

L'autoproduction artistique à l'ère néolibérale, entre hétéronomie et recherche d'un travail émancipé

*Artistic self production in the neoliberal era
between heteronomy and the search for emancipated work*

Thèse de doctorat de l'université Paris-Saclay

École doctorale n°629 : Sciences sociales et humanités (SSH)

Spécialité de doctorat : sociologie

Graduate School : Sociologie et Science Politique

Référent : Université d'Évry Val d'Essonne

Thèse préparée dans l'unité de recherche **Centre Pierre Naville, Laboratoire de sociologie (Université Paris-Saclay, Univ Evry)**, sous la direction de **Réjane HAMUS-VALLÉE**, professeure de sociologie.

Thèse soutenue à Paris-Saclay, le 08 Mars 2023, par

Vincent DELBOS-KLEIN

Composition du Jury

Membres du jury avec voix délibérative

Eve CHIAPELLO

Directrice d'études en sociologie, EHESS

Présidente

Laurent CRETON

Professeur émérite, Paris 3

Rapporteur & Examinatrice

Marie-Anne DUJARIER

Professeur, Université Paris Cité

Rapporteur & Examinatrice

Daniel BACHET

Professeur émérite, Université d'Évry

Examineur

Alexandra BIDEZ

Chargée de recherche, CNRS-EHESS-ENS

Examinatrice

Fabien HEIN

Maître de conférence, Université de Lorraine

Examineur

Maud SIMONET

Directrice de recherche, CNRS, IDHES-Nanterre

Examinatrice



Photogramme du film autoproduit *Le petit chaos d'Anna* de Vincent Thépaut (2021)

Cette recherche-création est compos e de deux volets : un tome écrit et un film.

Nous souhaitons que nos lecteurs et lectrices puissent parcourir les pages et les éléments audiovisuels qui constituent cette recherche selon leurs souhaits et de la manière qui leur paraîtra la plus appropri e. Cependant, à défaut et pour des raisons qui seront d taill es au cours de ces pages, nous conseillons de commencer par l'écrit et de poursuivre par le film.

Le film est disponible sans mot de passe à l'adresse qui suit :
<https://youtu.be/GShC6ZzqaBI>

À Alain, Antoine, Marion et Martin Delbos

Remerciements :

Je souhaite adresser de chaleureux remerciements à Réjane Hamus-Vallée, Wu Jin-Ling, la famille Klein et la famille Delbos.

Au jury : Daniel Bachet, Alexandra Bidet, Eve Chiapello, Laurent Creton, Marie-Anne Dujarier, Fabien Hein, Maud Simonet.

Au Centre Pierre Naville.

Aux amis :

Lucien Pin, Sun S. Jaegal, Arnaud Gravade, Jason Kirby, Marie Clément, Jordane Oudin, Fabio Pezzino, Lara Gailliardot, Julien Chollat-Namy, Ghanwa Rana, Rachel Paul, Elise Goyon, Éric Cooney, Rosalie Loncin, Deepak Parvatiyar, Rajendra Singh, Leïla Tazir, Hanane Idiha, Imran Khan, JP Octopoulpe, Benoit Cezard, Jonn Toad, Nicolas Jean-Pierre, Hanane Abdelmounen, Christophe Battarel, Xinyu Zhou, Vincent Jourde, Reda Oumouzoune, Faris Zouaoui, Yannis Loussikoulou, Charlotte El Moussaed, Laurie Leveque, Christophe, Romain Hayes, Iryn Tatiah Moreira, Vincent Moulin, Faustine Berardo, Naiara Trivino.

À celles et ceux qui m'ont soutenu, inspiré et/ou aidé à trouver des pistes précieuses :

Anthony Cajan, Judith Pernin, Claire Diao, Amandine Gay, Momoko Seto, Camille Macherey, Léonard Cortana, Matei Gheorghiu, Sébastien Simon, Dylan Suillaud, Benvenuti Pascal, Victoria Arfi, Martin Jauvat, Pierre Merejkowsky, Quentin Papapietro, Aurélien Jegou, Chia-Hsin Liu, Charles Ritter, Lucie Cœur, Hyo Jin Yoo, Nupur Mathur, Léa Miquel, Eva Quillec, Manon Ott, Anaïs Stosse, Gu Yu, Christophe Gaultier, Erwan Mittard, Lucie Villais, Nicolas Droic, Brian Cougar, Martial Salomon, Caroline Henry, Joan Kivuze Mukogosi, Siu Bon Lui, Antoine Hervé, Aldéric Pichard, Natacha Samuel, Jean-Claude Montheil, Sirima Mahrez, Loris Dru Lumbroso, David Khalifat, Matei Gheorghiu, Hugo Paradis, Salomé Dubois-Han, Romain Siergie, Nara Keo Kosal, Denise Powers, Gu Yu, Coline Marquet, Robin Nitram, Grégory Dorcel, Julien Chanchive, Wen Zhu, Marc Ory, Vincent Loubère, Olivier Montiege, François Lathuilière, Jeanne Dressen, Zhang Xianmin, JD Samer, Anysay Keola, Julien Neutre, Jacky Evrard, Daizuke Miyazaki, Christopher Gaultier, Djinn Carrénard, Gaïlla Jany, Juliette Chenais de Busscher, Flore Abrahams, Léo et Lulu, Vitaly Kiselev.

Les équipes de la Ferme du Buisson notamment Dominique Toulat, Bounthanome Rattanasamay, Lucie Siffre, Philippe Fourchon, Céline Bertin.

Le collectif *Killmeway*, le collectif *Toile Blanche*.

L'équipe des *Cuizines* à Chelles.

Les étudiant.e.s et les équipes de la *Classe Alpha*.

Les collectifs qui ont occupé le cinéma *la Clef* entre septembre 2019 et mars 2022. Parmi eux :

Vincent Thépaut, Derek Woolfenden, Gautier Raguenières, Claire-Emma Blot, Eole Bony, Eugénie Arcos, Fitia Andria, Benoît Namtamecou, Marine Ottogali, Mona Lefevre, Nathanaëlle Ruiz de Infante, Thomas Higorom, Almut Linder, Anaïs Lacombe, Lev Khvostenko, Luc Paillard, Lucie Bonnet, Victor Michon, William Sorribès, Yann Chevalier, Mathieu Den Hartog, Alix Lenotte, Hélène Delamarre, Saoirse Poënces, Luisa Pastran, Clarisse Maillet, Léana Robin, Titouan Poënces.

Celles et ceux qui m'ont accompagné et soutenu dans le champ universitaire : Elsa Vivant, Roger Odin, Fabien Hein, Daniel Bachet, Bernard Friot, Patrice Flichy, Olivier Cléach, Abdeslam Youbi.

Et tout.e.s celles et ceux que j'ai oublié de citer.

Table des matières

INTRODUCTION	10
CHAPITRE 1 : QU'EST-CE QUE L'AUTOPRODUCTION ?	23
Introduction	24
1: Des occurrences de l'autoproduction dans l'histoire	25
L'autoproduction et ses évolutions du début du 20e siècle à la fin des trente glorieuses	27
L'autoproduction depuis les années 1980 : un objet de conquête économique ?	32
2: Synonymes et faux amis	36
Autoproduction et autogestion	36
Autoproduction et autonomie	41
3 : Dépendances et indépendances	46
L'indépendance à la marge de la norme.	48
Indépendance et dépendances	54
Le nouvel Hollywood et l'indépendance comme stratégie de valorisation symbolique.	57
Les contradictions de l'indépendance	60
Des dépendances et des marges	63
Conclusion	71
CHAPITRE 2 : DU CINÉMA AMATEUR À L'AUTOPRODUCTION	73
Introduction	74
1 : Le cinéma amateur, un « paradigme précaire » et un art (sans) moyen(s)	77
Un art moyen et pluriel. Le cinéma amateur aux antipodes de la professionnalité ?	80
Le cinéma amateur, un marché ancien (à la marge, mais une économie quand même).	87
L'amateur à l'épreuve de l'autoproduit : l'exemple de Charles Ritter	92
2 : Des années 2000 à nos jours, la revanche des films en marge	95
Une rupture technologique et sociale	96
Le petit chaos d'Anna, un blockbuster autoproduit ?	101
À la conquête de l'expertise	107
3 : L'ère des pirates	110
Le reverse engineering	114
Vitaliy Kiselev : hacker les caméras, hacker le système ?	117
Conclusion	118

CHAPITRE 3 : UNE ÉMANCIPATION ?	122
Introduction	123
1 : La possibilité d'un cinéma émancipé ?	131
Un long métrage autoproduit avant l'heure : <i>Le Marseillais</i>	135
La Double vague	136
La recette d'Amandine Gay contre l'aliénation	141
2 : Les limites structurelles	149
Tourner à la red, détourné par la red	154
Bras de fer productions	156
3 : Chercher une troisième voix	165
Djinn Carrénard et la recherche d'une troisième voie.	168
L'Usine à films amateurs de Michel Gondry	173
Conclusion	181
CHAPITRE 4 : D'AUTRES ESPACES	187
Introduction	188
1 : Le désir punk contre la servitude capitaliste.	189
Éric Cooney, le travail libéré de l'emploi	192
Salut les Zikettes ! Le travail au service d'un projet émancipateur	201
2 : Le droit social à l'épreuve des tubes	208
Léo, Lulu et leur double, se vendre sur pornhub	210
Grégory Dorcel : l'affaire familiale et les players	219
Dylan et les youtubeurs	227
3 : Le cinéma autoproduit dans le monde	233
La Chine, le dragon d'or 龙广 et l'espace Minjian 民間	235
Oligopoles et autoproductions : « Les chevaux ont leurs routes et les ânes leurs chemins »	242
Daisuke Miyazaki 宮崎大祐 : autoproduire des fictions au Japon	245
Kazuhiro Soda 想田 和弘 : autoproduire des documentaires au Japon	248
Conclusion	254
CHAPITRE 5 : AUTOPRODUIRE À L'ÈRE DU TRAVAIL NÉOLIBÉRAL	257
Introduction	258
1 : DU TEMPS LIBRE DANS LE TRAVAIL : « DO WHAT YOU LOVE »	267
L'ethos artistique et le sujet néolibéral	269
Autoentreprendre	273

Le vrai travail et la recherche du flow	276
2 : DU TRAVAIL DANS LE LOISIR : « LOVE WHAT YOU DO »	278
Faire ou faire faire, de nouvelles formes d'hétéronomie	279
Du travail dans le loisir	285
De nouvelles formes d'exploitation	289
3 : RÉSISTANCES ET RECHERCHE D'UN GESTE ÉMANCIPÉ	292
Octopoulpe et l'imaginaire non aligné	293
Juliette, de Kino à Mexico	301
Quand Pierre Merejkowsky demande « quelle heure est-il ? » au CNC	309
Les passes décisives pour Martin Jauvat	316
Conclusion	321
CHAPITRE 6 : LA RACINE TRANS ET LUCIEN	324
Introduction	325
1 : DU RÉCIT AUTOETHNOGRAPHIQUE À L'OBSERVATION PARTICIPANTE	334
<i>Temps Plein</i> , une observation participante au cœur de la culture DIY	337
Un trait d'union : le fanzine	341
2 : CONSTRUIRE LA CO-CONSTRUCTION AU CINÉMA LA CLEF	347
Derek Woolfenden ou l'autoproduction comme mode de vie	348
Co-construire une mémoire de la Clef	352
Les rencontres filmées	356
Une structure dédée à l'autoproduction : <i>Le Studio 34</i>	362
3 : DE LA FÉMIS A LA CLEF, LE PARCOURS TRANS DE LUCIEN	366
Boï, film trans	369
Un dispositif de co-construction se met en place	372
Co-construction et réflexivité	374
Conclusion	379
CONCLUSION GÉNÉRALE	384

INTRODUCTION

Le 7 octobre 2015, l'auteur de ces lignes soutenait une première étude dédiée au cinéma autoproduit intitulée « Les auto-producteurs à l'ère du numérique réinventent-ils le cinéma ? » sous le regard bienveillant de son jury : Elsa Vivant, sa directrice de recherche et Dominique Toulat, son directeur de stage et directeur au cinéma de la Ferme du Buisson, scène nationale de Marne-la-Vallée. Cette recherche était menée à l'Université Paris Est Marne-la-Vallée pour l'obtention d'un Master 2 d'Histoire, développement culturel territorial. Beaucoup de choses ont changé depuis, de notre manière d'orthographier le terme « auto-producteurs » (auquel nous préférons désormais celui d'autoproduit.eur.rice.s) jusqu'à l'appellation de l'Université (actuellement l'Université Gustave Eiffel) et du territoire (désormais intitulé Paris, Vallée-de-la-Marne). En ira-t-il de même pour le regard que nous porterons sur l'autoproduction après cette nouvelle étude ? Cette question a accompagné cette recherche pendant longtemps et il appartient aux lect.eur.rice.s d'en juger. Une constante demeure cependant : la précédente étude affirmait en introduction qu'« en amont de la démarche objectivante et de la prise de distance qu'exige toute étude scientifique, ce mémoire trouve son origine dans une expérience et une pratique personnelle, qui par souci de justesse se doivent d'être énoncées »¹. Sept ans plus tard, tout en précisant qu'il s'agit bien d'un travail d'autoanalyse et non d'autobiographie², nous n'avons pas trouvé d'introduction plus idoine.

En 2003, pour l'obtention de mon baccalauréat littéraire, je co-réalise avec deux amis mon premier film. *Rage à vendre* raconte l'histoire d'un jeune homme qui en grandissant renonce à ses idéaux pour devenir l'antithèse de ce qu'il rêvait d'être en embrassant une carrière de publicitaire, jusqu'à ce qu'un ami d'enfance devenu sans-abris surgisse dans sa vie pour le confronter à son passé. La problématique du travail et plus exactement de l'hétéronomie liée au travail capitaliste est déjà au cœur de cette histoire. Comment concilier la recherche d'un « vrai travail » avec les nécessités de « la vie », des conditions matérielles d'existence (que je ne désigne pas encore comme telles) et des déterminismes sociaux ? Ces questions sont déjà lancinantes pour un jeune lycéen qui se questionne sur son entrée dans la vie active et qui perçoit l'expérience du monde du travail comme la corruption d'un désir brut et spontané. Beaucoup d'éléments restent alors à définir, à commencer par la notion de « vrai travail ».

Un élément déterminant de mon parcours est la rencontre avec le contexte associatif très dynamique de ma ville de banlieue est-parisienne. Dès la fin de mon année de seconde, j'ai le privilège

¹ DELBOS-KLEIN Vincent, sous la direction d'Elsa Vivant, *Les auto-producteurs à l'ère du numérique réinventent-ils le cinéma ?* Mémoire pour l'obtention d'un Master 2 d'Histoire, développement culturel territorial, septembre 2015. Université de Paris-Est Marne-la-Vallée (2015), p. 5.

² BOURDIEU Pierre, *Esquisse pour une auto-analyse*, Éditions Raisons d'agir, Paris (2004), p.11 – 12.

d'intégrer un journal de quartier et, un peu plus tard, l'association *Killmeway* qui organise régulièrement des soirées court-métrages (jusqu'à une par mois) avec les deux cinémas du quartier. Ce contexte privilégié (grâce aux associations et à mon statut d'étudiant logé et nourri) constitue une sorte de bulle qui m'approche au plus près d'un sentiment de « vrai travail » et me préserve momentanément de la corruption sus-citée : seule compte la pratique, l'obsession de faire films, mais aussi de construire une vie sociale autour de la fabrication des films. Cette bulle détermine ma propre pratique, mais elle biaise aussi ma perception d'un contexte plus général au point de presque s'y substituer et de faire passer pour une norme mon rapport à l'autoproduction. Cependant, aussi riche soit-il, cet espace n'est pas hermétique aux influences exogènes, à commencer par les déterminismes liés à la recherche de reconnaissance et de professionnalisation.

En 2006, je m'engage dans la réalisation du film *24h plus tard* (2006), réalisé dans le cadre d'une soirée *Killmeway*. La conception prend un mois, de l'écriture à la post-production et les retours positifs m'encouragent à solliciter une société de production pour le finir ; démarche qui se transforme rapidement en un projet de réécriture et de « *remake* ». Je vis alors une expérience de la production que je peux aujourd'hui, grâce à la recherche empirique qui accompagne la précédente étude, désigner comme typique. Après une rencontre avec une jeune société de production, le scénario fait l'objet de plusieurs cycles de réécriture étalés sur près de six années et rythmés par plusieurs envois aux comités de lecture du CNC. Cette démarche se distingue significativement du processus de fabrication original du film, qui repose sur l'improvisation et la recherche de spontanéité. Après plusieurs retours négatifs, dont un « PSR »³, le producteur, avec qui j'ai lié des liens d'amitié entre-temps, reconnaît un jour ne plus avoir d'idée pour financer le projet. Ce moment se déroule à Clermont-Ferrand, durant le festival, au cours d'un déjeuner. Une phrase (avec laquelle il a pris depuis ses distances, mais qui n'en est pas moins révélatrice des déterminismes que nous entendons objectiver) marque profondément ma mémoire : « tu ne peux pas » dit-il alors « écrire des scénarios comme ça, c'est trop ambitieux et tu n'es pas Mathieu Amalric, tu n'es personne ».

Avec le recul, je peux mobiliser la notion d'affect triste pour désigner mon sentiment momentané vis-à-vis de cette situation. Les six années de travail gratuit et de vie qui viennent de s'écouler sans résultat pèsent lourdement sur ma conscience et, pire que tout, l'envie de faire des films semble avoir disparu. Cependant, cette phrase : « tu n'es personne » ; résonne de manière tout à fait inattendue en moi. Loin de me blesser, elle m'intrigue, comme un surgissement, inattendu mais révélateur, de quelque chose que je soupçonne de faire système : que signifie au juste « être personne

³ Le CNC indique alors à l'auteur que le jury a apprécié son travail et qu'il « Peut Se Représenter » avant un an.

» ou « être quelqu'un » ? Comment se construit ce raisonnement qui semble structurer, hiérarchiser et départager « quelqu'un » de « personne » ? Les réponses ne viennent pas tout de suite. Tout au contraire, les questions se bousculent dans mon esprit et plus encore : une réflexion au long cours se forme, nourrie par ma propre expérience, mais aussi par les exemples de personnes autour de moi ayant fait l'expérience douloureuse de se frotter à une carrière artistique et aux enjeux de la reconnaissance. Quelle logique peut être à la racine d'un système qui normalise et sédimente ces inégalités, mais aussi cette souffrance ?

Ainsi naît la première occurrence de cette recherche. Le souhait originel en 2015 était de documenter l'autoproduction – en tant que pratique – pour mieux la comprendre. Une précision s'impose ici afin de faciliter la lecture : dans un contexte standard, l'industrie du cinéma tend à diviser les tâches de production et de réalisation. Il incombe à la production de réunir le budget nécessaire à l'économie d'un film pour rémunérer l'équipe et s'acquitter des frais divers (locations, catering etc.), tandis qu'un.e réalisat.eur.ice, pour le dire simplement, « réalise » en dirigeant son équipe vers la construction d'une forme cinématographique. Ce premier degré de définition que nous étayerons par la suite, peut d'ores et déjà nous amener à décrire l'autoproduction comme une zone grise de la pratique, dans laquelle une même personne s'acquitte tout à la fois des tâches de production et de réalisation. Cette approche, bien qu'elle ne soit alors pas inédite, semble se massifier au cours des années 2000, ce qui coïncide avec mon expérience personnelle, mais aussi comme nous le verrons, avec des changements profonds dans le rapport au travail à une plus large échelle.

À l'instar de Patrice Flichy⁴, j'ai d'abord décrit mon sujet sous l'angle d'un « sacre de l'amateur » lié à l'émergence de nouvelles modalités d'accès à l'information sur internet et des nouveaux outils numériques ; une tendance qui s'accélère, elle aussi, au cours des années 2000⁵. Cette tendance implique un changement de paradigme pour la production cinématographique, autrefois circonscrite à une échelle industrielle et désormais largement massifiée. M'appuyant sur le modèle interactionniste développé dans les « Mondes de l'Art » par Howard S. Becker⁶, mais aussi sur l'analyse de Fabien Hein de la culture punk « DIY » et de son éthique basée sur une recherche d'autonomie, j'ai constitué un corpus d'entretiens non directifs pour analyser les dispositions des autoproduct.eur.ice.s de films. Pour identifier les personnes idoines et réaliser un « casting » de profils types, j'ai bénéficié de l'aide précieuse d'Anthony Cajan, alors salarié à la *Maison du Film*

⁴ FLICHY Patrice, *Le Sacre de l'amateur, Sociologie des passions ordinaires à l'ère du numérique*, Seuil, Paris, (2010).

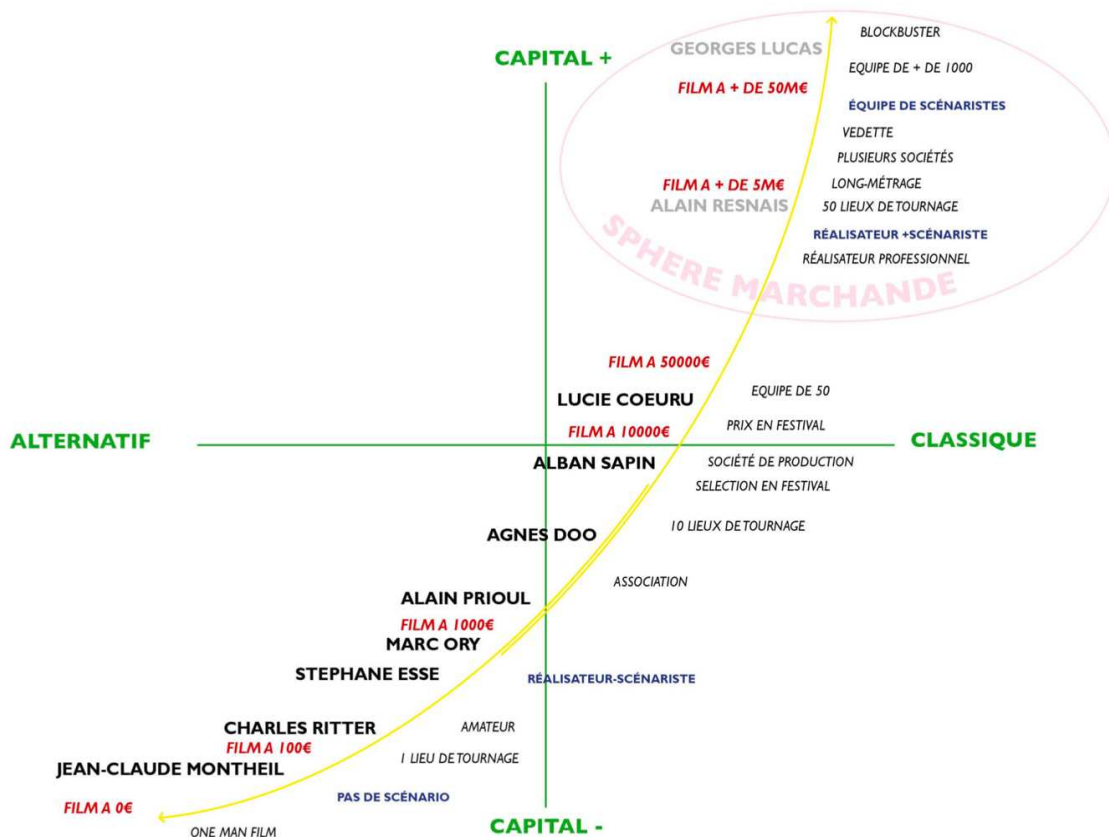
⁵ FLICHY, *ibid.*, (2010).

⁶ BECKER Howard S., *Les Mondes de l'Art* (traduit de l'anglais), Flammarion, Paris, 1992 (1982)

Court (aujourd'hui renommée *Maison du Film*). Lui-même cinéaste autoprodacteur spécialisé dans le montage, Anthony a passé quelques années auprès de nombreux cinéastes autoproduits à la Maison du Film Court. Il a ainsi pu observer leurs pratiques, leurs dispositions et leurs évolutions. Malgré une grande modestie qui l'amenait à sous-évaluer l'importance de cet apport, équivalent à plusieurs mois d'observation participante au sein de cette institution, son aide m'a amené à comprendre combien un dispositif de co-construction prenant en compte l'expérience et l'analyse des agents sur le terrain pouvait enrichir une recherche.

Les neuf entretiens issus de cette sélection ont mis en évidence un panel de dispositions variées, mais structurées entre deux tendances claires. L'une consiste à mobiliser l'autoproduction comme un outil au service d'un projet de reconnaissance artistique et professionnelle : faire des films pour intégrer le monde du cinéma ; l'autre au contraire consiste à libérer la pratique cinématographique des normes et des contraintes de l'industrie : faire des films pour sortir du monde du cinéma. Ces tendances, quoique contradictoires en apparence, s'exprimaient le plus souvent ensemble, la plupart des agents revendiquant tout à la fois la liberté de pratiquer dans un contexte indépendant et le souhait de se professionnaliser. Il en résulte que chacun est tenté de donner sa propre définition de l'autoproduction, à quoi s'ajoute une autre observation : en prenant en compte les projets les plus engagés dans une démarche professionnalisant du point de vue du financement⁷, mais aussi des moyens humains et techniques, l'autoproduction semble rester à la marge de la sphère marchande. Ceci laisse entrevoir une limite structurelle qui renvoie à une rare caractéristique commune à tous les projets : le bénévolat. Cette observation ouvrait cette première recherche sur un nouveau cycle de réflexion : en cherchant à intégrer le champ professionnel grâce à un modèle basé sur le travail gratuit, les autoproducteur.ice.s ne prennent-ils.elles pas le risque de fragiliser le droit social que, d'une certaine façon, ils.elles pourraient justement convoiter ? N'agissent-ils.elles pas, *in fine*, à l'encontre de leurs propres intérêts objectifs ? Le cinéma autoproduit constitue-t-il une menace pour le cinéma produit ? Tout en concluant un premier travail d'analyse qui mettait ces tendances en évidence, l'étude de 2015 ouvrait donc vers ces questions.

⁷ Avec une fourchette haute de 30 000 euros relevée dans le cadre de notre étude.



Espace des positions sociales de la production cinématographique. Graphique issu de la recherche de 2015.⁸

Avec le temps, ce questionnement s'est précisé autour d'une contradiction apparente plus profonde encore qui semble questionner un fait social total à travers le travail lui-même. Malgré leurs divergences, les autoproducteur.ice.s que j'ai rencontré.e.s'accordaient tou.te.s autour d'une même disposition vis-à-vis de la pratique qui pouvait se résumer au verbe « faire ». Certes, certain.e.s, pour reprendre la terminologie d'Howard S. Becker, cherchaient davantage à s'inscrire dans une logique de professionnels intégrés en embrassant les conventions du métier, tandis que d'autres raisonnaient en francs-tireurs pour justement se libérer de ces mêmes conventions. Cependant, après un certain temps, je ne pouvais m'empêcher de relativiser ces approches en les considérant moins comme une fin que comme un moyen. À la question : « que feriez-vous si vous gagniez à l'euromillions ? » (dans le cadre, il est vrai, d'un entretien dédié à leur pratique), les autoproducteur.ice.s répondaient toujours qu'ils feraient des films. Leur enthousiasme m'a amené à me demander si la fin en soi ne résidait pas dans le « faire » de « faire du cinéma », ce qui m'a conduit, *in fine*, à questionner le travail lui-même et qui plus est le travail artistique tel qu'il est largement perçu dans le sens commun. Comment en effet une activité qui a la réputation d'être associée au *tripalium*, un instrument de torture

⁸ DELBOS-KLEIN, *ibid.*, (2015) p. 97.

moyenâgeux⁹, peut-elle susciter autant d'enthousiasme et entraîner autant de sacrifices en termes de temps et d'investissement ? Une nouvelle réflexion se précisait, faisant rétroactivement de l'étude de 2015 le premier jalon d'une démarche hypothético-déductive, mais aussi la source de la problématique qui structure cette nouvelle recherche, initiée en 2016 : l'autoproduction est-elle une source d'émancipation ou d'hétéronomie ?

La notion d'hétéronomie est en effet un terme idoine, tout d'abord parce qu'elle est l'antonyme de la notion d'autonomie à laquelle on pourrait spontanément associer la pratique de l'autoproduction. La plupart des autoproduct.eur.rice.s s'accordent en effet sur ce point : autoproduire revient à se réapproprier des méthodes et des temporalités de production. Dans ce contexte, la fabrication d'un film ne dépend plus d'une demande exogène (production, distribution) liée aux attentes réelles ou supposées d'un marché, mais de la seule volonté de son auteur.e. En un mot, nous pourrions dire qu'autoproduire revient à faire un film librement. Cela reviendrait toutefois à occulter une échelle d'analyse fondamentale liée aux conditions matérielles de production et de subsistance des autoproduct.eur.rice.s dans un contexte d'économie capitaliste qui détermine les rapports sociaux liés au travail. Frédéric Lordon décrit à ce titre le capitalisme comme un système qui porte « à un degré inouï l'hétéronomie matérielle » et qui fait de « la dépendance intégrale à la division marchande du travail (...) sa condition de possibilité »¹⁰. « De quoi dépend-on ? » revient alors à demander « de quoi vivons-nous ? ». Ainsi, en plus d'être mobilisée dans un cadre philosophique, la notion d'hétéronomie s'inscrit au cœur de la sociologie et plus exactement de la sociologie du travail. Le dictionnaire sociologique décrivant « les zones grises des relations de travail et d'emploi » la mobilise à de nombreuses reprises¹¹. Dans un contexte néolibéral qui favorise l'émergence de nouvelles formes de mise au travail en dehors du contexte traditionnel de l'emploi, il nous rappelle par exemple que « subordination et hétéronomie peuvent être considérés comme des synonymes »¹². En cela, l'hétéronomie décrite comme une forme de dépendance liée au capitalisme, au-delà des rapports de subordination qui caractérisent le champ professionnel, nous ramène à une caractéristique propre au néolibéralisme : l'exploitation du travail en dehors de l'emploi. Ceci nous amène vers une possible contradiction : en augmentant momentanément leur indépendance vis-à-vis des agents établis, les autoproduct.eur.rice.s bénévoles favoriseraient également les conditions de leur propre hétéronomie.

⁹ VATIN François, « Défense du travail [1] », *Revue du MAUSS*, 2001/2 (no 18), p. 145-152. DOI : 10.3917/rdm.018.0145. URL : <https:// Cairn.info/revue-du-mauss-2001-2-page-145.htm>.

¹⁰ LORDON Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude*, Marx et Spinoza, Éditions La Fabrique (2010) p.24

¹¹ BUREAU, Marie-Christine, CORSANI Antonella, GIRAUD Olivier, REY Frédéric, *Les zones grises des relations de travail et d'emploi, un dictionnaire sociologique*, Teseo, Buenos Aires (2019)

¹² CORSANI Antonella, *Subordination/Autonomie*, In : BUREAU, CORSANI, GIRAUD, REY, *Ibid* (2019) p.509

Notre réflexion prend sa source dans un constat: la disposition transversale au « faire » revendiquée par les autoproduct.eur.rice.s va de pair avec un discours critique vis-à-vis du CNC¹³. Les instances de nominations de cette institution sont souvent perçues comme une source de marginalisation et les injonctions à la réécriture parfois étalée sur des années, comme une entrave à la création spontanée. Le CNC a pourtant pour objet de garantir le droit social et d'assurer la redistribution d'une partie des recettes des entrées en salle au point qu'il est régulièrement décrit par les cinéastes étrangers comme l'un des meilleurs systèmes au monde¹⁴. Le « faire » entrerait-il donc en contradiction avec un système réputé protecteur pour le travail au point que les autoproduct.eur.rice.s lui préféreraient un modèle dérégulé ? Cette remarque renforce d'autant plus notre problématique : si le travail peut être considéré comme un affect joyeux au point qu'une forme de travail gratuit se massifie, il peut sembler difficile au reste, de considérer le bénévolat comme tel. Frédéric Lordon rappelait à ce titre « que, de tous les désirs dont il fait sa gamme, le capitalisme commence par l'argent. Ou plutôt la vie nue. La vie à reproduire. Or, dans une économie décentralisée à travail divisé, la reproduction matérielle passe par l'argent »¹⁵. Bien évidemment, les autoproduct.eur.rice.s que nous avons rencontr.e.s n'ont pas gagné à l'*euromillions* et leur dépendance à une activité rémunérée demeure. D'autant plus qu'à une échelle plus générale, le modèle néolibéral tend à fragiliser la sécurité qui constituait traditionnellement le socle du salariat : sécurité contre subordination¹⁶. La question des conditions matérielles de subsistance reste donc entière et avec elle, la contradiction que nous avons relevée à propos du travail artistique non rémunéré : comment en effet une forme de mise au travail réputée épanouissante peut-elle être à la fois une activité non subordonnée et un facteur d'hétéronomie qui ramène les travailleu.r.se.s à la dimension « tripalium » de l'emploi ?

La permanence de cette hétéronomie à une échelle macroéconomique nous conduit aussi à questionner plus en profondeur la notion d'émancipation. Si le travail peut être une source d'affects joyeux, peut-on monter en généralité les expériences autogérées qui se construisent spécifiquement sur la recherche d'un travail émancipé ? Nous voyons qu'entre deux tendances contraires, l'émancipation et l'hétéronomie, l'autoproduction comme forme spécifique de travail artistique

¹³ Centre national du cinéma et de l'image animée

¹⁴ Bien que ce sujet soit récurrent dans les entretiens menés auprès de réalisat.eur.rice.s étrangers, nous pensons ici en particulier au discours du réalisateur japonais Daizuke Miyazaki (entretien en annexes le 20/08/18).

¹⁵ LORDON Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude, Marx et Spinoza*, Éditions La Fabrique (2010), p. 24.

¹⁶ RICCIARDI Ferruccio, « Prolégomène de « zone grise » », in : *Les zones grises des relations de travail et d'emploi, un dictionnaire sociologique*, Teseo, Buenos Aires (2019), p. 425.

s'inscrit au cœur de notre problématique et qu'elle nous aide à réfléchir d'une manière plus générale aux sens du travail à l'ère contemporaine, dans un contexte néolibéral qui le transforme en profondeur. Notre objet se situe donc à un point d'intersection clé entre la sociologie de l'art et la sociologie du travail. Étudier le cinéma autoproduit revient à questionner le cinéma produit à l'épreuve de ces bouleversements sociaux, technologiques et économiques du point de vue de celles et ceux qui participent à les provoquer tout autant qu'ils les subissent.

L'autoproduction se situe à l'intersection de plusieurs domaines de recherche. Pour la comprendre, il faut l'interroger sous un angle diachronique et synchronique, jusqu'aux subtilités étymologiques qui l'entourent. Cela suppose d'analyser l'opposition entre hétéronomie et émancipation ; ce qui nous ramène à une tradition philosophique au long cours. Il faut aussi décrire l'évolution des modalités d'exploitation du travail dans un contexte néolibéral, ce qui est un thème central de la sociologie du travail. Aussi sûrement, comme disait Jean-Luc Godard, que « les marges (...) font tenir les pages ensemble »¹⁷, étudier le cinéma autoproduit revient à étudier le cinéma produit et ses institutions, or toute étude des « Mondes de l'art » renvoie là aussi à une tradition sociologique riche et hétérogène.

Les difficultés liées à la complexité de notre objet s'expriment aussi sur le terrain empirique. Comment en effet définir notre objet dans un contexte où les agents eux-mêmes ne s'accordent pas sur une définition commune ? Comment construire un dispositif de recherche non surplombant et objectiver notre sujet « avec » (et non « sur ») les autoproductions ? Ces questionnements justifiaient la poursuite d'une recherche sur le modèle cette fois d'une thèse en « recherche-crédation ». Précisons ici que la recherche-crédation est une méthode considérée comme relativement récente dans le champ académique¹⁸, bien qu'elle s'inscrive dans une histoire au long cours d'échanges entre la science et les disciplines artistiques parfois considérés comme harmonieux et parfois comme antithétiques¹⁹. Une thèse de recherche-crédation se fonde donc, comme son nom l'indique, sur une interaction entre un travail de recherche et la fabrication d'un objet artistique, le vocable « action research » désignant en anglais une primauté de la recherche sur la création et ceux de « *practice*

¹⁷ Jean-Luc Godard reçoit un César d'honneur (1987) In : <https://www.youtube.com/watch?v=Zsgyge6Tid8>

¹⁸ LOSCO-LENA Mireille (sous la direction de Monique Martinez Thomas et Catherine Naugrette), « La recherche-crédation n'est pas la recherche + la création », in : *Le doctorat et la recherche-crédation*, « Arts et médias », l'Harmattan, Paris (2020), p. 28.

¹⁹ GÉNIN Christophe (sous la direction de Monique Martinez Thomas et Catherine Naugrette), « Qu'entendre par la recherche-crédation ? », in : *Le doctorat et la recherche-crédation*, « Arts et médias », l'Harmattan, Paris (2020), p.72 – 73.

based research » ou encore « *performance as research* », l'inverse. L'un est toujours considéré comme indissociable de l'autre²⁰.

Ces éléments élargissent notre recherche sur le plan épistémologique en questionnant ses propres dispositifs d'analyse et en nous amenant à expérimenter des stratégies de recherche singulières pour trouver l'approche la plus appropriée. Notre démarche sera donc la suivante : définir notre objet et le problématiser en mobilisant comme nous l'avons indiqué les théories sociologiques issues de plusieurs traditions, mais aussi en construisant un dispositif d'objectivation multimodal qui prendra en compte et les discours des agents eux-mêmes. Nous nous appuyons ici, de nouveau, sur le précédent fructueux de la collaboration avec Anthony Cajan : un dispositif de co-construction que nous souhaitons ici développer à plus grande échelle en mobilisant les moyens de la sociologie filmique. À la fin de son film *La pyramide humaine* (1959), Jean Rouch expérimentait une séquence basée sur ce que plus tard Douglas Harper décrira comme une méthode de *film elicitation*²¹ en confrontant ses acteurs et actrices à leur propre image filmée. Il les invitait par là-même à se joindre à l'aventure objectivante du film en produisant un discours sur leur propre condition. Ce dispositif et d'une manière plus large ce que Chris Marker désignait comme une recherche de « l'égalité du regard »²² constituent un référentiel important pour l'auteur de ces lignes. Ceci explique comment et pourquoi le recours à la sociologie filmique s'impose ici. Or, « le hasard », disait encore Chris Marker, « a des intuitions qu'il ne faut pas prendre pour des coïncidences »²³ et il est heureux que cette recherche ait croisé – à la faveur d'un conseil de Roger Odin – la direction de Réjane Hamus-Vallée et le Centre Pierre Naville, laboratoire de sociologie engagé dans un programme de recherche qui permet depuis 2014 de soutenir des thèses en sociologie filmique²⁴. Pour répondre à la complexité de notre objet à la croisée des pratiques artistiques et des évolutions du travail dans un contexte de capitalisme néolibéral, notre travail se structurera autour d'un dispositif qui fera appel à la sociologie visuelle, à la sociologie de l'art, à la sociologie du travail et à la sociologie filmique. En mobilisant cette approche hétérodoxe, nous souhaitons expérimenter des méthodes qui nous permettront de produire des discours co-construits, non seulement en convoquant plusieurs disciplines et plusieurs

²⁰ GÉNIN, *ibid.*, (2020), p. 75.

²¹ Bien qu'il utilise davantage le terme pour désigner ce travail avec la photographie, nous étendons ici au cinéma la définition qui suit : « L'idée maîtresse réside dans la collaboration : des personnes utilisent les images de différentes manières pour apprendre quelque chose ensemble » (traduit de l'anglais par l'auteur), in : HARPER Douglas, *Visual Sociology*, Routledge, London – New-York (2012), p. 155.

²² MARKER Chris, *Sans soleil*, Isrka films, (1983).

²³ MARKER, *ibid.*, (1983)

²⁴ DURAND Jean-Pierre, SEBAG Joyce, *La sociologie filmique*, CNRS Éditions, Paris, 2020, p. 51.

auteur.e.s, mais aussi en faisant interagir les « sociologies académique, experte, publique et critique »²⁵.

Cette hétérogénéité ira de pair avec quelques fondamentaux que nous mobiliserons dans le cadre d'une démarche hypothético-déductive en spirale, basée sur des allers et retours entre approches théorique et empirique jusqu'à atteindre le cœur de notre sujet. La théorie marxiste étant à la source de l'objectivation de l'économie capitaliste, nous la citerons régulièrement en mobilisant particulièrement les notions de valeur d'usage et de valeur d'échange, tout en la confrontant à un corpus théorique contemporain qui nous permettra de décrire de manière plus fine l'évolution du travail à l'ère néolibérale. Nous évoquerons principalement les caractéristiques de l'autoproduction et du travail artistique en lien avec ces tendances : les nouveaux modes d'organisation du capitalisme en réseau, mais aussi de plateforme, les zones grises entre travail et emploi, le renouvellement des formes d'engagement dans le travail et la mobilisation aliénante du désir par des désir maîtres et des intérêts exogènes. Par ailleurs, nous mobiliserons la théorie de Pierre Bourdieu pour objectiver les dynamiques des agents pris dans les déterminismes des champs amateur et professionnel en pleine évolution, tout en la confrontant à la critique par Jacques Rancière d'une sociologie qui, en l'énonçant et en renforçant les espaces de discours légitimes, redoublerait la domination.

Cette recherche se basera sur un corpus empirique riche d'un travail de terrain débuté entre 2013 et 2022, de 97 entretiens principalement semi-directifs menés dans sept pays différents (France, Japon, Corée, Laos, Chine, Taïwan, USA). À la manière d'un casting de film documentaire, les entretiens les plus significatifs de ce panel, au regard de notre recherche, seront spécifiquement mis en avant afin de pouvoir mieux décrire les dynamiques des trajectoires. Cette recherche se fonde aussi sur d'autres éléments : une observation participante au long cours que nous détaillerons, marquée par un travail documentaire au sein de la scène musical underground française, la publication d'un fanzine transnational dédié au cinéma autoproduit, d'un travail de documentation de l'occupation du cinéma *La Clef* à Paris entre 2020 et 2022, mais aussi, bien entendu par la pratique elle-même, en tant que réalisateur autoproduit et étalonneur de films autoproduits. Enfin, cette recherche nous conduira vers un travail de sociologie filmique, dédié au travail de Lucien Pin au sein du *Studio 34*, au cinéma occupé *la Clef*. Au cœur de notre sujet, nous réfléchirons avec lui aux enjeux du cinéma autoproduit, entre ce contexte spécifique et ses études dans le domaine de la production à la *Fémis* (école nationale supérieure des métiers de l'image et du son). Nous étayerons ainsi, dans un cadre co-construit, notre réflexion sur le travail, pris entre l'hétéronomie de l'industrie capitaliste et le geste émancipateur.

²⁵ BURAWOY Michael, « Pour la sociologie publique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°176-177, (2009).

Pour structurer tous ces éléments, nous organiserons notre recherche en deux temps : l'un diachronique, l'autre synchronique. L'axe synchronique, étayé durant les trois premiers chapitres, nous permettra de resituer notre objet dans un contexte historique. Nous pourrions ainsi mieux définir l'autoproduction en détaillant par exemple l'évolution de ses signifiants dans le temps et sa singularité vis-à-vis d'autres concepts à la fois proches et distincts (chapitre 1). Nous analyserons les conditions historiques et structurelles du passage d'un paradigme à l'autre entre l'amateur et l'autoproduit (chapitre 2), puis nous questionnerons notre objet sous l'angle de la démocratisation (chapitre 3) qui, nous le verrons, lui est régulièrement associée et de l'émancipation. Ces trois premiers chapitres nous aideront à définir si le cinéma autoproduit favorise effectivement un accès « pour tous » à une pratique professionnelle du cinéma.

La seconde partie développera notre analyse synchronique. Dans un premier temps (chapitre 4), nous observerons des occurrences de l'autoproduction dans d'autres espaces : l'espace des musiques underground dites *DIY*, l'espace des « tubes » (notamment sur les sites *youtube* et *pornhub*) et les espaces à l'international en étudiant les pratiques en Chine et au Japon. Ayant réuni ces éléments d'analyse empirique, nous reviendrons vers une partie plus théorique (chapitre 5) en analysant notre objet sous l'angle de l'évolution des rapports de travail dans le contexte néolibéral. Nous verrons comment, suivant l'héritage d'une « critique artiste » du capitalisme, un modèle de néo-travail s'est imposé sur des principes – au cœur du travail artistique et particulièrement de l'autoproduction – de dé-hiérarchisation et d'accomplissement de soi. Nous nous concentrerons ensuite sur les modalités de banalisation du travail gratuit qui en découle, pour enfin revenir vers des exemples empiriques d'agents qui, ayant conscientisé les problématiques liées à ces nouvelles formes d'exploitation, les prennent en compte pour rechercher malgré tout des formes de travail émancipées. Dans un dernier chapitre (chapitre 6), nous présenterons notre travail de sociologie filmique en revenant sur les conditions (matérielles et sociales) de production de cette étude. Nous détaillerons le contexte de notre travail d'observation participante au cinéma *la Clef* et la méthodologie de co-construction mise en place à cette occasion, pour enfin décrire notre collaboration avec Lucien. Nous verrons en quoi le fait de documenter son travail de réalisation dans un contexte de cinéma occupé et d'autoproduction avec le *Studio 34* nous permet d'atteindre le cœur de nos réflexions sur l'autoproduction, l'émancipation et l'essence du travail.

En somme, la partie écrite de cette thèse rendra compte d'un cheminement réflexif qui aboutira vers un film. Pour cette raison, nous suggérons à notre lectorat de suivre cette direction en commençant par la partie écrite. Cette approche nous semble la plus indiquée pour construire une

réflexion en suivant la logique de progression de la recherche au rythme de ses aller-retours entre théorie et empirique, mais aussi des questionnements épistémologiques liés à son caractère hétérodoxe. Le travail de terrain de plusieurs mois au cinéma *la Clef* s'inscrit dans la droite continuité de tout ce qui est décrit dans cette recherche en termes de doutes et de remise en question face à un film dont rien ne dit à l'avance, au moment de la rédaction, qu'il sera réalisé. Ces doutes nous ramènent à un principe de contingence et d'incertitude, consubstantielle au travail de recherche artistique. En suivant l'ordre chronologique de cette étude, nous faisons donc le pari que le lectorat appréciera d'autant mieux l'importance de ces étapes et de ces rencontres significatives qui font d'un souhait un projet et d'un projet une réalité, celle du film associé à cette recherche : *On verra bien*. En lisant le récit des rencontres avec les occupants de *la Clef*, nous faisons le pari que notre lectorat s'appropriera d'autant mieux le film car il l'aura imaginé avant de le voir, tout comme un.e auteur.e rêve son film avant de le réaliser. Cette démarche permet aussi d'associer au film le contexte de son élaboration et la construction d'un discours situé. Enfin, accompagner le cheminement de cette recherche-crédation nous semble d'autant plus important qu'à l'image de tout ce qui est analysé dans le cadre de ce travail, *On verra bien* est lui-même un film autoproduit. Il tire parti des ressources de l'autoproduction, mais aussi et surtout d'un parcours construit sur le modèle de l'autoproduction et de l'autoformation. En l'écrivant, en le réalisant, en définissant son esthétique à l'image et au son, en participant au cadre et à la prise de son, en réalisant le montage, le montage son et le mixage, puis enfin l'étalonnage avec les outils qui seront présentés tout au long de cette recherche, l'auteur de ces lignes aura pour objectif d'organiser la convergence entre la théorie, la pratique et le sujet même de cette recherche. Il donnera à voir, au-delà de la mise en abyme, une réalité tangible à tout ce qui aura été décrit précédemment.

CHAPITRE 1 : QU'EST-CE QUE L'AUTOPRODUCTION ?

Introduction

Dans le cadre des entretiens réalisés dans cette étude, la première et peut-être la plus importante des difficultés relevées réside dans la grande disparité de signifiés que recouvre le terme autoproduction. Selon Jordane, producteur associé à l'entreprise Hippocampe Production, l'autoproduction peut très bien exister dans le cadre d'un film accompagné par une structure professionnelle : « je fais souvent des films autoproduits », dit-il. Cette affirmation s'applique aussi bien aux films qu'il a réalisés avec sa société de production et vis-à-vis desquels il est effectivement à la fois producteur et réalisateur, qu'aux films au budget restreint non soutenus par « les guichets », appellation qui recouvre l'ensemble des organismes financeurs qui en France se concentrent autour d'une « trinité » : CNC, régions et télévisions. Pour Jean-Claude en revanche, formateur et anciennement cadre sur des tournages de longs-métrages, l'autoproduction est un moyen de s'émanciper des règles aliénantes du monde du cinéma. Faire de l'autoproduction revient à se délester de tous les automatismes de la production, du travail en équipe hiérarchisée et de la conception même des films. Il estime d'ailleurs que le problème de l'autoproduction vient de ce que le mot comprend encore le suffixe *production* dont il faudrait s'affranchir complètement. Cette disparité signifie-t-elle pour autant qu'il existerait autant de signifiés que d'agents engageant leur subjectivité ? L'autoproduction dès lors, serait-elle affaire de dispositions ?

À cela s'ajoutent plusieurs problèmes. D'abord, comment reconnaître les spécificités d'un objet sans en connaître l'origine historique ? Ensuite, d'où vient l'autoproduction, ou plus exactement l'usage qui en est fait de nos jours au cinéma et plus généralement dans les Mondes²⁶ de l'art ? En quoi l'autoproduction se démarque-t-elle de termes adjacents : autogestion, autonomie, indépendance et *do it yourself* ? Ces appellations sont-elles interchangeables ou recouvrent-elles des enjeux spécifiques susceptibles de se rejoindre ou de rester séparés ? Enfin, de manière plus spécifique, comment l'autoproduction se démarque-t-elle du concept d'indépendance qui semble avoir marqué de longue date l'histoire du cinéma ? Qu'amène-t-elle de spécifique au regard de cette histoire ? Ces quelques questions nous imposent de définir plus précisément notre objet, non seulement en recherchant de quelle manière s'est constitué son signifié actuel, mais aussi en distinguant ce qu'il est et ce qu'il n'est pas en la rapportant à ces concepts qui lui sont à la fois proches, mais peut-être aussi distincts.

²⁶ Le choix d'inscrire les « Mondes de l'Art » avec une majuscule nous permet ici de relier formellement cette expression avec le concept d'Howard S. Becker dans son livre *Les Mondes de l'Art*, Flammarion, Paris, 1992 (1982).

Pour cela, nous commencerons par rechercher les occurrences du terme dans l'histoire française sous un angle étymologique en relevant ses évolutions. Par la suite, nous chercherons à le mettre en saillance vis-à-vis des expressions qui lui sont proches, ses synonymes s'il en est et ses faux amis. Enfin, nous nous concentrerons plus spécifiquement sur la question de l'indépendance au cinéma en problématisant cette question sous l'angle de la rupture et de la continuité. Cette réflexion devra nous permettre de déterminer si l'autoproduction peut s'inscrire dans une approche conventionnelle de la production cinématographique ou si au contraire son étude nous permet de relever des singularités.

1: Des occurrences de l'autoproduction dans l'histoire

Le verbe *produire* vient du latin *producere*. Composé du préfixe *pro* qui signifie « devant » et de *ducere* qui signifie « conduire », il exprime l'idée de « mener en avant » un projet. Par convention, la production est distincte de l'acte de réaliser, dont le terme remonte lui au 15^{ème} siècle et se rapporte peu ou prou à l'acte de « Faire passer à l'état de réalité concrète (ce qui n'existait que dans l'esprit) »²⁷. Toutefois, cette distinction peut prendre des formes variées d'un projet à l'autre, d'une discipline à l'autre, voire d'un espace à un autre et les contours de ces disparités ne sont pas toujours clairement définis. Citons à titre d'exemple les fiches métiers fournies par des organismes de recherche d'emploi. Celles-ci énoncent qu'un réalisateur de cinéma « supervise et organise tout ou partie de la réalisation d'œuvres cinématographiques²⁸ » tandis qu'un producteur « met en œuvre et supervise la production (...) de projets audiovisuels ou cinématographiques.²⁹ ». D'une supervision *qui organise* à l'autre qui *met en œuvre*, les deux termes en viendraient presque à se confondre si d'autres informations ne venaient pas apporter quelques précisions sur le travail de production. Ainsi, un producteur « assure la gestion budgétaire, administrative et l'encadrement du personnel », doit « trouver des financements³⁰ », « peut aussi être chef d'entreprise » et surtout « assume le financement des films, supporte les risques financiers et est responsable de la garantie de bonne fin, qui est une responsabilité juridique en droit français³¹ ». On peut retrouver ici la polarisation Shumpéterienne entre invention

²⁷ Le Robert. (s. d.), « Réaliser », Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 25 février 2021 sur <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/realiser>

²⁸ Fiche ROM Pôle emploi - Direction Générale Fiche ROME L1304 4/ mars 2021.

²⁹ <https://candidat.pole-emploi.fr/marche-du-travail/fichemetierrome?codeRome=L1302> .

³⁰ Pôle Emploi (2021), *ibid.*

³¹ <https://regionsjob.com/observatoire-metiers/fiche/producteur-audiovisuel> .

et innovation, ou inventeur et entrepreneur³², qui oppose l'objet lui-même (ainsi que son concepteur) à l'entrepreneur qui transforme cet objet en innovation en organisant sa mise sur le marché. D'une manière plus générale, nous pouvons d'ores et déjà observer que d'emblée, le terme questionne le rapport entre l'individu et l'organisation sociale du travail. Nous pouvons d'ailleurs revenir sur une différence caractéristique entre réalisation et production en notant que le terme d'autoréalisation est totalement absent du terrain que nous avons pu observer. Cela démontre que d'un point de vue institutionnel, la notion d'autoréalisation est un pléonasme, puisqu'il est entendu que l'on peut filmer en tant que professionnel, mais aussi en tant qu'amateur. À contrario, la notion de production associée à un film inscrit ce dernier dans un contexte professionnel. Ainsi, Pôle emploi stipule que « L'obtention d'une autorisation d'exercice délivrée par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) est requise pour la production de films »³³.

Autoproduire revient donc à dire que l'on conduit une chose soi-même, ou plus exactement par soi-même, en s'inscrivant en amont d'un processus de division du travail. Une seule et même personne conduit le film en termes de réalisation, tout en assurant le processus de *production*, qui comprend le financement, l'organisation, la mise en œuvre et la gestion financière comme juridique du projet. Comme nous le verrons au cours de cette étude, les personnes que nous avons rencontrées : artistes, techniciens, entrepreneurs ou salariés, principalement impliqués dans la production audiovisuelle ou musicale, expriment des dispositions diverses vis-à-vis du travail artistique³⁴ ainsi que de la division du travail sus-citée. Il nous paraît donc utile dans un premier temps d'exposer quelques motifs de ces clivages. Nous remettrons dans un second temps ces oppositions dans une perspective historique en exposant dans quelle conditions l'autoproduction a été un motif d'infériorisation économique avant de devenir un objet de conquête.

La recherche de radicalité dans le travail artistique que nous documentons ici rejoint l'enjeu de notre démarche ontologique d'atteindre la racine de l'autoproduction pour mieux la situer et mieux la définir vis-à-vis de ces questions. Cette réflexion met aussi en lumière une nécessité : pour atteindre cette racine, il faut la problématiser en la questionnant sous l'angle des déterminismes et il faut aussi

³² SHUMPETER Joseph, *Théorie de l'évolution économique : recherches sur le profit, le crédit, l'intérêt et le cycle de la conjoncture*, ISSN 1298-2334, Dalloz, Paris, (1911) réimprimé en 1999.

³³ <https://candidat.pole-emploi.fr/marche-du-travail/fichemetierrome?codeRome=L1302>

³⁴ La notion de travail artistique est ici appréhendée au sens où l'entendait Howard S. Becker dans *Les Mondes de l'Art*. Aussi, nous nous intéresserons « plus aux formes de coopération mises en jeu par ceux qui réalisent les œuvres qu'aux œuvres elle-mêmes ou à leurs créateurs au sens traditionnel », BECKER Howard S. *Les Mondes de l'Art*, Flammarion, Paris, 1992 (1982), p. 21.

la mettre en perspective, puisque comme le rappellent Sophie Noël et Aurélie Pinto :

Aborder sociologiquement l'indépendance suppose dès lors de rendre compte de la labilité de ses frontières dans le temps et dans l'espace, en même temps que de son usage stratégique par des acteurs et des structures aux statuts très divers (...). Le « flou » entourant la définition de l'indépendance peut ainsi être interprété comme le signe de sa constitution en enjeu de luttes, ce qui explique la variation de sa signification selon les époques et les agents qui l'invoquent ³⁵.

Pour comprendre notre objet, nous devons donc commencer par l'analyser sous un angle diachronique et questionner, dans le temps, les rapports de force sémantiques, culturels et économiques qui l'ont façonné. D'où vient l'autoproduction ? Dans quel contexte historique le terme est-il apparu et comment s'est-il transformé, non seulement au cours du temps, mais aussi sous l'influence de l'évolution des normes professionnelles ? Enfin, quelles perspectives permet-il d'esquisser en termes de rapports de force économiques dans les mondes de l'art et particulièrement dans celui de l'industrie cinématographique ?

L'autoproduction et ses évolutions du début du 20e siècle à la fin des trente glorieuses

La première occurrence du mot « autoproduction » que nous avons relevée au cours de cette recherche remonte à juillet 1899³⁶. Elle est issue de *La réforme sociale*³⁷, une revue publiée par le Secrétariat de la Société d'économie sociale. Rien n'indique que le terme ait été inventé à cette occasion et son origine est probablement antérieure à cette date, mais nous pouvons constater qu'il s'inscrit dans un contexte où les préoccupations sont fortement liées aux enjeux de l'ère industrielle :

Chacun connaît la circulation de la communauté primitive, famille de Bashkirs, d'Arabes ou de Bulgares : elle est dite « économie domestique fermée » parce que ce microcosme est organisé pour se suffire à peu de chose près : l'autoproduction et l'auto-consommation, blé, viande, légumes, vêtements, en forment les deux pôles ; la sortie-argent n'a lieu que pour des achats d'armes, de parures et le paiement de l'impôt ; la rentrée-argent correspond à la vente de quelques produits surabondants ou de fabrication

³⁵ NOËL Sophie, PINTO Aurélie, « *Indie vs mainstream, L'indépendance dans les secteurs de production culturelle* ». Presses de Science Po « *Sociétés contemporaines* ». Paris (2018).

³⁶ Cette recherche se base sur l'outil Gallica.

³⁷ <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb344378422.public> .

domestique. Substituez à la famille, la commune, un district reculé et vous avez devant vous un de ces exemples de circulation interlocale fermée, fréquent au moyen âge et dans l'Orient de nos jours.

Dans cet extrait, il n'est question ni de cinéma ni même d'activité artistique. Mais plusieurs points évoqués dès cette « première » occurrence permettent d'éclairer et de préciser l'acception contemporaine. En 1899, l'auteur décrit un modèle polarisé opposant une « économie domestique fermée » se suffisant peu ou prou à elle-même à un système économique ouvert. En évoquant une « circulation de la communauté primitive », il laisse également peu d'ambiguïté quant à son intention d'opposer selon un modèle bien défini l'archaïque au moderne, le passé au présent, voire le « primitif » à « l'évolué » en soumettant son objet à un procédé d'infériorisation dont on devine qu'il est fortement inspiré par une tradition polygéniste. L'autoproduction, définie comme une modalité participant à « une circulation interlocale fermée » est décrite comme un modèle « fréquent au Moyen-âge et dans l'Orient de nos jours ». Suivant ce raisonnement, elle s'oppose à la modernité, au marché ouvert et à l'universel (ou du moins ce qui est décrit comme tel), à tel point, à en croire l'auteur, qu'on peine à lui imaginer un avenir dans le monde contemporain.

Cette dichotomie n'est pas sans rappeler l'opposition que faisait à son endroit et en 1774 le philosophe Johann Gottfried Von Herder entre la culture folklorique et la culture cosmopolite³⁸, car dans les deux cas, il s'agit d'opposer le modèle d'espaces sociaux décrits comme fermés à celui d'un espace général ouvert aux circulations et à une certaine conception du progrès. Ce rapprochement permet aussi de mesurer l'importance des modalités de circulation dans les processus de définition des faits culturels à une époque où les échanges de capitaux croissent de manière continue. Notons aussi qu'il s'agit ici d'une description exogène et non d'un récit que feraient les autoproducteurs d'eux-mêmes. Les agents désignés se reconnaissaient-ils seulement comme des pairs en tant qu'autoproducteurs ou cette caractérisation était-elle, là encore, exogène ? En l'absence d'informations qui pourraient formellement étayer cette hypothèse, nous pouvons formuler qu'il existe deux pôles dans cette description : un monde devenu fortement industrialisé et un autre qui ne l'est pas, ou pas encore. Or c'est bien le premier qui agit en définissant le second. L'autoproduction dans ce discours n'est déterminée qu'en tant qu'elle est opposée à une norme donnée. Le prescripteur endogène à cette norme, qui définit cette norme, fait acte de domination en objectivant ce qui ne relève pas de cette norme. Il s'agit, pour le dire autrement d'une sociodicée, puisque ce discours entend précisément objectiver une altérité tout autant qu'il affirme sa supériorité subjective vis-à-vis d'elle.

³⁸ HERDER Johann Gottfried Von, *Une autre philosophie de l'histoire*, Flammarion, Paris, 2000 (1774), 222 p.

Plus d'un siècle après, cette grille de lecture rentre en phase avec l'analyse du conflit au Vieux Marché, opposant la « maison punk » à la structure subventionnée voisine, que nous allons étudier ici, à partir d'un entretien avec Pascal Benvenuti, musicien trentenaire et gérant de « Et Mon Cul C'est du Tofu », un label punk de la scène underground française des années 2010, fait face à la caméra. À l'arrière-plan se tient une bibliothèque en bois de plusieurs mètres de long comme de haut, remplie de cassettes audio, de CD, de livres et autres objets qui constituent le stock du label. Accompagné par une petite équipe de tournage, je l'ai rejoint dans une maison traditionnelle bretonne un dimanche matin pour filmer l'entretien. Nous sommes au lendemain d'une nuit de fête et de concerts organisés in situ au cours de laquelle a été célébré « le jumelage » entre Villefranche-de-Rouergue, commune dans le département de l'Aveyron en Occitanie et Le Vieux Marché, commune du département des côtes d'Armor, en Bretagne. Ce jumelage bien en deçà des radars officiels est un simple nom donné à la fête pour caractériser son côté bon enfant. Il est aussi une manière de célébrer de manière officieuse les liens qui peuvent se tisser en marge des instances officielles, en l'occurrence les institutions culturelles et politiques. Il participe aussi d'un certain sens de la dérision et n'a aucune revendication légale. Cependant le hasard (et sans doute la taille modeste de la commune) a voulu qu'une structure artistique se soit trouvée en face de la maison, que cette structure soit, selon les dires de Pascal, subventionnée par l'état et qu'elle entretienne vis-à-vis de la *maison punk* une franche rivalité, marquée par un écriteau sur sa devanture : « non au jumelage entre Villefranche et le Vieux Marché ! ». Ce village de 1 314 âmes abrite donc une sourde bataille qui est elle-même l'avatar d'une lutte généralement implicite entre l'officieux et l'officiel ou pour reprendre les mots de Pascal : le « *DIY* des campagnes³⁹ » et les « déterminismes de la ville ».

Do it yourself si tu veux c'est un peu évident⁴⁰. Les gens dans les campagnes font ça depuis des siècles ; ils n'ont pas attendu que les punk viennent leur dire de faire du *DIY*. Il y a des gens bien plus *DIY* en campagne que des gens qui le revendiquent haut et fort en ville et qui ont une autonomie très très relative dans leur vie. Faire les choses soi-même, c'est prendre une petite part de liberté qu'on peut saisir dans cette vie où il y a énormément de déterminismes qui font qu'on n'est pas tellement libres. L'aspect qui me dérange dans le *DIY*, c'est celui qui rejoint le libre-échange. Le côté : « fonde ton entreprise ». C'est cette tension

³⁹ HEIN Fabien, *Do it yourself ! Autodétermination et culture punk*, Le Passager clandestin, 2012, 176 p., ISBN : 978-2-916952-70-3.

⁴⁰ Par souci de lisibilité, la plupart des marques d'expression orale ont été supprimées mais les tournures ont été conservées pour respecter la parole des enquêtés.e.s ; le décryptage précis se trouve dans les annexes.

entre si tu compares les anarchistes et les libertariens. Et je pense que cette notion fourre-tout de *DIY* met d'accord les anarchistes et les libertariens et c'est là où ça me dérange peut-être.⁴¹

Cette anecdote se situe au cœur de notre sujet, tant dans les propos de Pascal, que dans le contexte de lutte dans lequel elle s'inscrit. L'enjeu de cette lutte, tel qu'il est revendiqué par notre protagoniste est celui d'une recherche d'autonomie ; d'une autonomie *radicale* à proprement parler, puisqu'il s'agit ici de retourner à la *racine*, au point théorique où le geste spontané n'est plus sujet à aucune concession et devient indépendant. Pour atteindre ce point ou tout du moins pour se diriger vers lui, il faut définir son opposé, un antipode désigné dont il s'agit de s'éloigner autant que possible. Dans le cas de Pascal, cet antipode ne regroupe pas seulement un oligopole de majors et de conglomerats, mais aussi l'ensemble des règles qui caractérisent l'industrie artistique, jusqu'aux déterminismes même qu'engendre la propriété privée des moyens de production. En faisant le récit d'un rapport de force vis-à-vis de cette scène conventionnée de l'autre côté de la rue, il s'agit de dire que celle-ci, quoi qu'elle découle d'une longue tradition d'autonomisation du champ artistique, est encore soumise à une hétéronomie dont il est nécessaire de se démarquer. La démarche de Pascal s'inscrit dans un schème philosophique à la longue filiation de Hegel à Sartre en passant par Marx selon lequel *on ne se pose qu'en s'opposant* et où la recherche d'indépendance passe par un processus permanent de distinction vis-à-vis d'une altérité, « puisqu'il est nécessaire que chacune des deux consciences de soi, qui s'opposent l'une à l'autre, s'efforce de se manifester et de s'affirmer, devant l'autre et pour l'autre, comme un être-pour-soi absolu ⁴²».

Dans ce cas précis, cette démarche a amené Pascal à questionner jusqu'aux fondements même de la culture punk, pourtant caractérisée comme nous le verrons par une recherche d'indépendance, ce que nous pouvons déjà sentir dans son commentaire critique vis-à-vis du *DIY* et que nous développerons par la suite. Nous verrons que si la question de l'être-pour-soi est évoquée ici, celle d'une classe-pour-soi reste à définir, de même que les tensions entre l'indépendance dans le travail artistique et les questions liées à l'émancipation du travail au regard des formes d'hétéronomie qui le déterminent. Au reste, ces jeux de positions nous renseignent aussi sur la nature même de ce que des agents en marge des normes et des conventions d'un monde de l'art désignent comme « la production ». Le jeu d'opposition que nous décrivons ici permet de définir par corollaire la production comme un champ qui serait vécu de l'intérieur comme complexe et hétérogène, mais décrit de l'extérieur comme homogène et délimité avec précision, à l'image de la déclaration de Jordane. Dès lors que l'autoproduction se définit à la fois par la recherche d'un « en-soi » et par ce jeu

⁴¹ BENVENUTI Pascal, entretien en annexes (mené le 09/09/2019)

⁴² HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Propédeutique philosophique (1809-1816)*, Éd. de Minuit, 1997, p. 97-98.

d'antagonisme, elle participe à définir la production elle-même. La logique de circuit fermé de type « input-output » entre autoproduction et autoconsommation suggérée dans *La réforme sociale*, correspond bien au mode opératoire du label « Et mon cul c'est du tofu ? », à savoir la recherche d'un fonctionnement que Pascal décrit avant tout comme « un équilibre organique entre recettes et dépenses » (et cette fois-ci le discours est endogène). Cette organisation a précisément pour objet d'assurer une certaine autonomie vis-à-vis des logiques de l'industrie musicale et il se réfère ouvertement au mode opératoire caractéristique de la culture punk. Toutes proportions gardées, nous pouvons aussi percevoir à travers ces avatars la reproduction d'un schéma polarisé entre une norme et sa marge, à ceci près que nous sommes ici du point de vue inverse. Quoique la différence puisse paraître imperceptible à la surface, il s'agit bien de deux consciences qui « se posent en s'opposant », puisqu'elles s'emploient à déterminer leur singularité et s'inscrivant dans un réseau de conventions qu'elles construisent sur la base d'un antagonisme, que l'on se situe en 1899 dans *La réforme sociale* ou en 2010 avec le label de Pascal.

Tout au long du 20^e siècle, il est possible de retrouver diverses occurrences du mot autoproduction dans l'histoire⁴³. En octobre 1909, une édition du quotidien parisien *Le Petit journal*, dans ses « chroniques de la chasse » évoque « l'autoproduction du gibier » comme un remarquable procédé⁴⁴. En décembre 1929, le quotidien *La Croix* mentionne des centrales de « distribution et d'autoproduction » dans un article dédié à « l'industrie de production et de la distribution d'électricité en Belgique » opposée à l'interconnexion des réseaux dans un contexte de modernisation des équipements⁴⁵. En juillet 1933, c'est dans le quotidien *La Liberté* qu'un rédacteur désigne « l'autoproduction-consommation presque autonome avec l'entretien sur place en grains, viandes, boissons et vêtements » qui caractérise le mode de vie moyenâgeux d'une « noble nichée de gentilshommes français » par opposition au mode de vie contemporain⁴⁶. En somme, aussi diverses soient-elles en apparences et généralement péjoratives, ces occurrences reprennent le schéma précédemment évoqué : un discours exogène présentant une polarisation entre d'un côté le passé désuet caractérisé par une organisation fermée sur elle-même et d'un autre, le présent industriel moderne ouvert à la libre circulation des marchés.

⁴³ Recherche menée à l'aide du site gallica In: <https://gallica.bnf.fr/> (consulté le 09/10/2022).

⁴⁴ <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32895690j>

⁴⁵ <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb343631418>

⁴⁶ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k41031076/f5.item.r=autoproduction.zoom#>

L'autoproduction depuis les années 1980 : un objet de conquête économique ?

Les occurrences que nous retrouvons plus tard au détour des années 1980 ont une signification très différente. Comme nous allons le voir, le contexte « post-1973 » et la crise pétrolière ayant sonné la fin des trente glorieuses, l'essor du chômage et l'accroissement des retraites changent de manière notable les discours sur l'autoproduction qui devient une forme de travail en dehors du salariat. *Le Supplément : revue trimestrielle*, parution éditée en 1981 spécialisée dans la question du travail, développe dans un chapitre nommé *Hors de l'entreprise, mais avec son concours*, le cas du travail non salarié. L'auteur explique que des formes de travail en dehors de l'emploi peuvent donner lieu à des formes de mutualisation en matière de construction de logements ou de services à la personne dans les domaines de la santé et de l'éducation. Cette forme d'autoproduction et d'autoconsommation, explique-t-il, pourrait être susceptible d'éviter les « excès d'investissement »⁴⁷. Deux ans plus tard, le 13 mai 1983, un rapport du Conseil économique du Journal officiel de la République Française dédié à l'emploi décrit l'autoproduction dans un contexte de chômage et de départs à la retraite qui maximise « l'utilisation du temps libre en autoproduction ou en loisirs ». En 1987, un rapport de l'Institut national de la statistique et des études économiques (France) note : « Il semble qu'en cas de difficultés financières importantes, les ménages n'hésitent pas à avoir recours à l'autoproduction : jardin potager, bricolage et fabrication de vêtements. »⁴⁸. Plus loin, ce même rapport note que l'autoproduction caractérise les régions rurales, moins pourvues en services tels que les transports, les laveries ou encore les pressings, mais disposant par exemple d'espaces grâce auxquels « les produits alimentaires sont obtenus par la culture des jardins familiaux ». Plus éclairant encore : un rapport du Journal officiel de la République française de juin 1989 fait état de ce que :

La quasi-stagnation et même pour certains la réduction du pouvoir d'achat intervenue dans les années quatre-vingt a renversé les priorités et fait nettement prédominer l'aspiration à l'augmentation des ressources financières sur le souhait d'avoir plus de temps libre. Elle a par ailleurs fait croître le recours à « l'autoproduction » (bricolage, couture...) chez les catégories sociales modestes. Le progrès de la vie associative et de la vie de relation s'est en revanche poursuivi chez les ménages où les diplômés, les fonctions professionnelles et les revenus étaient plus élevés. Il apparaît que l'appétit de temps libre a toutes les chances d'être d'autant plus fort et l'autoproduction d'autant plus faible que le pouvoir d'achat progressera davantage⁴⁹.

⁴⁷ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6554512z/f113.item.r=autoproduction>

⁴⁸ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6481540x/f375.image.r=autoproduction?rk=1030048;0>

⁴⁹ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9764184f/f24.item.r=autoproduction.zoom>

Cette propension à évoquer temps libre et loisir en réponse à la question du travail n'est pas fortuite. Elle correspond aux interrogations soulevées par l'essor de ce que Joffre Dumazedier décrit comme une *civilisation des loisirs*, à savoir que :

L'éclatement des métiers, l'émiettement des tâches laissent souvent chez l'exécutant un sentiment d'inachèvement, d'insatisfaction. De là naîtrait le besoin d'une compensation par la réalisation d'une œuvre inachevée ou d'une œuvre de création libre ; d'où l'importance des "dadas", des violons d'Ingres, des "loisirs actifs"⁵⁰.

Cette compensation, rappelle l'auteur, ne doit pas être confondue avec « le simple besoin de "distraction" ». Ainsi le loisir rappelle-t-il au travailleur une forme de travail « où la valeur suprême n'est pas le rendement matériel mesuré, mais l'échange spontanée ». L'article de 1989 énonce à ce titre : « Le besoin de plus de temps libre [...] exprimé jusqu'à ces dernières années par une nette majorité des Français » et la volonté d'accorder plus de temps « à la vie familiale, au sport, aux loisirs sous diverses formes (entre autres aux voyages), ainsi qu'à la vie associative et plus largement à la vie de relation ». À cela s'ajoute la naissance des contre-cultures, qui quoi qu'elles puissent être discutables dans leur formulation⁵¹ n'en demeurent pas moins structurantes pour les imaginaires. C'est dans ce contexte que le concept d'autoproduction se pose selon de nouveaux termes : non plus comme un reliquat du passé, mais comme un espace de production en périphérie, voire en marge de l'économie de marché. En somme et comme le rappelle Joffre Dumazedier⁵² en se référant à un ouvrage célèbre de Paul Lafargue, la revendication du « droit à la paresse » n'est pas une idée nouvelle, mais nous pouvons observer que le contexte que nous décrivons ici réactualise la notion d'économie d'usage et le sens donné au temps de vie en dehors de l'emploi⁵³. C'est d'ailleurs le sens qu'en donne une définition dans le dictionnaire des sciences économiques et sociales :

Autoproduction : production de biens ou de services pour soi-même, c'est-à-dire destinés à l'"autoconsommation". Essentielle dans les sociétés primitives, elle occupe une place accessoire dans les économies modernes, caractérisées par la division et la spécialisation du travail effectué dans les entreprises, lieu privilégié de la production. Elle n'est pour autant pas négligeable puisque tâches ménagères, bricolage et jardinage représenteraient

⁵⁰ DUMAZEDIER Joffre, *Vers une civilisation du loisir ?*, Éditions du Seuil, Paris, 1962, p.104.

⁵¹ BENNET Andy, « Reappraising "Counterculture" », In *Volume !*, Volume 91, Issue 1, (2012), p. 19 - 31

⁵² Ibid. DUMAZEDIER, *ibid.*, (1962) p.122.

⁵³ La notion d'emploi s'entend ici comme forme de travail sujette à l'exploitation, notion sur laquelle nous ne manquerons pas de revenir durant cette étude.

de 20 à 30% du P.I.B. Selon des estimations faites en Suède. Difficile à évaluer, l'autoproduction est pourtant pour l'essentiel, ignorée par la comptabilité nationale (voir agrégat) ; J.M. Keynes, plein d'humour, disait : “ Si j'épouse ma femme de ménage, je fais diminuer le P.N.B. Britannique ”⁵⁴.

Cette définition éditée en 1992 fixe au moins provisoirement cette idée de l'autoproduction qui appartiendrait à des temps anciens, mais aussi dès lors à des espaces officieux de l'économie. Jusque dans sa formulation même, l'auteur laisse entendre une forme de condescendance, associant le passé au « primitif » et l'officieux au dérisoire. Faute d'être reconnue par « la comptabilité nationale », son existence est marginale, reléguée à des espaces que l'économie de marché n'a pas (ou pas encore) absorbé. L'usage de la blague attribuée à Keynes réinvestit là encore le schéma d'un discours normatif (cette fois-ci en le doublant *via* le prisme du sexisme et de la domination masculine) puisqu'il est exogène et qu'il ne définit notre objet qu'en tant qu'il n'est pas intégré à un espace dominant. Néanmoins, cette thématique de l'anomalie et du dérisoire ne se retrouve pas dans toutes les publications que nous avons relevées à cette époque. Ainsi, dans un essai intitulé *Le travail c'est fini (à plein temps, toute la vie, pour tout le monde) et c'est une bonne nouvelle !* sorti en 1990, le chercheur indépendant Guy Aznar donne une définition dont le ton diffère :

Le principe de l'autoproduction est simple : il consiste à assurer soi-même la production de ses propres besoins. Si je vais au bureau à pied au lieu de prendre le bus, si je me rase au lieu d'aller chez le barbier, je fais de l'autoproduction : j'économise un service qui aurait pu être rétribué. C'est un principe vieux comme le monde qui fonctionne encore dans la plupart des pays non industrialisés où les cultures vivrières et l'économie villageoise autoproduisent une grande partie des biens vitaux. Dans nos pays industrialisés, il n'y a pas si longtemps que nous avons quitté l'autoproduction. Dans les fermes de nos arrière-grand-parents, on autoproduisait une bonne part de l'alimentation, de l'énergie, de la santé, des soins aux personnes âgées etc. Ceci ne veut pas dire que l'autoproduction soit un concept régressif et passéiste. On peut revenir à l'autoproduction sans coudre des peaux de bêtes. [...] Ce qu'il faut retenir du passé historique de l'autoproduction ce n'est pas son passéisme, mais le fait qu'elle repose sur une réalité économique oubliée.⁵⁵

Ce texte marque subrepticement une rupture vis-à-vis de la continuité décrite ci-dessus (et ce, bien qu'il soit antérieur à la définition du dictionnaire des sciences économiques et sociales). Il donne

⁵⁴ BOURACHOT Henri, *Dictionnaire des sciences économiques et sociales*, Bordas, Paris (1992).

⁵⁵ AZNAR Guy, *Le travail c'est fini (à plein temps, toute la vie, pour tout le monde) et c'est une bonne nouvelle !*, Éditions Belfond, Paris, 1990.

à l'autoproduction une signification bien différente de ce que pouvaient en dire les auteurs du début du 20^e siècle qui la considéraient comme révolue. Certes, l'auteur rappelle que « dans les fermes de nos grand-parents il n'y a pas si longtemps, on autoproduisait une bonne part de l'alimentation, de l'énergie, de la santé, des soins aux personnes âgées etc. » et il rejoint en cela une observation de Pascal et de Guy Aznar : « les gens dans les campagnes font ça depuis des siècles ». Cependant le cœur de son raisonnement est justement de proposer un contrepoint aux discours « passésistes » et de leur opposer une réactualisation des concepts liés à l'économie d'usage. Guy Aznar décrit dans son essai une évolution du travail laissant de plus en plus de place au temps libre qui ne peut – explique-t-il – être habitée que par une forme de travail non salariée. Cela le conduit à décrire l'autoproduction comme une finalité incontournable. Il est à noter toutefois qu'à la différence de ce que peut en dire Pascal, il ne s'agit pas ici de favoriser l'autonomie du travailleur vis-à-vis des injonctions du travail salarié, mais plutôt de « réinventer l'économie » en s'inscrivant dans une modernisation du marché capitaliste. Ainsi, citant « les recherches de la Rand corporation », un *think-tank* étatsunien, il décrit un avenir où :

...vous pourrez, assis dans votre fauteuil, imaginer un vêtement, modifier un patron standard, et le programme sera à votre disposition sur votre ordinateur... connecté à une machine à coudre intelligente, il fera le travail à votre place.... Les consommateurs les plus maladroits fabriqueront leurs vêtements à la maison.⁵⁶

À défaut d'appréhender cette question sous un angle matérialiste qui prendrait en compte les rapports de domination économiques ou qui problématiserait la propriété des moyens de production, il n'est donc pas question dans ce texte de s'inscrire en faux vis-à-vis de l'organisation capitaliste du travail, mais tout au contraire de réorganiser cette dernière pour lui permettre d'absorber les pratiques qui étaient jusque-là susceptibles de lui échapper et de les intégrer *in fine* aux normes du marché pour les faire passer d'un modèle d'espace fermé à un modèle d'espace ouvert.

Nous avons dans un premier temps mis en évidence que l'autoproduction pouvait être un objet de clivage, susceptible de former des espaces sociaux ou tout du moins d'en indiquer de possibles contours en nous adressant à des agents qui questionnent les limites de leurs modèles. Dans un second temps, l'analyse étymologique du terme et de ses différentes occurrences dans l'histoire moderne nous a permis de relever une évolution notable de son signifié et rapport avec l'évolution d'un contexte économique, mais aussi d'observer qu'elle était l'objet de rapports de force symboliques. Loin d'être figés, ces rapports de force se sont transformés avec la possibilité de modifier les valeurs d'usage

⁵⁶ AZNAR, *Ibid* (1990) p.201

propres aux activités autoproduites en valeur d'échange, ce que nous avons pu déduire dans un troisième temps. Cette analyse de l'autoproduction et de la manière dont sa signification a évolué dans le temps montre la pertinence de la considérer dans sa dimension sociologique, c'est-à-dire moins comme un objet en soi, que comme le résultat d'un rapport social dynamique. Cela nous indique deux éléments : d'une part, la revalorisation symbolique au tournant du 21^e siècle qui fait l'objet de cette étude ne se limite pas au champ du cinéma et peut être analysée à une échelle plus globale. D'autre part, en tant que seule valeur d'usage, elle est décrite comme un espace minoritaire, désuet et inutile, mais associée à une possible valeur d'échange, elle s'inscrit dans un devenir majoritaire. Cette labilité nous engage maintenant à rapporter l'autoproduction à l'histoire d'autres signifiants qui sont à la fois proches et distincts.

2: Synonymes et faux amis

Autogestion, autonomie, indépendance, *DIY* : l'autoproduction côtoie une multitude de termes familiers, parfois employés comme s'ils étaient interchangeables, mais le sont-ils vraiment ? Pour dissiper ce doute et ce nuage sémantique, il s'impose de déterminer les singularités qui les différencient et – s'il en est un – l'invariant qui les rassemble. Sémantiquement, le *DIY* que nous avons évoqué précédemment est peut-être le terme le plus proche de notre objet, puisqu'il est quasiment la traduction littérale (« fais-le toi-même ») du terme « produire ». Nous développerons au cours de cette recherche la description des similitudes entre ces deux termes et ce qu'ils désignent.

Autoproduction et autogestion

L'autogestion est une notion polysémique qui désigne tout aussi bien « une utopie » au sens large du terme, qu'une variété de « réalisations » qui rend toute entreprise de définition périlleuse⁵⁷. Toutefois, son étymologie est moins ambiguë. Elle partage avec l'autoproduction le même préfixe issu du grec « autos » (soi-même), auquel s'ajoute le suffixe « gestion », le terme désigne une « doctrine sociale prônant le contrôle des entreprises par leurs salariés qui, logiquement, en éliraient les responsables »⁵⁸ ou encore « un modèle égalitaire de gouvernement des hommes dans les entreprises, dans l'administration publique, dans les écoles, dans les universités, etc., à travers lequel

⁵⁷ DURAND Jean-Pierre (préface) In : Isabelle Chambost, Olivier Cléach, Simon Le Rouley, Frédéric Moatty, Guillaume Tiffon (dir.), *L'autogestion à l'épreuve du travail. Quelle émancipation ?*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq (2020), p. 9.

⁵⁸ BOURACHOT Henri, *Dictionnaire des sciences économiques et sociales*, Bordas, Paris (1992).

tous les avis individuels se valent pour décider des orientations du groupe pour satisfaire l'intérêt général. »⁵⁹. Il s'agit donc « d'un projet d'organisation démocratique qui donne davantage de poids à la démocratie directe »⁶⁰ voire, dans une perspective utopiste, d'émanciper le travail de toute hétéronomie. Dans une économie capitaliste, l'hétéronomie trouve son origine dans la propriété privée des moyens de production et s'applique par le biais de ses représentants. Nous pouvons donc la définir d'une manière plus large comme la manifestation exogène d'un pouvoir allant à l'encontre d'une organisation démocratique du travail au sein d'une collectivité, à laquelle précisément l'autogestion s'oppose. Comme le rappelle Pierre Naville :

Le mot autogestion a une histoire. Pendant longtemps, on employa les expressions de « gestion démocratique » ou de « gestion sociale » ou socialiste. En Allemagne, la social-démocratie forgea le terme de co-gestion, mais ce sont les communistes yougoslaves qui employèrent les premiers d'une façon pratique le terme d'autogestion des entreprises, à partir de 1950, après leur rupture avec Staline.⁶¹

Née d'une rupture avec le *Kominform* et plus particulièrement d'une loi dont la première version remonte au 27 juin 1950, « l'expérience Yougoslave » désigne les conseils ouvriers élus par les travailleurs, comme responsables de la gestion « dans toutes les communautés : dans les ateliers, les entreprises et même dans les associations de locataires ⁶² ». D'autres exemples célèbres d'autogestion ont marqué l'histoire sociale. En 1962, « Son indépendance politique acquise, l'Algérie opte officiellement pour la voie socialiste. Et le socialisme algérien, c'est l'autogestion. En Algérie, comme aux yeux du monde, l'autogestion est autant le symbole que l'instrument de l'accès au socialisme.⁶³ ». Plus récente est « l'expérience Argentine » : « Depuis la fin des années 1990, ce pays connaît en effet une série d'occupations d'usines et d'autogestions ouvrières sans précédent, tant par la longévité des occupations que par le nombre d'usines concernées⁶⁴ » ou encore « l'expérience

⁵⁹ DURAND, *ibid.*, (2020), p. 9.

⁶⁰ CLÉACH Olivier, « Introduction. Le retour de l'autogestion : émancipation ou instrumentalisation ? », in CHAMBOST, CLÉACH, LE ROULLEY, MOATTYn TIFFON (dir.), *ibid.*, (2020), p. 24.

⁶¹ NAVILLE Pierre, *Le temps la technique l'autogestion*, Éditions Syros, Paris (1980).

⁶² ANALIS Dimitri T, « L'autogestion yougoslave [1] », dans *Les Balkans (1945-1960). La prise du pouvoir*, sous la direction de Analis Dimitri T., Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 1978, p. 191-201. URL : <https:// Cairn.info/les-balkans-1945-1960--9782130355137-page-191.htm>

⁶³ LAKS Monique, *Autogestion ouvrière et pouvoir politique en Algérie (1962 – 1965)*, EDI Paris (1970).

⁶⁴ QUIJOUX Maxime, *Mobilisations et politisations ouvrières contemporaines : les usines « récupérées » en Argentine*, Presses de Sciences Po | « Critique internationale » 2012/4 N° 57, p. 112.

Grecque » rapportée par le film *Prochain arrêt : Utopia*⁶⁵. Cette liste est loin d'être exhaustive, nous pouvons aussi citer pêle-mêle comme événements fondateurs les Communes de Barcelone, de Shanghai et de Paris qui ont fortement nourri la mémoire militante depuis Karl Marx⁶⁶ jusqu'aux organisations punk que nous avons côtoyées, à l'instar de Michel Ktu, co-fondateur de la Miroiterie, célèbre squat du quartier de Ménilmontant à Paris ouvert entre 1999 et 2014 :

Dans les années 1980, il y avait beaucoup de squats dans ce quartier-là, le squat de punk, mais anarcho-punk avec le drapeau noir, tout ça. Les mecs, ils y allaient franchement, puis les flics n'osaient pas venir, ils ne jouaient pas les fiers, ils n'étaient pas nombreux, ils se faisaient recevoir à coups de latte dans la tronche. Donc ça, ça a toujours été un quartier anarcho-punk et depuis la Commune de Paris, depuis 1871. Elle est née là et elle est morte là donc c'était très symbolique pour nous d'ouvrir ce lieu. Le fait que ça dure 15 ans... moi je suis un ancien punk, je le suis plus évidemment mais je suis un anarcho donc c'est droit au peuple, c'est un lieu qui a servi en 15 ans, à tout le monde, qui n'en a pas profité ?

Tout comme les références à la Commune de Paris, « première et éphémère expérience d'autogestion organisationnelle revendiquée »⁶⁷, la notion d'autogestion est fréquemment mentionnée dans les organisations punk que nous avons rencontrées durant cette étude⁶⁸. De ce contexte empirique peut être tiré un trait d'union avec notre objet en prenant en compte au préalable les principes fondamentaux de l'éthique *DIY* au cœur de la culture punk. Outre que l'anglicisme « *do it yourself* » rejoint notre préfixe « *auto* », l'idée de « faire par soi-même » pose un préalable à la recherche d'un modèle de travail conforme aux principes de l'autogestion : un modèle non hétéronome et démocratique où se déjouent non seulement les rapports hiérarchiques⁶⁹, mais aussi la séparation, consubstantielle à l'économie capitaliste, entre production et consommation⁷⁰. Ce rapport à l'autoconsommation à la marge d'une norme capitaliste nous ramène là encore à l'autoproduction. La nuance est donc d'ordre quantitative : le *DIY*/autoproduction désignant l'idée de « faire » par soi-

⁶⁵ KARAKASIS Apostolos, *Prochain arrêt : Utopia*, Grèce, 2018.

⁶⁶ MARX Karl (1871) *La Guerre civile en France, 1871 (La Commune de Paris)*, Bureau d'éditions, Paris (1933).

⁶⁷ CLÉACH, *ibid.*, (2020) p. 22.

⁶⁸ Nous désignons ici comme « la culture punk » le champ social auquel se rattache Michel Ktu que nous caractériserons ultérieurement dans une partie dédiée à ce thème. Il est à noter toutefois que cette appellation est loin de faire l'unanimité d'un point de vue endogène et que pour plus de précision, nous pourrions lui substituer la mention d'« organisations artistiques autogérées ».

⁶⁹ CLÉACH (2020), *ibid.*, p. 20.

⁷⁰ LE ROULLEY Simon, « Conclusion », in : *L'autogestion : condition d'émancipation ou dispositif de reproduction sociale ?*, CHAMBOST, CLÉACH, LE ROULLEY, MOATTY, TIFFON (dir.), *op. cit.*, (2020) p. 281.

même et l'autogestion renvoyant plus spécifiquement à une dimension collective, un « faire ensemble ». À cela s'ajoute un autre dénominateur commun : les tiers-lieux qui favorisent l'essor de collectifs de travail autogérés et dont les squats « représentent une des déclinaisons possibles, préhistoriques pourrait-on dire »⁷¹, constituent un espace à part qui tient « à distance les déterminismes économiques comme force hétéronomes » et où des formes de vie s'organisent autour de la « subversion des normes »⁷².

Ces liens mis en évidence, l'édition récente d'un ouvrage dédié à l'autogestion⁷³ peut nous aider à mieux cerner notre objet. Du fait de son histoire, le concept est indissociable de l'organisation capitaliste du travail vis-à-vis de laquelle il développe une double critique : « celle de l'organisation du travail et celle de l'appropriation des moyens de production »⁷⁴. Cependant, l'apparition quasi-concomitante à l'époque contemporaine d'une « certaine résurgence de l'autogestion, au moins dans les discours » et « de nouvelles formes de mise au travail » (les start-up, les entreprises dites « libérées ou autogouvernées », l'entrepreneuriat social etc.)⁷⁵ amène les chercheurs à observer une certaine tendance du capitalisme, « notamment avec le développement du néolibéralisme », à se « nourrir » de l'autogestion⁷⁶. L'exemple de « l'entreprise libérée » semble à ce titre particulièrement révélateur. Certes, les principes d'organisation horizontale sont mis en avant, mais « de nombreuses dimensions de l'autogestion sont largement absentes de la littérature dédiée à l'entreprise libérée. Il s'agit notamment de la critique de la société capitaliste, de la remise en cause des rapports de pouvoir ou des enjeux de transformation de la gouvernance »⁷⁷. Ainsi, l'entreprise libérée démontrerait la capacité du capitalisme à une « récupération de ces principes au sens de Boltanski et Chiapello dans le cadre du nouvel esprit du capitalisme »⁷⁸. L'autogestion nous renvoie à sa dimension utopique dès lors que se pose la question de sa réalisation à une échelle macroéconomique dans un contexte

⁷¹ GHEROGHIU Matei, « Chapitre 4. Trajectoires militantes et institutionnalisation des tiers-lieux. De la revendication à l'autonomie à une autogestion négociée » in CHAMBOST, CLÉACH, LE ROULLEY, MOATTY, TIFFON (dir.), *ibid.*, (2020) p.182.

⁷² LE ROULLEY, *ibid.*, (2020) p.284.

⁷³ *ibid.*

⁷⁴ LE ROULLEY, *ibid.* (2020) p. 275.

⁷⁵ CLÉACH, *ibid.* (2020), p. 20.

⁷⁶ CHAMBOST Isabelle, LE ROULLEY Simon, « Introduction. L'autogestion en débats(s) : autogestion(s) et capitalisme(s) », in CHAMBOST, CLÉACH, LE ROULLEY, MOATTY, TIFFON (dir.), *ibid.*, (2020), p. 182.

⁷⁷ BOULLIER Camille, ROUSSEAU Thierry, RUFFIER Clément, « Chapitre 2. Travail d'institution et d'organisation : que nous dit la « libération » d'entreprise au regard de l'autogestion ? », in CHAMBOST, CLÉACH, LE ROULLEY, MOATTY, TIFFON (dir.), *ibid.* (2020), p. 235.

⁷⁸ BOULLIER, ROUSSEAU, RUFFIER (2020), *ibid.* p. 235.

contraire à ses principes élémentaires. Les initiatives collectives sont alors soumises aux « chocs exogènes, comme un changement de réglementation, l'attaque efficace d'un concurrent, la perte de clients importants, etc. »⁷⁹. Les expériences, nombreuses, peuvent être décrites à ce titre comme des « îlots alternatifs »⁸⁰ qui se déroulent « dans un océan de misère »⁸¹.

Au cours de notre recherche, nous n'avons observé qu'à une seule reprise une association entre les termes « autogestion » et « cinéma », précisément dans le cadre d'un tiers-lieu : le cinéma occupé *La Clef* à Paris. Cet exemple est d'autant plus significatif que la rencontre s'est faite grâce à des réseaux punk et qu'il s'agit précisément de l'occupation d'une entreprise revendiquée, à dessein, comme une forme d'autogestion. Le collectif constitué autour de l'occupation de *La Clef* se coordonne autour d'une activité de production, mais aussi de diffusion de films. L'autogestion au sens général croise le concept d'autoproduction à plusieurs égards. Comme l'autoproduction, elle nous permet de questionner le modèle dominant du travail capitaliste soumis aux contraintes de la subordination et de la propriété lucrative. Cependant, l'autogestion présuppose l'existence d'un collectif de travail constitué et maintenu dans le temps autour d'un projet en commun. Elle est donc à priori peu pertinente pour désigner des formes de travail plus spontanées qui ne réunissent des collectifs des équipes que durant le temps de production d'un film et nous n'avons relevé que très peu d'expériences d'entreprises au fonctionnement démocratique telles que la coopérative de production portugaise *Terratreme Filmes* ou, en France, *Les Mutins de Pangée*. À cela s'ajoute la question de l'autonomie financière des autoproduct.eur.rice.s. Durant cette étude là encore, nous n'avons relevé que très peu d'exemples d'activités d'autoproduction cinématographique rapportant un bénéfice à leurs auteurs et aucun (du moins en France) où cette activité pouvait leur apporter un revenu constant et suffisant pour subvenir à leurs conditions matérielles de subsistance. Nous verrons que pour « payer le loyer », comme ils.elles le disent souvent, ces dernier.e.s ont systématiquement recours à une autre activité qui peut être en lien ou non avec leur activité artistique. Le profit généré relève donc d'avantage d'une valeur d'usage que d'une valeur d'échange, voire éventuellement d'un profit de distinction en termes de capital culturel.

⁷⁹ CARTELLIER Jean, « Chapitre 5. Gérer en et pour l'Autogestion : les chemins, raccourcis et détours, de la mise en pratique » in CHAMBOST, CLÉACH, LE ROULLEY, MOATTY, TIFFON (dir.), *ibid.* (2020) p. 209.

⁸⁰ LE ROULLEY, *ibid.* (2020) p. 281.

⁸¹ DAPRETI François, « Chapitre 4. Quelles autogestions coopératives ? » in CHAMBOST, CLÉACH, LE ROULLEY, MOATTY, TIFFON (dir.), *ibid.* (2020) p. 94.

Autoproduction et autonomie

Les notions d'autonomie et d'indépendance, souvent utilisées de manière interchangeables, sont à première vue difficiles à distinguer et il est nécessaire de les problématiser au préalable pour saisir leurs singularités. Issue du grec « auto nomos », l'autonomie se définit comme le « fait de se gouverner par ses propres lois »⁸². Pour Pierre Bourdieu, elle est plus précisément un objet de conquête situé principalement au 19^e siècle dans le cas de la peinture, grâce à laquelle les artistes se sont à la fois émancipés de la tutelle des pouvoirs politiques et économiques. C'est d'ailleurs moins en se distinguant de l'académie elle-même, qu'en constituant un champ social au terme d'une série de dépassements qu'ils ont atteint ce dessein : l'avant-garde d'une génération devenant l'arrière garde pour une nouvelle⁸³. Cependant, ce rapport de force qui la caractérise n'est pas constant :

Le degré d'autonomie du champ (et, par-là, l'état des rapports de force qui s'y instaurent) varie considérablement selon les époques et selon les traditions nationales. Il est à la mesure du capital symbolique qui a été accumulé au cours du temps par l'action des générations successives (valeur accordée au nom d'écrivain ou du philosophe, licence statutaire et quasi institutionnalisée de contester les pouvoirs, etc.). C'est au nom de ce capital collectif que les producteurs culturels se sentent en droit et en devoir d'ignorer les demandes ou les exigences des pouvoirs temporels, voire de les combattre en invoquant contre eux leurs principes et leurs normes propres : lorsqu'elles sont inscrites à l'état de potentialité objective, ou même d'exigence, dans la raison spécifique du champ, les libertés et les audaces qui seraient déraisonnables ou tout simplement impensables dans un autre état du champ ou dans un autre champ deviennent normales, voire banales⁸⁴.

L'enjeu de l'autonomie prend ainsi tout son sens, selon Bourdieu, dès lors qu'elle aboutit à la constitution d'un champ, ce qui suppose toutefois de la part des agents une certaine disposition partagée vis-à-vis de ce qu'il désigne comme les pouvoirs temporels. Aussi sûrement *qu'on se pose en s'opposant*, nous pourrions concevoir l'autoproduction comme un champ en voie d'autonomisation qui se définirait vis-à-vis des pouvoirs économiques et politiques. De la même manière qu'à une autre époque les impressionnistes ont pu se constituer par opposition à l'académisme, les

⁸² Centre national de ressources textuelles et lexicales. Consulté le 26 février 2021 sur <https://cnrtl.fr/definition/autonomie>.

⁸³ JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les avant-garde artistiques (1848 - 1914) : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2016, 964 p., ISBN : 978-2-07-034274-7.

⁸⁴ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Seuil, Paris (1992), p. 361-362.

autoproducteur.rice.s pourraient se fédérer autour d'un rejet de l'ensemble de règles et de conventions socio-professionnelles que certains nomment *la production*. Cependant, sur le terrain de recherche, il s'avère que l'autoproduction est considérée comme un lieu de passage réunissant des dispositions très hétérogènes vis-à-vis de la production, allant d'une stratégie pour intégrer la « production classique » à une volonté de s'en éloigner le plus possible en inventant des modèles alternatifs⁸⁵. Une variété de dispositions peut également être observée dans le champ de la peinture si l'on considère le processus de défiance qui, depuis le Salon des refusés jusqu'au salon de Courbet, caractérise l'histoire du champ. Mais à la différence des peintres refusé.e.s qui ont développé leur autonomie en interagissant directement avec leur public, les cinéastes s'inscrivent, dans une relation hétéronome vis-à-vis de l'industrie cinématographique en raison de la complexité des modalités d'accès à la diffusion⁸⁶ et de la rareté des initiatives alternatives⁸⁷. À une extrémité de cet espace de pratique se trouvent donc des agents pour lesquels l'autoproduction est déjà une forme de production. En puisant dans les ressources du modèle bénévole, cette approche reproduit les codes de la production tout en permettant d'échapper aux instances de nomination qui lui sont associées. C'est le cas par exemple de Lucie, une autoproductrice rencontrée lors de la précédente étude, avec son film *Le chant des sirènes* (2016). En pleine préparation du film lors de notre premier entretien, Lucie met un point d'honneur à préciser qu'il s'agit bien, dit-elle, d'autoproduction et non d'autofinancement⁸⁸, car elle a su réunir la somme 24 000 euros en sollicitant des patrons d'entreprises grâce à un Who's who acheté avec une réduction et l'envoi méthodique de près de 4 000 emails sur son temps de travail en tant qu'hôtesse d'accueil. Comme elle l'explique, l'autoproduction n'est pas pour elle une fin en soi, mais au contraire plutôt le moyen d'atteindre la production, c'est-à-dire la reconnaissance institutionnelle qui lui permettra de réaliser des longs-métrages.

Pour un long métrage il faut une production mais pour un court-métrage quand je vois des gens qui ont une production qui mettent un à deux ans pour trouver 10 000 euros... ça va... et puis en plus il n'y a que les guichets, on les connaît, donc c'est le CNC ? C'est

⁸⁵ In : HEIN Fabien, *Do it yourself ! Autodétermination et culture punk*, Le passage clandestin, Neuvy-en-Champagne (2012), p. 51.

⁸⁶ Cet argument sera étayé dans le chapitre 3 avec l'exemple d'Amandine Gay et de son film *Ouvrir la voix* (2017).

⁸⁷ Nous détaillerons les limites de ce contexte associatif avec les exemples de JD avec Killmeway dans le chapitre 2 et de Juliette avec Kino dans le chapitre 5.

⁸⁸ La différence est établie par Lucie sur le principe de financer un film soit grâce à des ressources personnelles dans le cas de l'autofinancement, soit en cherchant des financeurs extérieurs dans le cas de l'autoproduction. Cependant, cette taxinomie, que Lucie mobilise comme un élément de distinction, est peu répandue chez les autoproducteur.rice.s que nous avons rencontré.e.s, sans doute parce que l'autofinancement est très largement dominant. In : DELBOS-KLEIN *Ibid.* (2015) p.28

les pré-achats on connaît tout ça, par cœur. Quand tu vois des gens qui se font refouler des commissions (...) et puis ça dépend qui tu connais dans la commission aussi quand même. C'est qui ? En gros ça va être d'autres gens qui ont notre destin en main mais ce n'est pas possible ! Sur le long métrage j'aurais un discours très différent parce que le long métrage, il y a un marché derrière. Il y en a quatre, il y a les exploitants, il y a les DVD's, il y a l'étranger, il y a les diffusions télé. Le court-métrage, il n'y en a pas. Il y a le pré-achat, ouh là là, voilà, mais le court-métrage, le but du court-métrage c'est de faire un produit qui nous ressemble, qui soit une carte de visite, qui nous fasse rencontrer plein de gens, c'est ça aussi le but de la diffusion. C'est d'avoir accès à des producteurs et donner au-delà de ça une légitimité, une crédibilité vis-à-vis des gens. Voilà, chercher une production... Enfin j'ai plein d'amis qui l'ont fait : « oui c'est sympa ton projet mais bon tu comprends... ». C'est un court-métrage. Non mais c'est pas un million d'euros qu'on met dessus. Et, vraiment, même pour le court-métrage je crois que j'en aurais jamais cherché, même il y a 10 ans. Ça prend du temps et puis on parle de court-métrage encore une fois... enfin ça va quoi c'est bon ! Si ça allait vite, mais ça ne va pas vite ! Alors que nous, les sous, on les a trouvés en deux mois, deux mois ! Y'a un moment...

Faire un film pour Lucie permet de développer son employabilité en démontrant sa capacité à mener un projet ambitieux. Le film durant 30 minutes, 15 jours de tournage auront été nécessaires sur 25 à 30 lieux de tournage avec plus d'une vingtaine de postes, du chef opérateur à la costumière⁸⁹ en passant par le chef machiniste, l'ingénieur du son et son perchman, le responsable du making of et son éventuel remplaçant « parce que c'est important aussi le *making of* », jusqu'au régleur de cascades. Le recrutement se fait sur C.V., entretien et bande démo. Il faut faire professionnel jusqu'à le devenir et l'amateurisme est une notion péjorative dont Lucie cherche le plus possible à se démarquer.

Si le but revendiqué de Lucie est d'intégrer le monde du cinéma, celui de Jean-Claude Montheil serait tout au contraire de s'en éloigner. Après avoir occupé des postes de directeur artistique et de directeur de casting avec de nombreux cinéastes dont la reconnaissance est attestée par plusieurs prix en festivals internationaux (citons Alain Guiraudie, Jean-Paul Civeyrac, Danièle Dubroux ou encore Philippe Ramos), Jean-Claude fait l'expérience de tourner un film sans moyens. Il le fait d'abord avec Jean-Paul Civeyrac, pour pallier le manque d'argent sur l'un de ces films ; expérience qu'il décrit comme un moment pivot.

Ça, moi ça m'a ouvert tous les horizons. C'est-à-dire que on va chez *Habitat* choisir une lampe qui sera le seul éclairage du film et une caméra vidéo, je ne sais plus laquelle mais c'était vraiment une caméra de salon. Et on a fait le film, je ne sais plus, en quatre ou

⁸⁹ Les genres attribués par les agents lors de l'entretien sont conservés ici.

cinq jours peu importe et le film a eu un écho ! Alors c'est là où ça a été le grand déclencheur, pour moi, de me dire : voilà c'est fini.

Ce qui est fini ce jour-là pour Jean-Claude, c'est précisément l'adhésion à un système de règles et de conventions qui caractérise l'autoproduction et ce qui commence, c'est la mise en application d'un processus de déconstruction au long cours de ces règles. Il déconstruit d'abord les modalités d'écriture d'un film, qu'il décrit en citant Godard comme « une pièce comptable » qui « nous intoxique ». L'exception à la règle de son expérience avec Civeyrac devient une nouvelle norme, la sienne : tourner avec peu de moyens, avec une très petite équipe et ne rien sacrifier au désir spontané de production de plans.

Je crois que je m'ennuie tel que le cinéma est fait, je m'ennuie dans la longueur, tu vois, je m'ennuie dans le rapport que le cinéma crée avec les gens ou entre les gens... et je m'ennuie dans toute hiérarchie je crois.

En somme, là où Lucie entreprend de démontrer par la pratique sa capacité à embrasser l'ensemble de règles et de conventions qui définissent la production, Jean-Claude, lui, prend précisément la direction inverse, retournant à ce qui pourrait être la racine de l'autoproduction, c'est-à-dire une forme autonomisée de la pratique cinématographique ; à ceci près, comme l'a analysé Pierre Bourdieu, que l'autonomie est avant tout affaire de champ. Or ces exemples démontrent qu'à une échelle individuelle, il est effectivement possible de définir ses propres règles et ses propres modalités de production cinématographique, mais que ces initiatives restent isolées. À l'usage, cette hétérogénéité de dispositions fait de l'autoproduction un lieux de passage plus qu'un espace social partagé, un moyen plus qu'une fin.

Jean-Claude et Lucie ont eu l'occasion de se rencontrer lors d'une table ronde dédiée au cinéma autoproduit que j'ai organisée d'après une commande du Festival international du documentaire émergent, en partenariat avec le programme Cluster 93⁹⁰. Outre la volonté initiale du festival de sensibiliser son public à ces questions, l'un des enjeux tacites était de savoir si les autoproducteurs qui avaient participé à ma première enquête, pouvaient se retrouver autour de dénominateurs communs. Compte tenu des disparités observées au préalable, l'hypothèse d'une reconnaissance endogène de ce *commun*, non seulement entre Jean-Claude et Lucie, mais aussi entre tous les invités autour de la table était fort incertaine. Cette rencontre a été l'occasion pour chacun

⁹⁰ Une trace de l'événement est conservée sur le site du FIDÉ à l'adresse qui suit: <http://fide.festivaldoc.com/rencontres-2016/cluster/>

d'affirmer ses positions plus que d'échanger, au point d'ailleurs qu'il est peut-être abusif de parler de rencontre. Un faisceau d'indices m'avait permis d'anticiper ce résultat à l'avance : la difficulté par exemple pour les autoproduit.eur.rice.s, de se fédérer en collectifs de travail réguliers au-delà d'un seul film⁹¹, voire parfois de quelques films⁹². Entre une recherche de professionnalisation et une recherche d'autonomisation, l'étude de 2015 révélait que la première tendance était dominante, ce qui se confirme avec les entretiens menés au cours de cette recherche. Cette tendance qui favorise les parcours individuels. De plus, de nombreu.x.ses autoproduit.eur.rice.s dissimulent le caractère autoproduit de leur film, pensant à tort⁹³ ou à raison que cela nuit à leurs chances d'être sélectionné en festival. Dans ce contexte, l'autoproduction fait rarement l'objet d'une revendication et nous retrouvons déjà, à cette petite échelle, les logiques clivantes décrites par Howard S. Becker entre les professionnels intégrés et les francs-tireurs : les premiers cherchant à embrasser les conventions pour atteindre une place privilégiée, les seconds se démarquant par des approches transgressives⁹⁴. À la suite de cette péripétie, le discours de Jean-Claude s'est d'ailleurs légèrement déplacé : renforçant son appartenance aux logiques de franc-tireur, il m'a souvent fait observer comme un problème, que dans *autoproduction*, il y avait encore *production*, sous-entendant par-là que l'objet qui nous réunissait était à revoir.

Questionner le champ lexical qui entoure la notion d'autoproduction nous a permis de dégager quelques éléments qui font sa singularité. La notion d'autogestion parfois mobilisée dans certains espaces revêt un caractère militant et collectif qui se révèle être contingent dans le cas de l'autoproduction. La notion d'autonomie a fait l'objet d'un nombre important d'études, notamment à la suite de l'analyse Bourdieusienne de la constitution des champs artistiques. Bien que l'on puisse décrire une situation d'autonomie effective dans le cadre des pratiques individuelles, la notion de champ appliquée à l'autoproduction reste, elle, problématique en 2022. D'un côté, elle se justifie par une certaine permanence : les autoproductions s'inscrivant entre l'espace amateur dont elles se distinguent et l'espace professionnel dans lequel elles semblent peu (ou pas) solubles dans une proportion qu'il reste à évaluer. De l'autre, elle semble discutable au regard la grande hétérogénéité

⁹¹ Nous verrons qu'il existe des initiatives associatives délimitées par un contexte structurel.

⁹² Nous pouvons ici nous appuyer sur les trois fanzine *En marges !*, dans lesquels une collaboration à travers plusieurs films est décrite entre Jean-Claude, Erwan Mittard et David Khalifat.

⁹³ Selon Jacky Evrard, délégué général du festival Côté Court, le caractère autoproduit d'un film ne constitue pas un facteur discriminant (entretien en annexes mené le 04/07/21). Ce témoignage ne saurait résumer à lui seul le contexte général, mais semble indiquer qu'il existe des espaces de reconnaissance pour le cinéma autoproduit, y compris dans les festivals dits de « catégorie 1 » (liste ci-contre : https://www.cnc.fr/professionnels/liste-des-festivals-eligibles_107612).

⁹⁴ BECKER Howard S., *Les Mondes de l'Art* (traduit de l'anglais), Professionnels intégrés francs-tireurs artistes populaires et naïfs p.236-275), Flammarion, Paris, 1992 (1982)

de dispositions, parfois contraires vis-à-vis de l'espace professionnel et de la relative rareté des espaces de socialisation qui lui sont dédiés. La variété des définitions données par les agents eux-mêmes lors des entretiens en témoigne. Il reste donc à appréhender la notion d'indépendance, dont la prégnance dans l'histoire du cinéma nécessite un temps d'analyse à part entière.

3 : Dépendances et indépendances

J'ai pendant douze années fourni une somme de travail considérable et je ne crains pas que que ce soit me prenne pour un exploiteur qui vit tranquillement les deux mains dans ses poches. Je ne suis pas en société. Je suis indépendant.⁹⁵

Georges Méliès

La notion d'autonomie nous ayant permis de délimiter au moins partiellement les contours de ce qu'était ou non l'autoproduction en mobilisant le concept de champ, il reste à analyser notre objet à l'aune d'une autre notion qui semble d'avantage s'imposer à l'étranger : l'indépendance. En effet, cherchant à décrire cette recherche à des personnes anglophones et notamment étatsuniennes, nous avons pu observer que le terme « selfproduced movies » ne semblait pas être très convaincant et que le terme idoine oscillait plutôt entre « *DIY* » et « indépendant », sans que les similitudes et les différences avec notre objet puissent être définies précisément. De même, les hispanophones que nous avons rencontrés utilisaient davantage le terme *independiente*, les coréens celui de *doglib younghwa* 독립영화, les japonais.es celui de *Indipendente eiga* インディペンデント映画⁹⁶, les taïwanais.es celui de *dúli* 獨立, et les chinois.es minjian kongjian 民間 pour « espace du peuple »⁹⁷. En dehors de ce dernier exemple qui – nous le verrons plus en détail – est lié aux spécificités de la pratique cinématographique sur le territoire chinois, tous ces termes correspondent à la notion de cinéma indépendant. Là encore, la proximité sémantique avec notre objet nous impose donc un détour étymologique : « Si on remonte au latin impérial de 1150 » nous dit Jean-Marie Vauchez « le terme

⁹⁵ Lettre publiée dans L'Industriel forain, probablement en mars 1909. Citée par George Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, tome II, Paris, Denoël, 1973, p. 489.

⁹⁶ Une pratique non rémunérée sera plutôt désignée comme Jishu-seisaku 自主制作 qui se rapproche du terme « amateur ».

⁹⁷ PERNIN Judith, *Pratiques indépendantes du documentaire en Chine*, Histoire, esthétiques et discours visuels (1990 – 2010), Presse Universitaire de Rennes, Rennes, 2015 p.18 – 19

“ dépendre” signifiait ”être suspendu, rattaché, sous l’influence, l’autorité de quelqu’un” »⁹⁸. À cette définition pour le moins ouverte s'impose donc une description resserrée sur le champ des mondes de l'art. Ainsi pour Laurent Creton, le terme indépendant est un :

Qualitatif qui s'applique à un artiste dont l'œuvre se situe à l'écart des courants majoritaires. Économiquement, il désigne la situation d'une unité qui a su se préserver de l'empire de structures et des effets de domination d'autres unités. Dans l'espace cinématographique, les « indépendants » sont des entreprises, généralement de petite taille, qui n'appartiennent pas au système dominant⁹⁹.

Parler d'indépendance suppose donc de parler indirectement d'un système dominant qui génère une dépendance. Or, de nos jours, nous disent Sophie Noël et Aurélie Pinto, « la notion d'indépendance semble être de plus en plus répandue au sein des industries culturelles » puisqu'on la retrouve dans le domaine cinématographique, mais aussi musical ou littéraire, au point qu'elle peut « caractériser des genres »¹⁰⁰. L'indépendance est transverse aux domaines de la création, de la production, de la distribution ou de l'exploitation comme elle l'est au reste du monde du travail en général (ce que nous précisons par la suite), ce qui nous ramène à l'observation faite précédemment de l'hétéronomie comme modalité de mise au travail consubstantielle au modèle capitaliste. La citation de Georges Méliès en introduction de cette partie et datant de 1909 semble indiquer que le concept n'est pas récent et qu'il évoquait déjà très tôt dans l'histoire du cinéma l'idée d'une polarisation entre l'artiste et l'industriel, voire entre un geste artistique supposément libre et les contraintes du travail sous le joug de l'exploitation capitaliste¹⁰¹. Le rapport de force qui définit l'indépendance est paradoxalement soumis à une évolution constante. Toujours d'après Sophie Noël et Aurélie Pinto, « le « flou » entourant la définition de l'indépendance peut [...] être interprété comme le signe de sa constitution en enjeu de luttes, ce qui explique la variation de sa signification selon les époques et les agents qui l'invoquent¹⁰².

De fait, l'indépendance est susceptible de décrire la qualité d'une personne physique ou

⁹⁸ VAUCHEZ Jean-Marie, « Autonome vs indépendant », *VST - Vie sociale et traitements*, 2015/2 (N° 126), p. 128-129. DOI : 10.3917/vst.126.0128. URL : <https://cairn.info/revue-vie-sociale-et-traitements-2015-2-page-128.htm>

⁹⁹ CRETON Laurent, *Économie du cinéma*, Armand Collin, Paris, 5ème édition, 2016 (1994), p. 284.

¹⁰⁰ NOËL Sophie, PINTO Aurélie, « Indé vs mainstream. L'indépendance dans les secteurs de production culturelle », *Sociétés contemporaines*, 2018/3 (N° 111), p. 5-17. DOI : 10.3917/soco.111.0005. URL : <https://cairn.info/revue-societes-contemporaines-2018-3-page-5.htm> p. 5.

¹⁰¹ DUVAL Julien, *Le cinéma au XX ème siècle, entre marché et règle de l'art*, édition du CNRS (2016), p. 25.

¹⁰² NOËL PINTO, *ibid.* (2018), p. 7.

morale, productrice ou réalisatrice, mais aussi « une entreprise qui a su se préserver des effets d'ascendance ou de domination d'autres entités, et plus généralement de son environnement. ». Partant de ce principe, il pourrait être séduisant de déduire que l'autoproduction serait une forme de cinéma indépendant comme une autre puisqu'elle n'est pas, elle non plus, déterminée par les conventions des studios. À cet argument, nous pourrions alors opposer le raisonnement non moins tautologique, que s'il y a deux termes distincts, c'est précisément parce qu'il existe une distinction. Pour dépasser cette apagogie et comprendre dans quelles conditions l'association entre cinéma indépendant et autoproduction s'est imposée dans le langage courant, nous déterminerons si ces deux espaces sont séparés ou s'ils n'en forment qu'un seul où se jouerait une forme de concurrence selon des règles communes. Nous mobiliserons pour cela un corpus de recherches principalement concentré sur l'évolution du cinéma hollywoodien et sur sa structure de type *oligopole à frange*, depuis ses origines jusqu'à l'émergence du phénomène dit d'« Indiewood ».

L'indépendance à la marge de la norme.

Étayons dans un premier temps l'hypothèse d'une similitude entre autoproduction et indépendance qui pourrait être mise en relief sur la base d'un schéma entre une norme et ses marges. Cette approche suppose que nous définissions dans un premier temps ces deux espaces. Que l'on fasse remonter la naissance du cinéma aux premiers films tournés en 1891 par Dickson pour le compte de la firme d'Edison¹⁰³ ou à la première séance de cinéma publique payante du 28 décembre 1895 organisée par les Frères Lumière, il semble difficile de concevoir une ontologie du « septième art » sans évoquer les liens profonds qu'il entretient avec l'industrie. Comme nous l'avons observé, cette histoire est marquée par un rapport dialectique entre, d'une part, des concentrations de capitaux œuvrant à développer des marchés de grande ampleur et, d'autre part, un processus relativement constant de création-destruction à la faveur duquel émerge une diversité d'acteurs que l'on désigne comme étant indépendants. C'est ce qui conduit Greg Merritt à définir comme film indépendant « tout métrage financé et produit de manière autonome vis-à-vis des studios, en dépit de toute considération de taille. (Un studio est une compagnie qui produit et distribue simultanément des films).¹⁰⁴ ». Du côté des États-Unis, le premier pôle se constitue autour de la firme Edison et englobe : « une petite

¹⁰³ SADOUL George, *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*, Paris, Flammarion (1968), p. 16.

¹⁰⁴ MERRIT Greg, *A History of America's Independent Film*, Da Capo Press; 1st edition 1999 978-1560252320 p.XII « This book define an independent film as any motion picture financed and produced completely autonomous of all studios, regardless of size. » traduit de l'anglais par l'auteur.

constellation d'entrepreneurs de la côte Est, qui produisent à faibles coûts des petits films d'une bobine et les vendent au mètre, sans considération du sujet, du réalisateur ou des acteurs.¹⁰⁵», jusqu'à constituer un trust : la MPPC. Contrairement à une idée répandue, c'est moins la nécessité d'échapper à ce trust et à ses agents de contrôle que le fait d'une convergence d'opportunités (prix du mètre carré, décors naturels et lumière abondante entre autres) qui provoque le déplacement progressif des lieux de production vers l'ouest¹⁰⁶. C'est là, « dès 1917 » explique Yannick Dehée, qu'un processus de capitalisation fait intervenir des acteurs à forte ascendance jusqu'alors exogènes au monde du cinéma, en particulier des banques d'investissement. Ces levées de fond des producteurs leur font gagner en potentiel de développement ce qu'ils perdent en autonomie vis-à-vis du capital. Ce mouvement leur permet d'intégrer d'imposants parcs de salles à la faveur d'un processus de concentration verticale : « Un millier de salles, les plus luxueuses, appartenant aux producteurs, assurent plus de la moitié des recettes. 1700 salles d'exclusivité moins luxueuses, puis des salles de quartier, enfin les plus modestes, se partagent l'autre moitié »¹⁰⁷. Cette période coïncide par ailleurs avec l'apparition de la société Triangle Film Corporation¹⁰⁸ et les premiers succès économiques de grande ampleur de l'exploitation cinématographique¹⁰⁹. Le processus de concentration est aussi horizontal : les levées de capitaux permettent de déclencher des processus de rachats d'entreprises à l'image des Warner qui « obtiennent des prêts leur permettant d'acquérir Vitagraph grâce au soutien du financier Waddil Catchings.¹¹⁰ ».

En somme, le système des studios naît d'un processus de financiarisation et de concentration horizontale comme verticale, qui impose à la production cinématographique des modes de gestion hérités de la finance. L'exemple d'Hollywood démontre que cette concentration est également

¹⁰⁵ DEHÉE Yannick, « L'argent d'Hollywood », *Le Temps des médias*, 2006/1 (n° 6), p. 129-142. DOI : 10.3917/tdm.006.0129. URL : <https:// Cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2006-1-page-129.htm>

¹⁰⁶ SIMON Jean-Paul. « Marc Vernet, Ainsi naquit Hollywood. Avant l'âge d'or, les ambitions de la Triangle et des premiers studios, Paris, Armand Colin, 2018, 270 p. », *Réseaux*, vol. 217, no. 5, 2019, pp. 223-229.

¹⁰⁷ DEHÉE Yannick, « L'argent d'Hollywood », *Le Temps des médias*, 2006/1 (n° 6), p. 129-142. DOI : 10.3917/tdm.006.0129. URL : <https:// Cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2006-1-page-129.htm> p. 130.

¹⁰⁸ VERNET Marc, *Ainsi naquit Hollywood. Avant l'âge d'or, les ambitions de la Triangle et des premiers studios*, Paris, Armand Colin, (2018).

¹⁰⁹ « Il suit en cela l'exemple d'un D. W. Griffith, qui a investi 100 000 \$ pour produire les douze bobines de *Naissance d'une nation* (1915), avec succès : des recettes estimées de 10 M\$. », DEHÉE *op cit.*, (2006), p. 129-130.

¹¹⁰ DEHÉE (2006), *ibid.*, p. 130-131.

géographique¹¹¹ au point de pouvoir générer un cluster¹¹². Des entités massives y naissent et y meurent : *Warner, Paramount, Universal, Disney*, mais aussi la *RKO, United Artists* ou la *MGM*. Quoi qu'il advienne cependant, ce système se maintient et se renforce même à la faveur des années 1930, lorsque les coûts liés à la crise et à l'essor du cinéma parlant renforcent la mainmise de la finance :

Plusieurs studios sont en difficulté et doivent passer sous le contrôle des banques et des compagnies d'électricité (filiales des groupes Morgan et Rockefeller) qui ont investi le secteur lors de l'arrivée du parlant. Les financiers sauvent Hollywood de la ruine mais prennent le pouvoir ou se renforcent dans les conseils d'administration à la faveur de nouveaux prêts.¹¹³

De 1930 à 1950, au cours d'une période connue comme « l'âge d'or hollywoodien », le système des studios se caractérise par des contrats avec des stars et un monopole quasiment exclusif des parcs de salles, ce qui leur permet d'imposer des règles auxquelles peu d'exploitants échappent¹¹⁴. Bien que cette mainmise soit interrompue par un faisceau d'événements, dont le décret anti-trust dit « Paramount » en 1948¹¹⁵ et l'essor de la télévision dès les années 1950, le système des studios se maintient et plus encore, il se renforce au rythme des changements culturels et technologiques. Les années 1970 sont ainsi marquées par une rupture générationnelle communément appelée le Nouvel Hollywood¹¹⁶. La réputation de ce mouvement se construit sur les forts succès de « blockbusters » qui transforment des *outsiders* (par exemple Steven Spielberg, George Lucas ou Francis Ford Coppola) en nouvelles entités dominantes (*Dreamworks* ou *Lucasfilms* pour les deux premiers). Cette rupture s'accompagne de transformations profondes : les années 1980 se caractérisent par une hausse continue des dépenses marketing¹¹⁷, les années 1990 - 2000 signent l'arrivée des nouvelles technologies de l'information et de la communication (les NTIC) et les services de vidéo à la demande

¹¹¹ Scott, Allen J. *On Hollywood: The Place, The Industry*, Princeton University Press, Princeton (2005).

¹¹² « concentration géographique d'entreprises interconnectées et d'institutions associées autour d'un domaine particulier, incluant des chefs de produits, des prestataires de services, des sous-traitants, des universités et des associations professionnelles ». COOKE Philip, *Clusters as Key Determinants of Economic Growth, the Example of Biotechnology*, Åge Mariussen. Stockholm (2001).

¹¹³ COOKE (2001), *ibid.*, p. 131.

¹¹⁴ COOKE, *ibid.*, (2001), p. 132.

¹¹⁵ WHEELER Mark, *Hollywood Politics and Society*, British Film Institute, London (2006).

¹¹⁶ HURAUULT-PAUPE Anne, MURILLO Céline, « Et le cinéma indépendant ? », *Revue française d'études américaines*, 2013/2, n° 136, ISSN 0397-7870 - ISBN 9782701175157, p. 7.

¹¹⁷ EPSTEIN Edward Jay, *The Big Picture, the New Logic of Money and Power in Hollywood*, New York, Random House, 2005.

montent considérablement en puissance au détour des années 2010¹¹⁸. Cependant, ces changements apparents de « l'usine à rêves » dissimulent une constante structurelle, rigoureuse et ininterrompue de financiarisation et de concentration de capitaux. Aux firmes cinématographiques liées à des fabricants de pellicules et de caméras se sont substitués des plateformes VOD, des études d'opinion, des conglomérats globalisés et des sociétés offshore¹¹⁹ :

Fox est acquis par *Murdoch* en 1985 ; *Columbia* passe aux mains de Coca-Cola en 1982, pour être revendu à *Sony* en 1989 ; *Paramount* est racheté en 1993 par *Viacom* (câble opérateur) ; *Warner* est acquis par l'éditeur de journaux *Time* en 1990 pour former *Time-Warner* ; *MGM* est racheté par le financier *Giancarlo Piretti* en 1990 avec l'aide du *Crédit Lyonnais Netherlands* ; *Universal* passe aux mains de *Matsushita* en 1990, est revendu à *Seagram* en 1995, puis à *Vivendi* en 2000 ; *Disney* passe dans le giron d'*ABC* en 1995¹²⁰.

Pour autant qu'ils interagissent avec ces entités, nous pourrions donc être amenés à penser qu'indépendants comme autoproducteurs se démarquent strictement de ce système en formant à la marge des studios des espaces à la fois symboliques, économiques et géographiques. De fait, cette configuration s'organise sur le modèle d'un oligopole à frange, « typique des industries culturelles » et dans lequel « un petit nombre d'entreprises, les Majors, représentent une large part des ventes et des dépenses de promotion, tandis qu'une frange de labels indépendants effectuent le travail de détection des nouveaux artistes »¹²¹. C'est d'ailleurs ce que, dans un article célèbre, la journaliste *Lynn Hirschberg* décrit comme les « Two Hollywoods », entre des films à 100 millions et d'autres coûtant dix fois moins, les « belles finitions et le brut de décoffrage » ou encore « *Starship's Troopers* et *Le secret du bayou* »¹²². Toutefois, il reste à déterminer dans quelle mesure, selon quelles modalités et avec quels rapports de force ces espaces peuvent être polarisés de nos jours. Par exemple, la distinction entre studios de cinéma et productions indépendantes est-elle toujours aussi clairement établie ? Et si elle l'est, l'espace de l'indépendance est-il hétérogène au point de se confondre avec l'autoproduction ? C'est semble-t-il le cas selon *Mitchell W. Block* et *Joël Augros* qui s'accordent

¹¹⁸ CHANTEPIE Philippe, PARIS Thomas, « V / Les enjeux contemporains », in *Économie du cinéma*. Paris, La Découverte, « Repères », 2021, p. 89-110. URL : <https:// Cairn.info/economie-du-cinema--9782348057847-page-89.htm>

¹¹⁹ CHANTEPIE, PARIS, *ibid.*, (2021), p.137 - 141.

¹²⁰ CHANTEPIE, PARIS, *ibid.*, (2021), p. 139.

¹²¹ BENHAMOU Françoise, *L'Économie de la culture*, Paris, La Découverte, coll. « Repères, 192 », 2003 (réimpr. pe éd.), 125 p., (ISBN 2-7071-3943-2).

¹²² HIRSCHBERG Lynn, « *The Two Hollywoods* », *New York Times*, 16 novembre 1997: <http://ny-times.com/1997/11/16/magazine/the-two-hollywoods.html> (consulté le 08/12/2022)

autour d'une typologie regroupant trois catégories : les films indépendants, les films indépendants régionaux et les indépendants hollywoodiens. Ces trois catégories décrivent un espace fortement hétérogène comprenant à une extrémité des productions proches des normes hollywoodiennes à une autre à la marge, qu'ils nomment les « artistes indépendants ».

Les « artistes » indépendants se caractérisent par des sources de financement réduites (subventions, apports personnels et quelques mécènes privés et publics). Le tournage est rapide, avec une équipe peu nombreuse et sans règles syndicales. La distribution s'effectue en auto-distribution ou en coopérative, parfois avec l'aide d'un petit distributeur. Le public touché est peu nombreux et spécialisé. On trouve dans cette catégorie le cinéma underground ainsi qu'une grande partie de la production militante¹²³.

Toujours d'après ces auteurs, les « indépendant régionaux » bénéficient de budgets de l'ordre du million de dollars. « Le tournage s'effectue avec une équipe plus nombreuse et dans un temps plus long que précédemment. La distribution s'effectue là aussi en autodistribution ou par des coopératives. Parfois un studio reprend le film au bond et le distribue.¹²⁴ ». Pour les films hollywoodiens, le « financement est mieux assuré, par des investisseurs, par les studios et les budgets sont parfois importants. Les tournages sont réalisés avec des équipes régulièrement constituées, organisées syndicalement et composées uniquement de professionnels. La distribution est effectuée par une major ou un distributeur indépendant. Le film peut atteindre un public de masse en salles et à la télévision »¹²⁵.

Le modèle de type « oligopole à frange » et l'effet de polarisation grandissant entre des modèles économiques dominants et des productions peu onéreuses n'est pas spécifique au modèle hollywoodien. Il en va de même pour l'organisation générale qui sépare les unités de travail avec d'une part la production et d'autre part la réalisation. Sur la base de cette description, nous pouvons en effet rapporter que la notion « d'artiste indépendant » correspond à des profils rencontrés durant cette étude. Citons le parcours de Nicolas Drolc, réalisateur des films *Sur les toits* et *La mort se mérite*. Le premier évoque les luttes sociales des années 1970 dans les prisons françaises, ce qui amène au second : un portrait de Serge Livrozet, prisonnier, militant et écrivain proche de Michel Foucault. Ces deux films ont valu au réalisateur un certain succès d'estime du fait de leurs liens avec l'univers

¹²³ AUGROS Joël, « Le mythe de la production indépendante dans le cinéma américain » in : « Revue Française d'Études Américaines », n°56, mai 1993, « Images de l'Amérique dans le cinéma américain », pp. 123-133; p. 124.

¹²⁴ AUGROS, *ibid.*, (1993) p. 124.

¹²⁵ AUGROS *ibid.*, (1993) p. 124.

carcéral, ce qui corrobore la description d'un cinéma associé à un public spécialisé dit « de niche ». Les films de Nicolas Droic trouvent un écho auprès d'un réseau de public averti (dans ce cas, principalement d'anciens prisonniers et un réseau associatif), mais aussi grâce à un travail d'autodistribution auprès des cinémas, salle après salle qui a contribué à les faire connaître. Ainsi, le modèle décrit par Block peut être associé à de nombreux films documentaires au point qu'il est même presque devenu « une norme », comme le décrit cet article du journal *le Figaro* en date du 27 janvier 2012 selon lequel le documentaire autoproduit « augmente dans les festivals (44% de la sélection du FID de Marseille) »¹²⁶. Il n'en demeure pas moins que dans un contexte où l'exploitation cinématographique est fortement liée aux distributeurs professionnels, l'autodistribution « *DIY* » reste une pratique relativement rare que nous n'avons observée qu'à peu de reprise. Après cette première expérience, Nicolas lui-même reconnaissait que le porte-à-porte auprès des cinémas était une activité chronophage, épuisante et donc non pérenne. C'est ce qui l'a conduit, comme nous le verrons, à chercher des partenaires pour distribuer son second film.

Ce récit nous ramène à l'ambiguïté de langage entre *DIY* et indépendant. Au sens large, la définition de l'indépendance que nous venons de développer regroupe des films tels que celui de Nicolas réalisé avec un budget proche de zéro, des films tels que *Meek's cutoff* (2010) au budget estimé à un ou deux millions de dollars¹²⁷ ou même des films tels que *Terminator 2* (1991) produit par une société de production considérée comme indépendante avec pourtant un budget de 100 millions de dollars¹²⁸. Au sens où nous l'entendons ici, ce corpus trouve peut-être sa cohérence en ce qu'il se distingue des studios, mais une telle hétérogénéité ne peut manquer de questionner. De même, nous pouvons nous demander si les modalités d'adhésion à la catégorie de « film indépendant » sont toujours les mêmes ou si elles se sont transformées, à la faveur des changements sus-cités, opérées depuis la fin des années 1980.

¹²⁶ TRANCHANT Marie-Noëlle, « La vogue des documentaires bat son plein », in *Le Figaro*, 27 janvier 2012 (consulté le 7 avril 2021) <https://lefigaro.fr/cinema/2012/01/27/03002-20120127ARTFIG00509-la-vogue-des-documentaires-bat-son-plein.php>.

¹²⁷ KING Geoff, *Indie's Continuities : the Persistence of American Independent Tradition in Kelly Reichardt's Meek's Cutoff* » in *Revue française d'études américaines*, 2013/2 n° 136 | pp. 15-27, ISSN 0397-7870 ISBN 9782701175157 p. 16.

¹²⁸ AUGROS Joël, *ibid.* (1993), p. 124.

Avant de redéfinir la notion d'indépendance à l'aune de critères plus contemporains, il peut être utile de convoquer un paradoxe qu'Howard S. Becker soulignait en se demandant s'il existait une forme d'indépendance absolue dans les Mondes de l'art ; question à laquelle il répondait par la négative en arguant que les Mondes de l'art se constituent précisément sur la base de réseaux d'interdépendance et de conventions. Dès lors, nous pouvons nous demander si toute production hors studio adhère à une convention. Rappelons qu'après la décision de la Cour suprême américaine en 1948 d'obliger les grandes compagnies à se séparer de leur réseau de salles de cinéma, de nombreux cinéastes se sont installés à leur compte, mais, souligne Julien , « l'émancipation par rapport aux grandes compagnies reste cependant relative. Ces réalisateurs étaient, malgré tout, globalement ajustés aux demandes des grandes firmes et, en s'établissant comme "indépendants", ils ne produisent pas des films très différents de ceux qu'ils tournaient jusqu'alors au sein des studios »¹³⁰. Comme nous l'avons vu, il existe bien une typologie qui nous permet d'évaluer la position des films d'après leur proximité avec une norme donnée, que les auteurs caractérisent avec des variables de budget, de taille d'équipes et de respect des règles syndicales. À cela, la thèse d'Howard S. Becker ajoute d'ailleurs qu'il existe tout de même des formes de production en marge, des systèmes parallèles tels que l'autofinancement qui permettent de donner « le plus de liberté aux artistes », mais qui, rappelle-t-il, ne garantissent pas un succès automatique.

Si le système de distribution en place rejette un grand nombre d'artistes désireux d'y participer, quelqu'un peut organiser un système parallèle pour prendre en charge leurs œuvres. Ainsi, le Salon des Refusés a été créé à Paris dans les années 1860 pour exposer les peintures éliminées par le jury du Salon officiel ; des maisons d'édition publient à compte d'auteur des manuscrits refusés par les autres éditeurs, mais ces exemples nous rappellent aussi que la participation au système de distribution officiel est un des indices qui permettent à un monde de l'art de distinguer les vrais artistes des amateurs. Les gens qui recourent, pour une raison ou pour une autre, à des systèmes parallèles risquent de se classer définitivement parmi les amateurs.¹³¹

Ces quelques indices empiriques et théoriques pointent une distinction de longue date entre

¹²⁹ Ce titre se réfère à l'article de AUGROS Joël, « Un dépendant, des dépendants : l'imbrication des secteurs indépendants et commerciaux à Hollywood aujourd'hui », *Revue française d'études américaines*, 2013/2 (n° 136). Nous postulons ici, à l'instar de cet article, qu'il existe plusieurs manières d'être dépendant, mais que l'indépendance est en revanche toute théorique.

¹³⁰ DUVAL Julien, *Le cinéma au XX^e siècle entre loi du marché et règles de l'art* In : CNRS Éditions Paris (2016) p. 161.

¹³¹ BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris, (1988), p. 116.

les pratiques professionnelles et amateurs, distinction qui n'est figée ni dans ses modalités, ni dans le temps. La structure de l'oligopole à frange rappelle bien que les productions dites indépendantes occupent un espace et une fonction au sein d'un marché. Les interactions qu'elles entretiennent avec les studios peuvent être à la fois considérées comme une symbiose ou un rapport de force, mais elles se structurent nécessairement autour d'une production de valeur d'échange et s'inscrivent dans un même système de conventions dont les films amateurs ne font pas partie. En revanche, dans le cas du *DIY* (ou des films d'artistes indépendants, donc), pour reprendre la terminologie anglo-saxonne qui se rapproche le plus de l'autoproduction, l'autonomie matérielle apportée par les outils numériques permet de fabriquer un film sans entretenir de lien avec les studios, ni même, potentiellement, avec une structure et une convention professionnelle. En cela, il se rapproche du cinéma dit expérimental, un « cinéma non narratif et abstrait, qui vise au premier chef la modernité formelle, et ce avec des budgets très réduits, en dehors de tout souci de rentabilité financière et à l'écart des circuits habituels de distribution¹³² ».

Le cinéma expérimental se caractérise par une revendication à l'autonomie qui le distingue paradoxalement de l'indépendance en l'affranchissant des codes du cinéma traditionnel. C'est un « cinéma transnational, dans lequel des cinéastes qui se voient avant tout comme des artistes réalisent des œuvres d'art filmiques en toute liberté »¹³³. C'est donc une certaine forme de contingence qui caractérise ces films : ils peuvent être à la fois au-dedans ou au-dehors du système de convention selon la manière dont ils sont transformés en valeur d'échange. Becker décrit d'ailleurs une exception à la règle des Mondes de l'art avec le cas des œuvres naïves qu'il illustre en s'appuyant sur le monde de la peinture. Ni tout à fait professionnelle, ni tout à fait amateur, cette catégorie serait divisée en deux : une partie de la peinture naïve serait caractérisée par « ses ressemblances avec la peinture conventionnelle » et « facilement assimilée par le public »¹³⁴, mais une autre, explique-t-il, relèverait d'une autre catégorie d'artistes travaillant seuls, au point d'échapper « aux contraintes de coopération qui pèsent sur les participants aux mondes de l'art »¹³⁵.

Pour reprendre le cas de Nicolas, ses deux premiers films susmentionnés ont été produits dans un cadre non lucratif avec « Les Films Furax », son association loi 1901. Dans un second temps, il a développé une collaboration avec la coopérative audiovisuelle et cinématographique de distribution

¹³² HURAUULT-PAUPE Anne, MURILLO Céline, « Et le cinéma indépendant », *Revue française d'études américaines*, 2013/2 n°136, ISSN 0397-7870 - ISBN 97 82701175157, p. 4.

¹³³ HURAUULT-PAUPE, MURILLO, *ibid.*, (2013), p. 4.

¹³⁴ BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1992 (1982), p. 266.

¹³⁵ BECKER, *ibid.*, (1982), p. 266.

Les Mutins de Pangée, ce qui a permis de soutenir son travail d'auto-distribution et de développer des formes cinématographiques peu onéreuses de manière relativement régulière. La production de films documentaires, généralement moins onéreuse que les films de fiction, se prête à ce type d'économie hybride. « En fait, c'est quasiment la norme de fabriquer les films avec des bouts de ficelle dans le documentaire », me confie Rachel, réalisatrice de documentaires. Cette dynamique est cependant structurellement limitée à la taille de ces organisations de niche évoluant à la marge des marchés. Conséquence de l'absence de budget, le manque de techniciens professionnels est compensé par le bénévolat et la multiplication des compétences. Ainsi, à rebours des normes hollywoodiennes basées sur la division du travail, le générique du film *La mort se mérite* associe Nicolas à la mention « image, son, montage, réalisation ». Le processus d'étalonnage, réalisé par l'auteur de ces lignes, a d'ailleurs été l'occasion pour lui d'apprendre une nouvelle compétence qu'il a pu mobiliser sur ses productions ultérieures, conformément à la logique *do it yourself*. Nicolas s'inscrit donc dans la description que fait Becker d'une autonomie pouvant se réaliser au prix d'une marginalisation économique par sa position en dehors des conventions et des réseaux d'interdépendance, même si son expertise et sa reconnaissance auprès d'un public de niche le rendent difficilement assignable au monde amateur. Comme de nombreuses personnes évoluant à la réalisation, Nicolas alterne des contrats ponctuels en CDD avec ses projets de films et ces derniers sont financés par le *crowdfunding*. À titre d'exemple, la campagne de *crowdfunding* pour son film suivant (une co-réalisation), *This film should not exist*, a réuni la somme de 6 441 euros à laquelle s'ajoutent, aux dires de ses auteurs, « un autofinancement et des heures de projets bénévoles »¹³⁶.

L'exemple de Nicolas semble démontrer que le modèle de l'artiste indépendant s'est maintenu dans le temps, mais cette affirmation doit être pondérée par deux observations. D'une part, ce modèle n'est pas forcément extensible à d'autres formes de productions, dont le long métrage. D'autre part, il n'est pas dit que les autres formes de cinéma indépendant n'aient pas été influencées par les bouleversements de capitaux précédemment évoqués, ni que leur relative autonomie soit toujours effective.

¹³⁶ « We have already collected the footage we need to make this film, that was certainly the most challenging part of the project as far as costs and unforeseen variables. We have funded everything we've done so far with our own money and spent dozens of hours of our free time to plan things, travel around to film gigs and interviews, figure out how to turn them into a film, sort out piles of bureaucracy, make a trailer and promote the project. » https://indiegogo.com/projects/this-film-should-not-exist?utm_source=sailthru&utm_medium=email&utm_campaign=bck-10042019update&utm_term=#/, consulté le 11/04/2021.

Le nouvel Hollywood et l'indépendance comme stratégie de valorisation symbolique.

La description d'un espace segmenté par quatre sous-catégories est reprise dans un article de 2019 y décrivant les années 2000. Par ordre d'affinité avec les normes hollywoodiennes, on y compte toujours les blockbusters, mais aussi les catégories dites indépendantes : les films du milieu, les films à petits moyens et les films à la marge¹³⁷. Pourtant, selon Yannis Tzioumakis, un processus de convergence « aurait placé la majorité du cinéma indépendant américain sous la tutelle d'un petit nombre de conglomérats globalisés spécialisés dans le divertissement pour servir un segment de marché »¹³⁸. Cette affirmation peut être recoupée par une réalité statistique qui confirme cet effet d'intrication : « Sur les vingt meilleurs résultats en salles aux États-Unis, depuis une dizaine d'années, un à trois films seulement ne sont pas le fruit d'une combinaison de majors et de compagnies indépendantes¹³⁹ ». Pour comprendre ces transformations, il faut remonter à la naissance du Nouvel Hollywood qui a instauré un processus de valorisation du cinéma indépendant.

...si les réalisateurs réunis au sein de la *United Artists* ont manifesté dès les années 1920 leur désir de produire au sein d'une structure alternative au studio system, la notion d'indépendance s'est imposée dans les années 1970, portée par la génération du Nouvel Hollywood avant de devenir un genre à part entière avec ses revues spécialisées et ses lieux de consécration, à l'image du festival de Sundance. Ce sont d'ailleurs, paradoxalement, les mêmes réalisateurs qui inventeront dès les années 1980, au sein des studios historiques, la formule du blockbuster¹⁴⁰.

Durant les années 1970, la naissance du Nouvel Hollywood, marquée par l'essor de nouveaux réalisateurs transforme profondément le rapport entre indépendants et studios. Leurs noms (Roy

¹³⁷ HAMMOU Karim, MARIETTE Audrey, ROBETTE Nicolas, VERDALLE Laure, « Survivre à son premier film, les carrières des cinéastes face à la segmentation de l'espace cinématographique français dans les années 2000 », in *Sociologie*, Presses Universitaires de France, « Sociologie », 2019/4 Vol. 10 (2019) p. 415.

¹³⁸ Traduit par l'auteur : « it placed the majority of American independent cinema firmly within the fold of a small number of global conglomerates that control entertainment and made it into just another market segment to serve. ». In : TZIOUMAKIS Yannis, « American Independent Cinema in the Age of Convergence », in *Revue française d'études américaines*, 2013/2 n°136, pp. 52 - 66, ISSN 0397-7870 ISBN 9782701175157, p. 63.

¹³⁹ AUGROS Joël, « Un dépendant, des dépendants : l'imbrication des secteurs indépendants et commerciaux à Hollywood aujourd'hui » in *Revue française d'études américaines*, 2013/2 n° 136, pp. 67 à 79, ISSN 0397-7870 ISBN 9782701175157, p. 69.

¹⁴⁰ NOËL Sophie, PINTO Aurélie, « Indé vs mainstream. L'indépendance dans les secteurs de production culturelle », *Sociétés contemporaines*, 2018/3 (N° 111), p. 5-17. DOI : 10.3917/soco.111.0005. URL : <https:// Cairn.info/revue-societes-contemporaines-2018-3-page-5.htm>, p. 8.

André cite par exemple Martin Scorsese, Paul Schrader, Robert de Niro, Francis Ford Coppola ou Brian de Palma) illustrent aujourd'hui cette époque, mais c'est le film *Jaws* de Steven Spielberg, sorti en 1976 en France, « qui en fracassant un record de box-office, confirmera la naissance d'un Hollywood nouveau ou, si l'on veut, un Hollywood de l'après-Hollywood. »¹⁴¹. La notion de rupture générationnelle n'est pas spécifique au mouvement du Nouvel Hollywood. Il suffit de convoquer l'histoire de la peinture française au 19^e siècle pour retrouver à plusieurs reprises ce même processus. Pour revenir au champ du cinéma, nous pouvons citer en France la Nouvelle vague, terme qui a aussi été associé à des temps de rupture générationnelle : au Japon avec le *Shōchiku nūberu bāgu* dans les années 1960, en Tchécoslovaquie avant le printemps de Prague, à Hong-Kong durant les années 1990, en Corée du sud dans les années 1990 ou en Inde avec le nouveau cinéma Indien dans le Bengale occidental dans les années 1950. Chacune de ces *nouvelles vagues* se caractérise par une rupture revendiquée vis-à-vis des codes esthétiques d'une époque, mais aussi dans certains cas par le renouveau d'un modèle économique. Dans le cas du nouvel Hollywood, la rupture s'explique aussi bien par l'émergence soudaine d'une nouvelle génération de réalisateurs que par le vieillissement du système des studios et les succès des films de ces jeunes auteurs. Ce contexte participe à fonder un nouveau paradigme où l'indépendance est largement valorisée : la reconnaissance passe par l'émergence de « classic divisions, comme *20th Century Fox International Classics* »¹⁴² dans les années 1980, puis par celle des « *specialty divisions* » dans les années 1990 assorti de rachat de sociétés indépendantes (celui de Miramax en 1992 étant sans doute le plus célèbre, au point d'être considéré comme un point de bascule). Yannis Tzioumakis insiste particulièrement sur le passage aux années 1990 avec le succès du film de Steven Soderbergh *Sexe, mensonge et vidéo* (1989), mais aussi un contexte favorable sur le plan institutionnel (l'émergence de festivals tels que celui de Sundance) et technologique (l'essor de la VHS et son influence sur la culture cinéphile¹⁴³). Ces processus aboutissent à faire de l'espace du cinéma indépendant une extension des conglomerats hollywoodiens, un segment d'une offre plus générale porté à une échelle industrielle et marqué par des effets de franchises¹⁴⁴. On retrouve le caractère fétiche de ces franchises dans les productions de cinéastes contemporain dont certains sont tout entièrement spécialisés dans l'hommage aux figures du cinéma

¹⁴¹ ROY André, « Le cinéma indépendant : montée et chute », *24 images*, n°128, (2006) p.15 in : <https://erudit.org/fr/revues/images/2006-n128-images1106369/10084ac/> (consulté le 17/10/2022)

¹⁴² HURAUULT-PAUPE Anne, MURILLO Céline, « Et le cinéma indépendant ? », in *Revue française d'études américaines*, 2013/2 n°136, ISSN 0397-7870 - ISBN 9782701175157, p. 5-6.

¹⁴³ JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies : Une histoire de la qualité cinématographique*, Armand Collin, Paris (2010).

¹⁴⁴ TZIOUMAKIS Yannis, « American Independent Cinema in the Age of Convergence », in *Revue française d'études américaines*, 2013/2 n° 136 | pages 52 à 66 ISSN 0397-7870 ISBN 9782701175157, p. 53.

indépendant des années 1980. Citons à ce titre, J.J. Abrams, réalisateur de films ressuscitant les franchises telles *Star Wars*, *Star Trek*, *Mission Impossible* ou proposant un hommage aux films de Steven Spielberg avec le film *Super 8*¹⁴⁵. Dans presque tous ses films, J.J. Abrams utilise des techniques telles que le « lens flare » pour marquer cette filiation avec ce cinéma des années 1980. Il en va de même pour la série *Stranger Things* (2016 – 2022, États-Unis, *The Duffer Brothers*) dont le concept tout entier repose sur hommage appuyé aux films de Steven Spielberg réalisés là encore dans les années 1980 avec la société *Amblin*. Voici comment en quelques décennies l'indépendance est passé d'un statut de production fragile à un argument marketing fortement valorisé, mais aussi comme un espace de test et de récupération par la norme, au profit des entités dominantes qui délèguent le risque.

L'indépendance marquerait la traduction, voire la « réussite » marchande du principe d'autonomie, dans la mesure où elle est mobilisée par l'ensemble des acteurs, des plus marginaux aux plus intégrés ou plus commerciaux. En ce sens, l'engouement pour le thème de l'indépendance traduit, sous des formes renouvelées, les luttes de frontières caractéristiques de la structuration des marchés culturels, et l'internalisation par le marché des injonctions à l'autonomie, qui reste la norme de la reconnaissance du caractère artistique des biens¹⁴⁶.

Une nouvelle fois, les processus de valorisation et de capitalisation du cinéma vont de pair avec une hétéronomie croissante, y compris pour les *outsiders* devenus capitaines d'industrie. Figure du nouvel Hollywood et de l'avènement du blockbuster, George Lucas incarne ce modèle au point d'être cité en exemple comme un « entrepreneurs star », entretenant le mythe capitaliste de la réussite. Cinéaste indépendant, auteur des films *THX 1138* et *American Graffiti* (1973), Lucas côtoie à ses débuts les membres du nouvel Hollywood, dont Steven Spielberg et Francis Coppola. Il réalise et produit la saga *Star Wars* à partir de 1977, ce qui lui vaut un succès mondial. Ce symbole du cinéma indépendant américain n'est pourtant pas exempt de paradoxe. C'est d'abord un studio, la *Fox*, qui produit et distribue le premier *Star Wars*. Lucas parie sur le succès du film au point qu'il renonce à une partie de son salaire contre une exclusivité sur les droits de merchandising¹⁴⁷. L'immense fortune

¹⁴⁵ MORREALE Emiliano, « Regarder les années 1980. Vintage, mise en abyme et romans d'apprentissage », *Vertigo*, 2012/3 (n° 44), p. 77-82. DOI : 10.3917/ver.044.0077. In: <https:// Cairn.info/revue-vertigo-2012-3-page-77.htm> p. 44 (consulté le 17/10/2022).

¹⁴⁶ PINTO Aurélie, NOËL Sophie, « Indé vs mainstream, L'indépendance dans les secteurs de production culturelle », in *Sociétés contemporaines*, Presses de Sciences Po, 2018/3 N° 111 | ISSN 1150-1944 ISBN 9782724635706, p. 10.

¹⁴⁷ In <https://celebritynetworth.com/articles/entertainment-articles/how-one-genius-decision-made-george-lucas-a-billionaire/> (consulté le 17/10/2022).

que lui rapporte cette décision lui permet de produire le second épisode, cette fois-ci de manière indépendante¹⁴⁸.

Les contradictions de l'indépendance

L'indépendance de George Lucas contraint le cinéaste devenu producteur à prendre la tête de ce qui devient de plus en plus un studio au point qu'il en arrive à modifier le scénario du troisième opus en se basant sur l'hypothèse qu'un happy end vendra plus de jouets¹⁴⁹. Ce renversement caractérise les ambiguïtés d'un cinéma décrit à la fois comme indépendant alors qu'il est tout autant dépendant des logiques capitalistes que les studios eux-mêmes.

D'une certaine façon je combattais le système des studios que je n'aimais pas et je n'apprécie pas que les corporations aient pris le pouvoir de l'industrie du cinéma, mais là je me suis retrouvé à la tête d'une corporation. Donc l'ironie ici est que je suis devenu exactement ce que je cherchais à éviter, tout comme Dark Vador qui est devenu l'exacte chose contre laquelle il essayait de se protéger.¹⁵⁰

Cette observation s'inscrit dans une contradiction apparente avec l'histoire de cinéastes qui « Tout en ne se situant pas dans l'underground, (...) sont du côté opposé à Hollywood.¹⁵¹ » et qui se définissent donc par le rejet des logiques de studio, à l'image de John Cassavetes. « Dans cette perspective, le cinéma indépendant est associé à une vision idéaliste de la production cinématographique, selon laquelle il serait possible de créer un film de manière complètement autonome, sans interférence et sans pression du système dominant hollywoodien.¹⁵² ». Or l'exemple de George Lucas montre bien qu'à une extrémité de cet espace indépendant bénéficiant d'un très fort apport en capital social et économique, l'autonomie n'est pas assurée à l'avance. Ces paradoxes

¹⁴⁸ Fiche IMDb.com du film *l'Empire contre attaque*, produit par la société LucasFilms Ltd. : <https://www.imdb.com/title/tt0080684/> (consulté le 14/11/2022).

¹⁴⁹ La chaîne de Paul, PVR #14: STAR WARS - GEORGE LUCAS VS HOLLYWOOD In: <https://youtube.com/watch?v=fTaAHrijHNE> (consulté le 17/10/2022).

¹⁵⁰ « The Mythology of *Star Wars* with George Lucas and Bill Moyers », Lucasfilm (1999) <https://vimeo.com/groups/183185/videos/38026023>.

¹⁵¹ ROY André, « Le cinéma indépendant : montée et chute » *24 images*, n°128, (2006), p. 15.

¹⁵² SAUVAGE Célia, « Co-dépendance et recyclage hollywoodien de l'Indie Spirit : une redéfinition problématique du cinéma indépendant américain contemporain », *Marges*, 15 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/359> ; DOI : 10.4000/marges.359.

pourraient d'ailleurs s'arrêter à quelques exemples d'outsiders devenus insiders, mais à ce récit forgé dans les années 1970 se substitue une réalité qui, d'après l'essayiste Peter Biskind, est récurrente¹⁵³. Contrairement à des formes de production très marginalisées que l'éloignement vis-à-vis du marché prive de reconnaissance et relègue au monde amateur, l'ethos de l'indépendance peut même, précisément, être utilisé comme un facteur de plus-value, marquant ainsi « la traduction, voire la “réussite” marchande du principe d'autonomie, dans la mesure où elle est mobilisée par l'ensemble des acteurs, des plus marginaux aux plus intégrés ou plus commerciaux¹⁵⁴ ».

À la dialectique de l'indépendant et des studios se superpose celle de l'art et du commerce où la « pureté » de l'auteur s'opposerait aux logiques mercantiles. Aussi, en plus de signifier tout à la fois « un mode de production, une forme esthétique, une position idéologique, ainsi qu'un mode de consommation et d'appréciation des films contemporains », le « label » indépendant – et ce n'est pas là le moindre de ses paradoxes – valorise la pauvreté de ses moyens, qu'elle soit réelle ou feinte. Il peut arriver suivant cette logique qu'une production présente un budget en-deçà des coûts réels pour surseoir à des logiques marketing¹⁵⁵ à l'image du film *Monsters*, présenté là encore avec un budget de 15 000\$¹⁵⁶, mais réévalué à hauteur de 800 000\$¹⁵⁷. En amont de ces annonces, quelques exemples de films ont façonné la « légende » : *El Mariachi* de Robert Rodriguez en 1992 (7 000 dollars), *Clerks* de Kevin Smith en 1994 (27 000 dollars) ou le cas le plus connu, *Le Projet Blair Witch* de Daniel Myrick et Eduardo Sánchez en 1999 (25 000 dollars)¹⁵⁸. À ces revendications s'ajoute « l'esthétique low budget » : le film *Paranormal Activity* (2007) de Oren Peli (avec un budget revendiqué de 15 000\$¹⁵⁹), est révélateur de cette tendance. Film « *found footage* » (que l'on peut traduire par enregistrement trouvé), *Paranormal Activity* reproduit l'esthétique d'une vidéo amateur comme un objet intégré à la diégèse, incursion qui procure un profit d'authenticité apparent à son esthétique. Mais comme le rappelle Célia Sauvage, « ce rapport plus direct, plus intime, à la réalité a

¹⁵³ BISKIND Peter, *Down and Dirty Pictures : Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*, Simon & Schuster; Reprint édition, New York (2005).

¹⁵⁴ PINTO, NOËL, *op. cit.*, (2018), p. 10.

¹⁵⁵ LEVY Emanuel, *Cinema of Outsiders : The Rise of American Independent Film*, New York, New York University Press, p. 194.

¹⁵⁶ « just \$15,000 “but looked 700 times more expensive” », SCIRETTA Peter, « How Gareth Edwards Shot Monsters on an Incredibly Low Budget », *Slashfilm*, 3 juin 2010, [<http://slashfilm.com/how-gareth-edwards-shot-monsters-on-an-incredibly-low-budget/>].

¹⁵⁷ SAUVAGE, *op. cit.* (2019), p. 99.

¹⁵⁸ SAUVAGE, *op. cit.* (2019) p. 99.

¹⁵⁹ BODIN Léa, « *Paranormal Activity* a 10 ans : saviez-vous que le film avait terrorisé Steven Spielberg ? », 2 décembre. 2019 [https://allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18686131.html].

évidemment vite été recyclé par Hollywood, tenté à son tour par un processus d'authentification de son cinéma.¹⁶⁰ ». Cette réappropriation passe par l'usage massif de la caméra à l'épaule et de plans tremblants, « tantôt *shaky cam*, *run-and-gun style*, ou *panic cam*¹⁶¹ » à l'image du film *Cloverfield* (2008) réalisé par Matt Reeves, film *found footage* au budget estimé à 25 millions de dollars¹⁶².

La société de production Miramax est un exemple célèbre d'entité ayant construit sa réputation sur le principe de l'indépendance. Fondée en 1979 par deux frères New-Yorkais, Bob et Harvey Weinstein, la société se spécialise au tournant des années 1980 dans l'achat de films terminés qu'ils font remonter, ce qui vaut à l'un d'entre eux le surnom de « Edward Scissorhands »¹⁶³. Cette gestion les amène à sortir certaines années « plus de 40 films (soit plus de deux fois la quantité d'œuvres d'une Major comme Paramount ou Time Warner), parfois sur plus de 1 000 écrans.¹⁶⁴ » avant que la compagnie ne soit rachetée par le studio *Disney* en 1992. C'est là le comble du paradoxe : ce que les productions gagnent en valeur symbolique, elles le perdent en autonomie ; en faisant fructifier un ethos indépendant, elles favorisent leur hétéronomie vis-à-vis des règles financières des studios hollywoodiens jusqu'à faire de leur assimilation un objectif. Qui plus est, des exemples saillants tels que la trajectoire de l'entreprise Miramax ne sont pas nécessairement représentatifs de l'état général de la production dite indépendante, généralement plus exposée aux risques et fragile. Comme nous pouvons le constater, ce contexte est donc loin de l'image souvent décrite d'une indépendance favorisant le geste artistique pur par opposition aux logiques de « l'exploiteur qui vit tranquillement les mains dans les poches ». Le cinéma indépendant est plutôt caractérisé par un double mouvement d'incorporation des logiques de rentabilité comme modalité d'intégration au système dominant et de valorisation d'une autonomie apparente qui dissimule en réalité des intrications complexes.

En l'absence de statistiques fédérales sur le cinéma aux États-Unis, on ne connaît bien que l'état de la production des films hollywoodiens. En 1991, sur 559 films produits, 473, soit 84 %, l'étaient par des compagnies indépendantes, nombreuses, peu productives (la plupart ne produisent qu'un ou deux films l'an) et au taux de mortalité important¹⁶⁵.

Les liens entre indépendants et studios ne s'arrêtent pas aux perspectives de rachats. Le « *pick up* » et le « *first look deal* », nous dit Joël Augros, sont les principales modalités contractuelles par

¹⁶⁰ SAUVAGE, *op. cit.*, (2019) p. 98.

¹⁶¹ SAUVAGE, *op. cit.*, (2019) p. 100.

¹⁶² Fiche IMDB du film *Cloverfield* (2008) <https://imdb.com/title/tt1060277/>

¹⁶³ *Edward aux mains d'argent* (1990) en français.

¹⁶⁴ ROY André, « Le cinéma indépendant : montée et chute », *24 images*, n°128, (2006) p. 16.

¹⁶⁵ AUGROS Joël, *op. cit.*, (2013), p. 125.

lesquelles se font les interactions. Le premier consiste à développer des projets de films par l'entreprise indépendante qu'une major peut racheter « à n'importe quel stade de ce processus ¹⁶⁶ ». Le second « est un contrat entre une major et un indépendant (quelquefois entre deux indépendants) par lequel l'indépendant s'engage à proposer ses projets de films en priorité à la major en échange d'un financement de la compagnie indépendante¹⁶⁷ ». Dans ce cas, généralement, l'« indépendant possède un bureau dans les locaux de la major. Il y développe des projets de films qu'il doit proposer en priorité à la major qui l'abrite. En échange de cette source de projets à domicile, la major règle les frais généraux de l'indépendant et lui verse un cachet en avance sur les films à faire¹⁶⁸ ». Autrement dit, la structure de type oligopole à frange consiste en une externalisation auprès de petites entreprises de la partie « recherche et développement » et des risques associés. Cette observation nous permet d'établir comme constante la relation entre studios et indépendants sous l'angle d'un rapport de force permanent. Malgré des épisodes de rupture lors desquels les positions s'inversent selon le modèle du dominé devenant le dominant (l'outsider devenant l'insider, ou le rebelle devenant l'empire), une continuité demeure et se renforce : celle d'une indépendance relative qui dissimule en réalité une interdépendance. Tout changement de modèle constitue à la fois une rupture apparente, mais aussi comme nous allons le voir la confirmation de cette constante structurante. Tel est là encore le paradoxe : plus l'indépendance est saillante (par revendication et valorisation), plus l'hétéronomie vis-à-vis des logiques financières est forte. À ce titre, la trajectoire de Miramax est représentative d'un processus d'hybridation entre studios et indépendants qui aboutit au milieu des années 1990 à un nouvel espace : « *l'Indiewood* ».

Des dépendances et des marges

Avant de décrire plus précisément la manière dont le cinéma hollywoodien s'est concentré autour d'un pôle que l'on surnomme « *l'indiewood* », revenons sur notre problématique. Nous avons observé dans un premier temps que toute forme de cinéma en marge des studios pouvait être considérée comme indépendante. Nous avons ensuite observé dans un second temps qu'un phénomène d'intrication concernant une partie de cet espace remettait fondamentalement en cause cette notion même d'indépendance. Le cinéma indépendant serait donc un espace d'inter-dépendance qui aurait tendance à se polariser de plus en plus entre une extrémité fortement intriquée avec la norme établie par les conglomérats financiers et une autre fortement en marge. À la lumière de ces

¹⁶⁶ AUGROS Joël, *op. cit.*, (2013), p. 126.

¹⁶⁷ AUGROS Joël, *op. cit.*, (2013) p. 126.

¹⁶⁸ AUGROS Joël, *op. cit.*, (2013), p.126 - 127.

observations, nous pouvons donc déduire que l'enjeu pour définir l'autoproduction n'est pas tant de déterminer si elle relève ou non d'une forme d'indépendance dont le signifié serait livré à l'arbitraire du déclaratif et des subjectivités, mais plutôt d'évaluer les positions objectives des sous-espaces à l'intérieur du cinéma indépendant et la dynamique de leurs trajectoires entre normes et marges « à l'heure de la convergence ».

Le cinéma indépendant américain durant les vingt dernières années est intimement lié à cette « nouvelle idéologie médiatique ». À cet égard, tout discours décrivant le cinéma indépendant comme une forme de résistance aux modèles dominants de production et de distribution, particulièrement depuis les années 1990 est à questionner¹⁶⁹.

Les convergences entre cinéma indépendant et majors dans l'espace hollywoodien aboutissent au phénomène de *l'indiewood*, terme apparu durant les années 1990, « pour décrire les ressemblances et confusions croissantes entre cinémas *indie* et hollywoodien.¹⁷⁰ » D'après Yannis Tzioumakis, la popularisation du terme s'expliquerait par l'essor de productions indépendantes qui seraient de plus en plus nombreuses à rapporter au box-office des sommes supérieures à 100 millions de dollars¹⁷¹. « Des films tels que *Sideways* (A. Payne, 2004), *Little Miss Sunshine* (V. Faris and J. Dayton, 2006), *No Country for Old Men* (J. Coen, 2007), *Juno* (J. Reitman, 2007) et *Inglourious Basterds* (Q. Tarantino, 2009), sont rapidement devenus des références pour la production indépendante dans l'industrie¹⁷² ». *L'indiewood* résulte d'une « restructuration institutionnelle considérable du secteur »¹⁷³ caractérisée par un important mouvement de concentration horizontale. Les sous-divisions des studios gardent une certaine liberté de décision tout en faisant remonter le cas échéant les bénéfices d'un succès. Cela permet aussi aux studios de découvrir des talents – qu'ils peuvent réemployer dans les films à gros budgets – et un profit symbolique qui leur apporte une « certaine crédibilité artistique à apposer leurs noms à des films plus indépendants, notamment lorsque ceux-ci sont récompensés par une reconnaissance critique et parfois couronnés d'Oscars.¹⁷⁴ » Ces éléments nous permettent de déduire de « *l'indiewood* » qu'il résulte d'une financiarisation de l'ethos indépendant par un processus de rationalisation complexe qui valorise les noms d'auteurs et leur style pour mieux les exploiter et maximiser les probabilités de profits.

¹⁶⁹ TZIOUMAKIS, *op. cit.*, (2013), p. 53.

¹⁷⁰ HURAUULT-PAUPE Anne, MURILLO Céline, « Et le cinéma indépendant ? », in *Revue française d'études américaines*, 2013/2 n° 136 ISSN 0397-7870 - ISBN 9782701175157, p. 5.

¹⁷¹ TZIOUMAKIS, *op. cit.*, (2013), p. 62.

¹⁷² TZIOUMAKIS *op. cit.*, (2013), p. 62.

¹⁷³ SAUVAGE, *op. cit.*, (2019), p. 97.

¹⁷⁴ SAUVAGE, *op. cit.* (2019), p. 98.

Hollywood ne s'est jamais autant tourné vers des réalisateurs de films indépendants pour ses blockbusters. «Parce que les studios font ces énormes franchises de super-héros, la patte d'un réalisateur devient de plus en plus importante pour les différencier», affirmait récemment Peter Cramer, président d'*Universal Production*¹⁷⁵.

Les exemples de cinéastes indépendants engagés sur de grosses productions ne manquent pas pour illustrer ces tendances. Dès le début des années 2000, le studio *Sony* embauche le réalisateur Sam Raimi – réalisateur indépendant réputé pour la série *Evil dead* – pour réaliser à trois reprises des blockbusters issus de la franchise *Spider-Man*. Et les exemples abondent : « Après un premier film remarqué à Sundance, Colin Trevorrow s'est par exemple retrouvé aux commandes de *Jurassic World*.¹⁷⁶ » avant d'être engagé pour réaliser un (et peut-être plusieurs) film(s) de la saga *Star Wars*. J.J. Abrams est lui aussi régulièrement appelé pour réaliser des « films de franchise ». Particulièrement reconnu (au moins depuis le film *Super 8*) pour son style qui s'inscrit dans une filiation directe avec les cinéastes indépendants du nouvel Hollywood sus-cités, Abrams réalise à ce titre *Mission impossible 3* en 2006, *Mission impossible : protocole Fantôme* en 2011, *Star Trek into Darkness* en 2013, *Mission impossible : Rogue nation* en 2015, *Star Wars Episode VII : Les derniers Jedi* en 2017, *Mission impossible : Fallout* en 2018, *Star Wars épisode IX : L'ascension de Skywalker* en 2019.

Cette convergence entre les cinéastes indépendants et les studios dominants passe aussi par une redéfinition de leur rôle sur les productions. En France, la politique des auteurs initiée par François Truffaut¹⁷⁷ défend l'idée que le point de vue d'un film est construit par la personne qui le réalise¹⁷⁸. Aussi, « le final cut relève du réalisateur, qui prend le pouvoir sur l'œuvre dès que le tournage commence. »¹⁷⁹. Aux États-Unis en revanche, « Le pouvoir du producteur est important, particulièrement à Hollywood où, sauf rare exception, il dispose du final cut »¹⁸⁰. C'est pourquoi, dans la continuité du Nouvel Hollywood, de nombreuses personnalités associées à la réalisation s'associent également à la production ou à la production exécutive et que se banalise la figure des

¹⁷⁵ MATHIEU Gaëthan, « Le cinéma indépendant américain fait sa révolution à la demande », in *Télérama*, 08.12.2020, <https://urlz.fr/fcs6> (consulté au ligne le 21.03.2021).

¹⁷⁶ MATHIEU, *ibid.*, (2020).

¹⁷⁷ TRUFFAUT François, « Ali Baba et la "Politique des Auteurs" », *Cahiers du cinéma*, n°44, février 1955, p. 45-47.

¹⁷⁸ Des exemples tels que celui de Dany Boon et de Guillaume Canet, à la fois réalisateurs, acteurs et producteurs, semblent toutefois révéler des convergences avec le système hollywoodien.

¹⁷⁹ CRETON Laurent, *L'économie du cinéma en 50 fiches*, 5ème édition, 2016 (2003 pour la première édition) p. 96.

¹⁸⁰ CRETON, *op. cit.* (2016), p. 96.

réalisat.eur.rice.s-product.eur.rice.s, garant.e.s d'une continuité esthétique sur les franchises. Là encore, les exemples de J.J. Abrams avec les sagas *Star Wars*, *Star Trek* et *Mission Impossible*, de Colin Trevorrow avec la saga *Jurassic Park* (dans la continuité de Steven Spielberg, lui-même réalisateur et producteur de plusieurs épisodes de la franchise) le confirme. L'exemple de James Gunn est, lui aussi, significatif : après avoir débuté sa carrière en 1995 tant que scénariste et co-réalisateur sur des films de la société *Troma Entertainment* réputée pour ses comédies de série Z parodiques à très petit budget, et l'avoir poursuivi en tant que scénariste (*L'armée des morts* de Zach Snyder en 2004 ou la franchise *Scooby-Doo* en 2002 et 2004) et réalisateur (*Slither* en 2006 et *Super* en 2010), il réalise *Les gardiens de la galaxie* (2014), premier opus d'une franchise du Studio *Marvel* dont il reprend la direction en 2017 et en 2023. James Gunn est également producteur et producteur exécutif de films, 36 en 2022, notamment de grosses productions comme les films *Avengers Infinity War* (2018) et *Avengers Endgame* (2019).

Cette convergence concerne aussi les actrices et acteurs de cinéma élevés au rang de stars. Celles-ci, particulièrement à Hollywood, peuvent dans certains cas réunir un capital économique et symbolique suffisant pour imposer leur point de vue sur des choix de production à l'image du « creative input » accordé à l'acteur Tom Cruise dès le film *Risky Business* en 1983 et qui lui permet ensuite de participer à la réécriture des scénarios sur les films suivants¹⁸¹. Là encore, les exemples ne manquent pas. Citons par exemple de Dwayne Johnson, acteur et producteur sur les sagas *Jumanji* (en 2017 et 2019), *Fast and Furious* (en 2019) ou encore sur le film *Black Adams* (2022)¹⁸². Ewan Mac Gregor en tant que producteur exécutif sur la série *Obi-Wan Kenobi* (2022)¹⁸³, ou Vin Diesel sur les saga *Fast and Furious* (2009, 2011, 2013, 2015, 2017, 2021) et *xXx* (2002 et 2017)¹⁸⁴. Les filmographies présentées de manière plus exhaustive sur les fiches IMDB de ces acteurs confirment cette tendance. L'exemple de Ryan Reynolds est particulièrement évocateur. Après de nombreuses expériences en tant qu'acteur trois expériences de production exécutive, principalement sur des séries, il devient à la fois acteur et producteur exécutif sur la saga *Deadpool* (2016 et 2018), ainsi que

¹⁸¹ AUGROS Joël, « La star comme entreprise : Tom Cruise » in AMIEL Vincent, NACACHE Jacqueline, SELIER Geneviève, VIVIANI Christian (dir.), *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (2007), p.133 – 157.

¹⁸² Fiche IMDB.com de Dwayne Johnson : https://www.imdb.com/name/nm0425005/?ref=ttfc_fc_cl_t1 (consulté le 06/12/2022).

¹⁸³ Fiche IMDB.com d'Ewan Mac Gregor : https://www.imdb.com/title/tt8466564/fullcredits/?ref=tt_q1_cl (consulté le 06/12/2022).

¹⁸⁴ Fiche IMDB.com de Vin Diesel : https://www.imdb.com/name/nm0004874/?ref=ttfc_fc_cl_t1 (consulté le 06/12/2022).

ses éléments de communication. Citons *Deadpool 2 : Don't Skimp on the Powder* (2018)¹⁸⁵ et publicité pour le film *Deadpool 2* et *Deadpool update* (2022)¹⁸⁶. Dans ce dernier exemple, l'acteur joue de sa proximité avec le personnage qu'il incarne en mettant en scène son amitié avec un autre acteur-personnage (Hugh Jackman jouant le rôle de *Wolverine* dans les sagas *X-men*). Dans la continuité de l'analyse faite par Edgar Morin des Stars hollywoodiennes¹⁸⁷, nous observons ici qu'au-delà d'une convergence entre des personnalités et un système de production à des fins de contrôle sur le film, c'est bien l'individu lui-même qui, pris dans ce jeu de concentration, devient un capital.

La plupart des exemples ci-dessus correspondent à des trajectoires liées de près ou de loin à des productions associées au *Studio Walt Disney Motion Pictures Groupe*. De fait, à l'échelle d'un studio, rares sont les exemples de concentration verticale et horizontale aussi révélateurs, là encore, que celui-ci de la « firme aux grandes oreilles » qui rachète en 2006, le studio Pixar, puis en 2009 le studio *Marvel* qui se spécialise précisément dans la production de « franchises de super-héros » aux budgets records, réalisées par des cinéastes reconnus comme indépendants : Jon Favreau (avec *Iron Man 1* en 2007 et 2 en 2010), Joss Whedon (avec *Avengers* en 2012), Taika Waititi (*Thor Ragnarok* en 2017 et *Thor Love and Thunder* en 2022), Ryan Coogler (*Black Panther*, après que le studio ait approché Ava DuVernay¹⁸⁸), Chloé Zhao (*Eternals* en 2021). À cette liste il faut aussi ajouter les rachats de Lucasfilm en 2012 et de la *Fox* en 2017. Ce processus, par « une forme de « corruption » et de « récupération » par le marché », démontre que le concept d'indépendance peut être perçu comme « un symptôme de la perte d'autonomie qui affecte globalement les secteurs de production culturelle et médiatique.¹⁸⁹ ». Ces exemples confirment aussi qu'il peut être mis au service d'une stratégie de valorisation symbolique comme économique, qui serait le signe le plus manifeste de sa distinction avec l'autoproduction.

Très rares désormais sont les budgets de 25, 30 voire 50 millions de dollars pour un film américain dit indépendant, d'autant que la mort lente du DVD tarit une source de revenus autrefois conséquente, mais qui aujourd'hui ne permet plus d'amortir un échec en salles.

¹⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=mRpwYxggn28>

¹⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Yd47Z8HYf0Y>

¹⁸⁷ MORIN Edgar, *Les Stars*, Seuil, Paris, édition de 2015 (1957)

¹⁸⁸ SCHWARTZ Elodie, « *Black Panther* : La réalisatrice Ava DuVernay dit non à *Marvel* », in : *Toute la culture*, consulté le 21.03.2021: <https://toutelaculture.com/cinema/black-panther-la-realisateur-ava-duvernay-dit-non-a-marvel/#:~:text=Ava%20DuVernay%20ne%20r%C3%A9alisera%20pas,nouveau%20film%20des%20studios%20Marvel.&text=R%C3%A9v%C3%A9l%C3%A9%20par%20Selma%2C%20le%20film,film%20de%20Marvel%20Cinematic%20Universe>.

¹⁸⁹ PINTO, NOËL, *op. cit.*, p. 10.

Ce sont ces films “du milieu” qui ont disparu, ceux qui ne sont ni à petits budgets ni des grosses productions de studios », constate Frédéric Boyer, directeur artistique du festival de Tribeca à New York. « On ne peut plus sortir un film indépendant et espérer que ça marche comme on le faisait auparavant. Seuls les studios hollywoodiens ont encore ce luxe. Les films indépendants se font de plus en plus avec deux bouts de ficelle.¹⁹⁰

Cette convergence entre films indépendants et majors qui aboutit sur l'*indiewood* est de nature à nous questionner sur l'évolution d'un cinéma « de l'entre deux », qui ne serait ni tout à fait comparable aux normes hollywoodiennes, ni tout à fait à la marge non plus. L'existence de ces films que nous avons qualifié précédemment de films « indépendants régionaux », serait selon Tzioumakis mise en péril par un effet de polarisation. Pour pondérer cet argument, Geoff King décrit le film *Meek's cutoff* comme la preuve que ces productions à un ou deux millions de dollars seraient encore possibles et qu'il en existe encore, mais cette observation n'infirmes pas à une échelle plus large la fragilisation de cet espace. Ce débat en rappelle un autre, mis en lumière à l'occasion de la cérémonie des César en 2008 et du discours de la réalisatrice Pascale Ferrand sur « les films du milieu ». Ce terme décrit un espace de la production cinématographique française caractérisé par des budgets allant de deux à sept millions d'euros et qui « semble être le pendant de l'Américain indépendant cinema, tant par son esthétique que par sa réception critique en tant que catégorie distincte du cinéma grand public » qui « connaît peu ou prou les mêmes conditions de réception que le cinéma indépendant américain¹⁹¹ ». C'est donc pour nous l'occasion de mettre les grilles de lecture sus-citées à l'épreuve d'une approche transnationale entre les États-Unis et la France.

Là encore, notre objet est à appréhender sous l'angle de l'hétéronomie. À rebours de la prise de parole de Pascale Ferrand, un article de Claude Forest décrit en 2013 une situation « d'abondance financière ». Il s'appuie pour cela sur des chiffres qui semblent contredire effectivement la thèse d'une disparition. « La France » écrit-il « n'a jamais produit autant de longs-métrages de toute son histoire (260 films en 2010, 279 en 2012)¹⁹² ». Les films du milieu eux-mêmes, loin de disparaître, « sont à la fois en même quantité relative qu'il y a dix ans (40% des films), et toujours plus nombreux dans l'absolu ». Le problème ne se situe pas davantage du point de vue de la reconnaissance puisque parmi ces films du milieu, « certains se classent régulièrement en tête du box-office, c'est-à-dire sont

¹⁹⁰ GAËTAN Mathieu, *op. cit.* (2020).

¹⁹¹ HURAUULT-PAUPE, MURILLO *op. cit.*, (2013).

¹⁹² FOREST Claude, « De la dépendance de la production cinématographique française vis-à-vis du financement télévisuel » in *Revue française d'études américaines* 2013/2 n°136 | pp. 80-95 ISSN 0397-7870 ISBN 9782701175157, p. 81

découverts, reconnus et appréciés par un large public¹⁹³ ». Cependant, de ce gain quantitatif découle une situation que l'auteur décrit comme étant bel et bien problématique, voire « schizophrénique » puisque l'on constate, conjointement à cette apparente profusion, une « inflation des budgets, ou encore à la croissance du nombre de films aux budgets peu élevés qui a fait craindre à d'aucuns une certaine polarisation des budgets à leurs deux extrémités¹⁹⁴ ». Cette situation, explique-t-il, vient d'une forte dépendance aux financements des chaînes télévisées liée à la réglementation en vigueur. De nouveau et selon un modèle décrit précédemment, les productions indépendantes gagnent en capitaux ce qu'elles perdent en autonomie. Tout l'intérêt de la thèse tient alors en ce que cette « hétéronomie de l'indépendance » n'y est pas seulement décrite comme un rapport social (ce qu'elle est effectivement par ailleurs) mais aussi comme une force déterminante qui caractérise les films eux-mêmes. Cela s'explique, nous dit Julien Duval, par une certaine propension des télévisions à s'impliquer dans un nombre restreint de films pensés pour de larges audiences. « Le moyen le plus simple de maximiser les chances que les films dégagent du profit consiste à viser un public large et hétérogène, ce qui suppose de s'ajuster aux attentes et à la demande de divertissement qui passent pour majoritaires en matière de goûts cinématographiques¹⁹⁵ ». Sous l'influence de ces financements, les films du milieu perdent leur diversité de genres « (policier, aventure, science-fiction, historique, d'épopée, de cape et d'épée, etc., ou en direction du jeune public), et dans lesquels des auteurs « du milieu » avaient excellé au cours des décennies antérieures¹⁹⁶ ».

Cet effet de formatage agit aussi sur la nature des plans (avec moins de détails comme des plans de foule pour surseoir aux cahiers des charges du petit écran) et sur la durée des films : contre une durée moyenne de trois heures pour les films indiens et de deux heures pour les films étatsuniens, les films français font en moyenne 1h30, « pour correspondre aux cases horaires des chaînes, répondre aux logiques de prime time en seconde partie de soirée, et permettre l'insertion de programmes publicitaires dans un créneau d'une durée de deux heures¹⁹⁷ ». Enfin, cette configuration tend à privilégier les premiers films « pour représenter désormais 2 films sur 5 (jusqu'à 42 %) mis sur le marché annuellement¹⁹⁸ » au détriment des carrières d'auteurs susceptibles de fidéliser un public et de construire des œuvres plus abouties. Selon Forest toujours, « constater que chaque année quatre films sur dix sont des premiers films, et un sur dix, un second film, revient à dire que trois

¹⁹³ FOREST (2013), *op. cit.*, p. 81.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ DUVAL Julien, *Le cinéma au XX^e siècle entre loi du marché et règles de l'art* In : CNRS Éditions Paris (2016). p. 46.

¹⁹⁶ FOREST, *op. cit.* (2013), p. 93.

¹⁹⁷ FOREST, *op. cit.*, (2013), p. 88.

¹⁹⁸ FOREST, *op. cit.*, (2013), p. 91.

réalisateurs sur quatre quitteront ainsi définitivement le métier¹⁹⁹ ». En somme, le gain quantitatif s'accompagne d'une perte qualitative « créant une nouvelle offre inadaptée aux pratiques et aux demandes majoritaires des spectateurs en salles²⁰⁰ ». Cette observation se rapporte à une autre de Julien Duval, sur la réputation des films à s'ancrer dans une « économie du prototype ». « C'est parce qu'ils raisonnent d'une manière abstraite et déductive que les économistes de la culture invoquent une “incertitude” radicale et une “pure économie de prototype”²⁰¹ ». Empiriquement, cet espace d'expérimentation associé à une prise de risques est incompatible avec une stratégie de réduction de risques, ce qui explique qu'il fasse l'objet de processus d'externalisation.

Les effets de normalisation décrits tout au long de ce chapitre associent clairement ces apports de capitaux à des formes de dépendances économiques et artistiques, qu'il s'agisse de capitaux venant des télévisions en France ou des studios hollywoodiens aux États-Unis. Nous constatons également que ces formes d'hétéronomies caractérisent de plus en plus l'espace de production cinématographique décrit comme indépendant. C'est donc une autonomie effective qui semble caractériser les films en marge, ce qu'un article de 2016 résume comme suit : « Il est plus facile de faire un film indépendant, même s'il faut accepter de le produire avec moins d'argent. Vous pouvez utiliser des caméras numériques, avoir une équipe de tournage plus réduite, assurer la promotion du film sur les réseaux sociaux²⁰² ». Ce modèle correspond bien à celui que nous avons décrit plus haut avec Nicolas Droic, mais ce qui se gagne en autonomie et aussi, pour l'appeler autrement, en liberté, se perd en stabilité, puisque l'activité de Nicolas comme d'autres qui « font avec des bouts de ficelles », les expose à une trajectoire précaire.

Nous avons observé une certaine constante qui pourrait nous permettre d'inscrire l'autoproduction dans la continuité d'un phénomène ancien : celui des films d'artistes indépendants. L'autoproduction serait à ce titre une forme d'indépendance comme toute autre forme de production qui ne serait pas liée aux studios. Cependant, nous avons également relevé que la majorité des films étaient issus d'une collaboration entre des sociétés de production indépendantes et des majors, à quoi s'ajoutent donc les phénomènes suscités de valorisation « marketing » de l'indépendance et de convergences liées aux mouvements de capitaux des conglomérats. Ce faisceau d'observation nous amène à conclure qu'être indépendant signifierait précisément être dépendant des studios et dès lors, que la notion d'indépendance peut être appréhendée, moins comme une forme d'autonomie effective,

¹⁹⁹ FOREST, *op. cit.*, (2013), p. 92.

²⁰⁰ FOREST, *op. cit.*, (2013), p. 93.

²⁰¹ DUVAL, *op. cit.* (2016) p. 47.

²⁰² GAËTAN, *op. cit.* (2016).

que comme une « sorte d'instrument de désignation et d'auto-désignation au sein des industries culturelles²⁰³. » Cette variation explique que le delta entre signifiant et signifié relève ici de l'inversion complète au point que, pour citer de nouveau la formule de Joël Augros, « indépendants » signifie « des dépendants ». Outre que le cinéma indépendant se caractérise donc par son hétéronomie, nous pouvons aussi tirer de ces observations une déduction qui nous permet de mieux définir l'autoproduction. En tant qu'espace de production en marge des conventions, le cinéma autoproduit se caractérise par un devenir contingent. Tel film autoproduit n'est pas assuré de s'inscrire dans le processus de convention et de reconnaissance qui caractérise le Monde du cinéma ; il peut tout à fait rester en dehors des champs d'attraction et des injonctions latentes qui comme nous l'avons vu, vont de pair avec les processus de financement. Cette trajectoire est d'ailleurs la plus courante d'après nos observations : les cas de longs-métrages autoproduits devenus « films indépendants » sont encore exceptionnels. C'est donc cette contingence même qui distingue le film autoproduit d'un film indépendant qui est caractérisé, lui, par la nécessité : nécessité de s'inscrire dans un faisceau de conventions, de normes juridiques et par corollaire, nécessité de financements qui lui assurent reconnaissance, visibilité, mais aussi dépendance.

Conclusion

Au cours de ce chapitre, nous avons interrogé la notion d'autoproduction sous un angle diachronique pour tenter de la définir en convoquant son étymologie et son histoire. Dans une première partie nous avons mis en évidence son caractère marginal et la manière dont elle pouvait être appréhendée comme un objet de désuétude, puis comme un espace de conquête selon qu'elle était considérée à différents moments de l'histoire comme une valeur d'usage ou une valeur d'échange. Dans une seconde partie nous l'avons mise en relation avec les termes voisins qui constituent son champ lexical : *DIY*, autonomie et autogestion comme autant d'angles pour appréhender ses contours, définir ce qu'elle n'est pas, à défaut de pouvoir encore définir avec précision ce qu'elle est. Nous avons appris à cette occasion, qu'étant plus un moyen qu'une fin, la notion de champ était peu appropriée. Nous avons aussi appris qu'elle n'était ni nécessairement un espace militant, ni même nécessairement un espace d'autonomie, mais qu'elle pouvait être un outil au service du militantisme et de l'autonomie. Enfin, une analyse de l'autoproduction au regard d'une histoire du cinéma indépendant nous a permis d'interroger les contradictions de ce dernier.

²⁰³ NOËL, PINTO, *Ibid* (2018) p.9-10

Sous l'angle du rapport social, le dénominateur commun à toutes ces parties semble résider dans un rapport de force qui oppose des espaces dominants à des espaces en marge. Prise comme un circuit fermé et un mode économique archaïque, l'autoproduction au sens large du terme est un désert, mais à l'ère néolibérale où chaque espace d'activité peut être transformé en valeur d'échange, elle devient un enjeu de conquête économique. Or, dans un contexte d'externalisation de la recherche cinématographique où les entités dominantes délèguent les prises de risque à l'espace que l'on désigne comme le cinéma indépendant, au point d'en faire sa fonction même et où, par ailleurs, ce cinéma indépendant se caractérise précisément par sa propension à intégrer les conventions de ces entités dominantes comme modalité de distinction, nous pouvons faire l'hypothèse que l'autoproduction cinématographique serait elle aussi un espace de conquête économique. Dès lors, nous pouvons nous interroger sur cette hétéronomie qui caractérise l'indépendance au cinéma et peut-être d'une manière plus générale l'indépendance dans le travail : à l'heure des nouvelles technologies de l'information et de la communication, sources de transformations profondes dans l'organisation néolibérale du travail, l'autoproduction est-elle synonyme d'autoexploitation ? Pour répondre à cette question, poursuivons cette approche diachronique sous un angle contemporain et plus précisément du début des années 2000 à nos jours.

CHAPITRE 2 : DU CINÉMA AMATEUR À L'AUTOPRODUCTION

Introduction

Nous avons démontré que des termes liés à l'indépendance pouvaient décrire une réalité ambiguë, mais qu'en est-il du terme « amateur » ? Cette question est opportune pour développer notre analyse diachronique et établir les conditions d'apparition du cinéma autoproduit à l'aune des années 2000²⁰⁴ en étudiant les pratiques qui lui sont antérieures. Rappelons de nouveau quelques éléments étymologiques : issue du latin *amator*, désignant « celui qui aime », la notion d'amateur désigne tout aussi bien « une préférence marquée ou exclusive pour un genre de choses », qu'« une personne qui s'adonne à une activité artistique, sportive, etc., pour son plaisir et sans en faire profession, par opposition au professionnel »²⁰⁵. Elle désigne donc le fait d'aimer quelque chose tout comme elle oppose les notions de plaisir et de professionnalité. Peut-on en déduire que tout plaisir dans le travail serait dès lors la marque de l'amateurisme et par corollaire que l'absence de plaisir serait la marque du travail professionnel ?

Ces questions nous amènent à un premier constat : tout comme l'autoproduction questionne la production, l'amateur questionne le professionnel. Cette remarque linguistique rappelle le débat étymologique qui existe autour du terme travail lui-même. Pour les uns, « il est devenu banal de rappeler que le mot “travail” vient du latin *tripalium* qui désigne un instrument de torture²⁰⁶ », tandis que pour d'autres, cette hypothèse étymologique est trop incertaine pour être affirmée. Une étude de Marie-France Delport dès 1984 se propose de partir des mots hispaniques *trabajo* et *trabajar* pour mettre en avant la notion de passage issue du préfixe *trans* : « on pourrait bien reconnaître la même image d'un obstacle à franchir, d'une limite à transgresser, de quelque chose qui se met en travers d'un parcours et qu'il faut outrepasser. Ainsi, *traba/trabar* évoque l'idée d'un élément mis en travers des jambes ou des pattes pour rendre difficile ou impossible la marche²⁰⁷ ». Plus tard, en 2008, une étude d'André Eskénazi énonce ni plus ni moins que « l'étymon *tripalium* est une chimère ; le prétendu dérivé *tripaliare* n'a donc pas plus de consistance²⁰⁸ ». Pourtant, en dépit de ce qui s'apparente à un relatif consensus dans le domaine linguistique, le signifié associant *travail* à *torture* semble demeurer dans le langage courant, à l'image de cette vidéo publiée en 2016 sur la plateforme *youtube*, dans

²⁰⁴ DELBOS-KLEIN, *Ibid* (2015), p. 26.

²⁰⁵ Larousse en ligne, le 14 juin 2021 <https://larousse.fr/dictionnaires/francais/amateur/2695>.

²⁰⁶ VATIN François, « Défense du travail [1] », *Revue du MAUSS*, 2001/2 (no 18), p. 145-152. DOI : 10.3917/rdm.018.0145. URL : <https:// Cairn.info/revue-du-mauss-2001-2-page-145.htm>

²⁰⁷ DELPORT Marie-France, « Trabajo-trabajar(se) » : étude lexico-syntaxique », *Cahiers de linguistique hispanique médiéval*. n°9, 1984, pp. 99-162.

²⁰⁸ ESKÉNAZI André, « L'étymologie de Travail » in *Romania*, tome 126 n°503-504, 2008, pp. 296-372.

laquelle un homme présenté comme le champion de France d'orthographe « décortique », selon ses propres termes, le mot travail : « Être heureux au travail » explique-t-il « est étymologiquement une aberration, à moins d'être masochiste²⁰⁹ ».

De même que le signifié associé au mot travail semble volubile, la distinction amateur/professionnel relève d'un axiome relativement fragile à l'épreuve du temps et des cultures. Au Japon par exemple, elle est fortement ancrée dans le langage, ce qu'un entretien mené avec Momoko Seto 瀬戸桃子 – cinéaste japonaise vivant en France – met en évidence.

Le concept de travail au Japon c'est : tu travailles pour l'argent, tu travailles pour un but. Tu donnes du temps ou du savoir-faire pour « voilà je travaille au *Seven eleven*, c'est un emploi ». Mais quand les cinéastes indépendants travaillent pour leur film que personne n'a demandé et qui n'est pas payé, je ne suis pas sûre qu'ils vont dire « je travaille ». En fait, *travail* en Japonais ça serait *shigoto* しごと. *Shigoto* c'est *travail*, quand tu dis : je fais du *shigoto*, c'est « je travaille » ; *shigoto suru*, c'est que tu es vraiment plus proche de la définition d'*emploi* comme tu disais : *travail-emploi*. Et toi en tant que chercheur, quand tu fais un article que personne ne t'a demandé et que tu n'es pas payé et que tu dis : je travaille et moi : je filme pour un truc que personne ne m'a demandé et je dis je travaille, en Japonais on ne dirait pas しごと. Hobby, on dit *shumi* (しゅみ). *Shumi* c'est un truc, tu le fais, mais tu n'es pas payé. しゅみ ce n'est pas forcément amateur. Tu peux être pro et faire ça en hobby. Par exemple, tu es photographe professionnel mais pendant l'été, tu fais des photos pour toi. Tu fais à côté. Tu vois *shumi* c'est plus : « t'es pas payé ».

A contrario, la séparation entre travail et loisir peut être remise en question et cette remise en question peut même faire l'objet d'une revendication dans des espaces de discours *a priori* aussi opposés en termes de dispositions politiques que peuvent l'être l'autogestion et le néomanagement. Ainsi, Derek Woolfenden, occupant du cinéma *la Clef*, déclare lors d'une session de radio libre ; « On est tous des bénévoles (...) des travailleurs libres ! » tandis que dans son livre *Le burn-out des quinquas*, l'essayiste Marc Havély dresse une description du néo-management en ces termes :

Il faut (...) oublier l'étymologie doloriste du mot travail et y injecter du plaisir. Ce fut une erreur radicale du XX^e siècle que d'avoir étanchement disjoint « travail » et « loisir ». D'un côté, la souffrance du travail, de l'autre, le plaisir du loisir. Ce cloisonnement ne

²⁰⁹ <https://orthodidacte.com/videos-francais/decortiquons-le-mot-travail/>.

peut plus tenir aujourd'hui. La revendication du plaisir s'étend au travail aussi. On veut y prendre du plaisir, on veut y prendre plaisir. Et il n'y a pas de raison qu'il en soit autrement. Et c'est profitable à l'entreprise, car on fait mieux, plus vite, plus fort ce que l'on aime faire.²¹⁰

Cette jonction entre deux positionnements *a priori* antagonistes en termes de disposition rappelle les effets de récupération des principes d'organisation horizontale par l'organisation néolibérale. Du côté de Derek, le travail bénévole dans un cadre militant, en dehors du cadre de l'emploi capitaliste, est décrit comme une forme de liberté, ce qui corrobore l'idée de l'amateur au sens étymologique de « celui qui aime ». Dans ce cadre, considérer le travail en dehors de toute contrainte constitue une nécessité. Du côté de l'essayiste Marc Havelly et de sa description élogieuse du néomanagement en revanche, c'est le travail dans le cadre de l'emploi qui est revendiqué comme devant être une source possible de plaisir. La description qu'il fait du travail rend contingente l'affirmation du modèle amateur comme espace formellement distinct de celui du travail-emploi, elle rappelle que la séparation entre le professionnel et le non professionnel se fonde sur un modèle fluctuant. Or, si le facteur épanouissant du travail amateur peut être mobilisé dans le cadre du travail-emploi, nous pouvons nous demander si, à l'inverse, la contrainte du travail-emploi peut survenir en dehors d'un contexte professionnel jusqu'à bouleverser le cadre amateur.

Ces remarques nous amènent à formuler l'hypothèse selon laquelle l'autoproduction pourrait résulter d'un processus de substitution au modèle amateur. Dans un espace social où cette séparation est nette et stable, la notion d'amateur ne pose pas de problème, mais dans le cas contraire, nous pouvons anticiper deux cas de figure possibles : soit le terme est sujet à un glissement sémantique comme dans le cas de l'indépendance, soit il est remplacé par un autre. Or, durant l'observation de terrain qui a nourri cette étude et au cours des entretiens que nous avons menés, le terme amateur n'a été revendiqué qu'à de très rares occasions et par très peu d'agents. Le premier était Charles Ritter, réalisateur de films qui se revendique amateur et membre de la FFCV²¹¹ et le second était Jean-Claude Montheil, qui comme nous l'avons décrit plus haut, est entre autres un ancien cadre du monde du cinéma, déclarant s'ennuyer dans toute forme de hiérarchie. En dehors de ces exemples, nul interlocuteur²¹² n'a revendiqué son appartenance au monde amateur.

²¹⁰ HAVÉLY Marc, « Le néo-management » in *Le burn-out des quinquas*. préface de Corten Philippe. Louvain-la Neuve, De Boeck Supérieur, « Questions de personne », (2013), p. 253.

²¹¹ Fédération Française de Cinéma et de Vidéo

²¹² Sur un total de 92 entretiens principalement semi-directifs menés entre mai 2015 et février 2022.

Après des autoproductrices et autoproducteurs, nous avons constaté que ce terme, d'abord péjoratif, avait ensuite été assigné à un caractère plus positif dès lors qu'il était associé à une valeur d'échange. Cela nous a conduit à déduire que parler d'autoproduction était aussi, *in fine*, une manière de parler de production. De même, l'évolution sémantique autour des pratiques amateur est au cœur des enjeux de notre recherche, puisqu'elle est un moyen d'observer l'évolution du champ professionnel et de son cadre. Si une disparition du cinéma amateur est avérée au profit du cinéma autoproduit, il s'agit de déterminer ce que cette substitution révèle des transformations dans la pratique elle-même.

Pour cela, nous analyserons notre objet en mobilisant les notions de rupture et de continuité afin d'isoler chacun de ces deux signifiants. Dans un premier temps, en nous basant sur une histoire du cinéma amateur et sur le témoignage de ceux qui l'ont vu évoluer depuis le début des années 2000, nous ferons l'hypothèse qu'il existe une continuité entre cinéma amateur et cinéma autoproduit en tant que pratique en marge de la reconnaissance professionnelles et de ses conventions. Dans un second temps, nous opposerons à cette analyse le caractère déterminant des transformations technologiques à l'œuvre depuis le début des années 2000.

1 : Le cinéma amateur, un « paradigme précaire »²¹³ et un art (sans) moyen(s)

En mai 1999 sort un numéro de la revue *Communications* dédié au cinéma amateur sous la direction de Roger Odin²¹⁴. Le recueil d'articles qu'il constitue est opportun pour dresser un cadre heuristique. Notons par exemple que nulle mention d'« autoproduction » n'est faite dans ce numéro, ce qui corrobore l'observation faite en ouverture de ce chapitre, à savoir que l'assignation de l'autoproduction à une pratique cinématographique ne se banalise dans le langage courant que quelques années plus tard, au cours des années 2000²¹⁵. Lorsque s'écrivent ces lignes, le cinéma

²¹³ Nous reprenons ici à dessein l'expression formulée par Roger Odin en guise de titre pour son article « Le cinéma amateur, un paradigme précaire » in : « *L'amateur en cinéma, un autre paradigme* », Association Française de Recherche sur le Cinéma, Paris (2016).

²¹⁴ *Communications*, 68, 1999, « Le cinéma en amateur », dirigé par Roger Odin.

²¹⁵ Au reste, cette utilisation du terme semble déjà exister puisqu'on la relève par exemple dans un article de la revue *Les inrockuptibles* datée du 24 mars 1999, à propos du film *Fear and Desire* de Stanley Kubrick, une « première autoproduction fauchée ». <https://lesinrocks.com/cinema/douze-films-de-stanley-kubrick-36401-24-03-1999/>. Dans un dossier thématique dédié à Jean-Michel Carré, la retranscription d'un entretien en date du 20 août 2000 décrit les débuts de la société

amateur est donc un objet encore distinct de l'autoproduit dans sa forme comme dans ses enjeux et il est aussi présenté comme un modèle difficile à définir car mouvant dans l'espace et dans le temps. Ainsi, pour Gérard Leblanc :

Les dictionnaires, comme on le sait, ont définition à tout. C'est même ce qu'on leur demande. Mais il est des mots dont la définition ne permet pas de comprendre la signification. Ainsi en va-t-il pour celui d'« amateur ». Chaque acception vide la précédente de la signification qui y était inscrite. Comment le lecteur pourrait-il s'y retrouver ? Sans doute les dictionnaires ne font-ils qu'enregistrer des usages de la langue et, quand ils intègrent une dimension étymologique, ne font-ils que dater ces usages.²¹⁶

Cette difficulté à énoncer une définition constante de l'amateur n'est pas sans rappeler celle que nous avons décrite avec l'autoproduction lors du chapitre précédent, ce qui nous conduit à préciser notre hypothèse : de même que le sens de l'autoproduction a évolué au gré des modèles économiques, tantôt considérée comme une valeur d'usage dénuée d'intérêt économique et tantôt comme une valeur d'échange, dès lors reconnue, la notion d'amateur se serait transformée sous l'influence des normes professionnelles et de leur évolution durant une longue période. La description de Gérard Leblanc abonde dans ce sens. Elle nous apprend qu'à l'origine, le terme est à rapporter à « la figure du collectionneur (d'objets ou de livres rares) » pour « mettre entre lui et l'objet qu'il admire une distance où se constitue la possibilité même d'élaborer un discours esthétique » et que le terme sert à distinguer cet amateur d'une pratique plus superficielle²¹⁷. Un autre sens relevé par l'auteur et dont l'origine serait attribuée à Jean-Jacques Rousseau en 1680, « désigne une “personne qui cultive un art, une science, pour son seul plaisir (et non par profession)” ». Là encore, ces observations renvoient à la définition même du professionnel :

Un peintre amateur n'est pas forcément un peintre du dimanche. Il est même possible qu'il peigne jour et nuit, sa vie durant, mais il n'est pas payé pour cela. En ce sens, il reste un « amateur », quel que soit par ailleurs l'intérêt de sa peinture. Il semble inimaginable qu'un artiste ne fasse pas commerce de son art. Ici comme ailleurs, c'est la relation au marché qui importe et qui l'emporte. Où l'on constate que les définitions des dictionnaires

de production « Grain de sable » 25 ans plus tôt en ces termes: « la situation géniale d'autoproduction de films qui sont sur les luttes et qui sont produits par les militants » <https://filmsenbretagne.org/wp-content/uploads/2014/03/Jean-Michel-Carre-Desir-de-Film.pdf> . Nous pouvons noter que dans les deux cas, la mention de l'autoproduction est faite à posteriori et qu'elle désigne des pratiques professionnelles, associées à des sociétés de production et distribuées en salles.

²¹⁶ LEBLANC Gérard, « Le petit autre », *Communications*, 68, « Le cinéma en amateur »; doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1999.2029> https://persee.fr/doc/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2029 (1999) p. 33.

²¹⁷ LEBLANC, *op. cit.*, (1999), p. 33.

renvoient, comme il est logique, à l'organisation de la société, même si le rapport à l'argent est davantage masqué pour l'art et peut s'énoncer plus ouvertement pour le sport, activité de moins grand prestige culturel²¹⁸.

Les déterminismes se précisent ici : à la fois le rapport de l'activité à la rémunération, mais aussi la nature même de l'espace social dans lequel cette activité s'inscrit, avec ses logiques de valorisation symbolique. Notons que déjà, un « prestige culturel » serait ici à la source d'un tabou, qui occulterait la question des rapports économiques dans les mondes de l'art. Or comme nous avons pu le constater avec l'autoproduction, la dimension économique des rapports sociaux est cruciale pour analyser la logique de valorisation d'une œuvre, qu'elle soit intégrée aux modalités de la loi de l'offre et de la demande propre aux marchés de l'art ou qu'elle en soit exclue. Dans le cas de l'autoproduction, nous avons observé que l'assignation d'un bien ou d'un service à la seule valeur d'usage pouvait générer une certaine disposition à la condescendance et assigner un objet au registre du dérisoire. Cette caractéristique explique le « dernier sens, qualifié de “péjoratif” » qui « porte le coup de grâce à l'amateur pratiquant : “Personne qui exerce une activité de façon négligente ou fantaisiste” »²¹⁹, voire qui manque de sérieux dans la conduite de sa profession, comme en témoigne cette signification : « un rien désuète mais fort révélatrice, au mot “amateur” : “ Homme s'occupant peu de son métier”²²⁰ ». Ainsi, « comme s'il était impossible – et sanctionnable – de mener la moindre “étude” en dehors de sa vie professionnelle », nous dit l'auteur, « l'opposition est si radicale que le professionnel peut devenir “amateur” dans sa profession s'il aborde, dans son temps de loisir, une activité avec autant de sérieux ». Même lorsque la mention d'amateur est appliquée au champ professionnel, il s'agit encore de distinguer ces deux concepts, si ce n'est comme des espaces sociaux, du moins comme des dispositions au travail. Cette première étape d'analyse nous permet donc d'établir une continuité avec ce que nous avons pu observer à propos de l'autoproduction et du caractère déterminant de son indexation à une valeur d'usage ou d'échange.

À ce travail de définition s'ajoute une remarque de Roger Odin : le cinéma amateur, comme d'autres espaces de pratique, est « un champ aux limites incertaines et mouvantes, mais aussi un champ extrêmement hétérogène » :

Qu'y a-t-il de commun entre un film de famille, la production de fin d'année d'un élève dans le cadre d'une classe de cinéma dans un lycée, un film de fiction réalisé dans le

²¹⁸ LEBLANC, *op. cit.*, (1999), p. 35.

²¹⁹ LEBLANC, *op. cit.*, (1999) p. 35.

²²⁰ *Ibid.*

cadre d'un club de cinéma amateur et un film militant témoignant de l'engagement social ou politique de celui qui l'a tourné, pour ne s'en tenir qu'à quelques exemples ?²²¹

Pour répondre à cette problématique, il propose de définir plusieurs espaces de communication (l'espace de communication des clubs de cinéma amateur, l'espace de communication du film de famille et l'espace de communication ordinaire) selon une typologie qui s'inscrit dans la continuité du travail de recherche réalisé par Luc Boltanski et Pierre Bourdieu à propos de la photographie amateur, décrite comme un « art moyen »²²². Nous reprendrons ici ce cadre méthodologique en commençant par décrire l'espace de communication du film de famille, puis celui des clubs de cinéma amateur. L'espace de communication ordinaire s'étant qualitativement et quantitativement développé d'une manière spécifique à la faveur des NTIC, il sera détaillé ultérieurement.

Un art moyen et pluriel. Le cinéma amateur aux antipodes de la professionnalité ?

Le film de famille, explique Roger Odin, s'inscrit davantage dans le paradigme de la photographie que dans celui du cinéma de par sa filiation et sa fonction de structuration de la mémoire familiale²²³. Il se reconnaît aux lacunes techniques qui fondent son esthétique : la récurrence des plans flous et instables est un marqueur si fort qu'il est exigé à la télévision ou au cinéma lorsqu'il est question de représenter ce segment du film d'amateur à des « fins d'authenticités »²²⁴ à l'instar des

²²¹ ODIN Roger, « De quelques formes de créativité dans le cinéma amateur », in *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?*, Science et bien commun, Paris, (2017).

²²² CASTEL Robert, Sous la direction de Pierre Bourdieu, *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Ed. De Minuit, « Le sens commun » (1965).

²²³ « Si le film de famille appartient indiscutablement au paradigme « amateur », son origine et l'analyse pragmatique de son fonctionnement tant au niveau formel qu'au niveau de son dispositif invitent à le situer non dans le paradigme du cinéma mais dans celui de la photographie amateur » in ODIN Roger, « De quelques formes de créativité dans le cinéma amateur » in *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?*, Science et bien commun, Paris, 2017, p. 11.

²²⁴ « Les plans bougés constituent sans doute l'une des obsessions majeures du cinéaste « amateur », au point que les constructeurs actuels ont senti la nécessité d'intégrer aux caméscopes un stabilisateur d'image. Il est certes exact que la légèreté de ces appareils et la puissance de leur zoom favorisent le bougé, mais pourquoi le bougé serait-il a priori négatif ? Dans d'autres espaces — film expérimental, reportage -, il est au contraire utilisé de façon positive comme figure stylistique ou producteur d'un effet d'authenticité. », ODIN Roger, « La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion » in *Communications*, 68, 1999, « Le cinéma en amateur », p. 58.

films « *found footage* »²²⁵. Citons en exemple le film de super-héros *Spider-Man: Homecoming* de John Watts sorti en 2017, que le modèle de production à l'intersection de deux studios hollywoodiens assigne à priori aux antipodes du modèle amateur²²⁶. Passé le pré-générique, apparaissent le générique et le logo *Marvel*, qui indique à qui l'ignorerait cette assignation au modèle du film de super-héros à gros budget. Toutefois, à rebours des horizons d'attente, apparaît alors un carton : « un film de Peter Parker », suivi de plans d'un quartier de New-York, le Queens, filmés depuis une autoroute. Le montage est commenté par le protagoniste Peter Parker lui-même, personnage principal qui feint d'avoir une grosse voix éraillée pour décrire non sans humour « ce quartier mal famé ». La scène se poursuit sur cet échange avec un autre protagoniste :

Happy :

Tu sais que tu ne pourras jamais la montrer à personne ?

Peter :

Oui

Happy :

Alors pourquoi tu prends cette voix ?

Peter :

Parce que c'est fun.

Cet effet de décalage annonce le ton du film : à la fois une production à très gros budget (175 millions de dollars²²⁷), mais aussi un film à l'ethos indépendant s'inscrivant du point de vue du style dans une tradition du teen movie américain à l'image du film *Ferris Bueller's Day Off* de John Hughes (1986) que le film cite à plusieurs reprises²²⁸. Il s'inscrit en cela dans la continuité de l'effet de convergence observé par Yannis Tzioumakis. L'usage (feint) du film amateur pour cette séquence d'ouverture permet d'affirmer la présence du personnage par un ancrage subjectif momentané, tout en jouant avec les attentes du spectateur. D'un point de vue esthétique, l'image est tremblante, affublée d'une légère teinte jaune (signe d'une balance des blancs ou d'un choix de pellicule inadapté), le son

²²⁵ SAUVAGE Célia, « Co-dépendance et recyclage hollywoodien de l'Indie Spirit : une redéfinition problématique du cinéma indépendant américain contemporain », *Marges* 15 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2013, (consulté le 01 mai 2019). URL : <http://journals.openedition.org/marges/359> ; DOI : 10.4000/marges. p. 98.

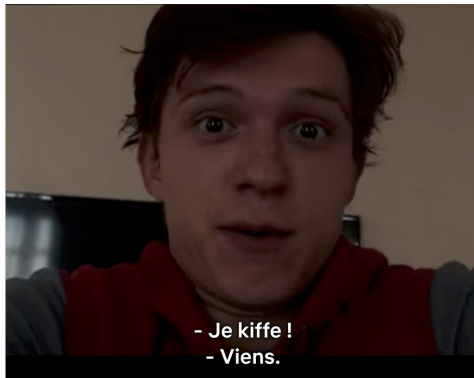
²²⁶ En l'occurrence, les studios *Marvel* et *Sony* ne sont pas basés dans le quartier d'Hollywood à proprement parler, mais dans son voisinage immédiat au nord de Los Angeles.

²²⁷ In <https://imdb.com/title/tt2250912/> (consulté le 17/10/2022).

²²⁸ Notamment à 00:35:10:00 lorsque le protagoniste traverse un jardin dans lequel est diffusé le film.

est de « mauvaise qualité » (avec un manque de fréquences basses et médium) et le format est en 4/3. Tout porte à croire que la séquence est filmée avec une caméra vidéo amateur. Pourtant, dès le premier plan, on peut apercevoir le personnage dans le reflet d'un miroir, affublé d'un smartphone. La production fait donc le choix paradoxal de privilégier un anachronisme, l'« image smartphone » étant plutôt au format 16/9° (ou plus généralement au format portrait et donc en 9/16°), souvent fortement stabilisée (parfois mécaniquement et numériquement) et dotée d'une balance des blancs automatique²²⁹. Qui plus est, ce choix de mise en scène participe d'un déplacement en mobilisant une esthétique de film amateur et plus exactement de film de famille dans l'espace du film de fiction à gros budget à des fins – certes paradoxales – d'authenticité.

²²⁹ Ce décalage en rappelle un autre au fondement même du teen movie : un film du point de vue d'un (ou plusieurs) adolescent(s), mais réalisé par des adultes.



Photogrammes du film Spider-Man: Homecoming de John Watt (2017)

À bien des égards, le film de famille « sature quasiment tous les critères définitionnels de l'amateur sur l'axe de la profession²³⁰ » avec « un geste approximatif, un format réduit, une pratique hors du temps de travail et une diffusion restreinte ». Cela explique pourquoi « dire d'un film qu'il "relève de l'amateurisme", c'est la plupart du temps sous-entendre que, du point de vue technique, un certain nombre de qualités lui font défaut²³¹ ». Ainsi se définit cet espace de la pratique amateur : non par ses qualités techniques, mais au contraire par son absence de structure qui permet à chacun de pouvoir s'approprier les images pour y mettre du sens :

L'intérêt du film de famille n'est pas celui d'un spectateur, sa fonction est de reconnaître les gens qui s'y trouvent et de mobiliser/structurer une mémoire familiale. (...) En étant mal fait, le film de famille a donc une forme parfaitement adaptée à sa fonction (être un opérateur d'union familiale). (...) moins le film de famille est monté, mis en scène, construit, moins il raconte, moins il a de chance d'entrer en conflit avec le récit mémoriel que chacun des membres de la famille se fait des événements vécus et moins il risque d'être destructeur en imposant aux autres une vision d'eux-mêmes qui les traumatiserait. De fait, un bon film de famille doit tendre vers une structure proche de celle de l'album de famille : une structure à trous permettant à chacun de reconstituer son récit de vie à partir de ces indices que sont les images²³².

De là vient la continuité avec ce qui a été décrit précédemment comme un art moyen dans le domaine de la photographie : un choix de sujets, de situations et de plans largement déterminé par la structure familiale. « C'est davantage la famille qui filme que celui qui est derrière la caméra (ce qui explique le caractère si stéréotypé des films de famille.²³³ » Malgré leur potentiel d'objectivation et de réinvention des relations sociales, les films de famille sont « communément associés aux temps forts de la vie familiale²³⁴ ». Ils participent à un processus de renforcement des structures existantes et des rituels qui les institutionnalisent, depuis le choix de filmer le plan de l'enfant soufflant ses

²³⁰ « le cinéma n'est évidemment pas son métier, il ne vit pas de sa pratique (au contraire, elle lui coûte de l'argent), il n'a pas reçu de formation et n'a donc pas de compétence spécifique, il tourne en format réduit, pendant ses loisirs, ses productions ne sont diffusées que dans le cadre familial, etc. » in ODIN Roger, *op. cit.*, p. 49.

²³¹ ALLARD Laurence, « L'amateur : une figure de la modernité esthétique » in *Communications*, 68, 1999, « Le cinéma en amateur », p. 21; doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1999.2028> https://persee.fr/doc/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2028.

²³² ODIN, *op. cit.*, (1999), p.49-55.

²³³ ZIMMERMANN Patricia, « Cinéma amateur et démocratie » in *Communications*, 68, 1999. « Le cinéma en amateur ». pp. 281-292; doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1999.2042>. https://persee.fr/doc/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2042.

²³⁴ CASTEL, *op. cit.*, (1965), p. 11.

bougies d'anniversaire jusqu'à l'assignation sexuée des rôles²³⁵. À l'image de la pratique de la photo de famille, on peut donc se trouver « frappé d'abord par les régularités selon lesquelles s'organise la pratique commune » car il est en effet « peu d'activités qui soient aussi stéréotypées et moins abandonnées à l'anarchie des intentions individuelles²³⁶ ».

Comprendre ce qu'« est » le film de famille d'après la manière dont il est représenté nous permet d'identifier ce qui, dans l'usage courant, est entendu par « film amateur », à savoir un manque relatif de maîtrise technique. Paradoxalement, c'est bien parce que l'appartenance à l'espace professionnel de *Spider-Man: Homecoming* est indubitable, que cette séquence, avec ses apparentes limites en matière de maîtrise, constitue une figure de style aux yeux du spectateur. L'effet recherché s'inscrit dans le prolongement du modèle d'oligopole à frange précédemment décrit dont il est en quelques sortes l'expression. Tout comme le cinéma indépendant constitue pour les studios une source de renouvellement de l'offre, la réputation du film amateur à être exempt de mise en scène confère un supplément d'authenticité à cette séquence et ce, même si comme nous l'avons démontré, un geste de mise en scène existe généralement bel et bien dans le film de famille et qu'il se trouve être fortement déterminé par des structures sociales.

Convaincu que ces images ont été tirées sans « intention préalable », je suis naturellement enclin à leur accorder ma confiance (...) le fait de savoir qu'il s'agit d'un film de famille accentue la relation affective que j'entretiens avec elles (c'est un amateur comme moi qui les a filmées, c'est moi qui aurais pu les tirer). L'utilisation du film de famille bloque l'apparition de la question de la vérité au profit de la production d'un effet d'authenticité²³⁷.

Ainsi, loin de fragiliser les frontières entre plusieurs espaces de pratique (professionnels et non professionnels, produisant de la valeur d'échange ou de la valeur d'usage), cet effet de citation en réaffirme les différentes positions. Certes, l'usage du *found footage* (depuis l'espace des films désignés comme expérimentaux jusqu'aux blockbusters hollywoodiens), a démontré que les modalités de reconnaissance de la performance technique étaient assez complexes pour que des espaces reconnus comme professionnels puissent assimiler au moins ponctuellement des formes identifiées comme « amateur ». Cependant, tous les espaces de pratique et toutes les productions ne sont pas forcément

²³⁵ GERMAIN Bernard, « Madame Kodak contre l'amateur, ou les conquêtes du super-8 » in *Communications*, 68, 1999, « Le cinéma en amateur », pp. 171-189; doi : https://persee.fr/doc/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2035

²³⁶ GERMAIN, *ibid.*, (1999), p. 38.

²³⁷ ODIN Roger, « La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion » in *Communications*, 68, 1999, « Le cinéma en amateur », p. 75.

à même de mettre en place un tel processus de distanciation dans leur mise en scène, notamment parce que la distance qui les sépare de l'espace de production amateur peut ne pas être perçue comme suffisante. Pour qu'une figure de style telle que celle que nous avons présentée dans ce blockbuster fonctionne, il faut donc que la distinction entre les espaces de production soit perçue comme une évidence « de fait » et qu'elle ne laisse aucune ambiguïté. Le cadre théorique d'Howard S. Becker nous permet de mieux comprendre ce phénomène en l'assignant au principe des réseaux de convention, qui évoluent au gré des époques et des espaces sociaux, mais qui caractérisent suffisamment les œuvres pour qu'on puisse identifier des constantes dans tel ou tel espace :

Partout où il existe un monde de l'art, c'est lui qui délimite les frontières de l'art recevable. Il admet en son sein les auteurs des œuvres d'art reconnues comme telles et rejette tous ceux dont il ne peut avaliser les créations. (...) On s'aperçoit aussi que les mondes de l'art finissent souvent par revendiquer des œuvres qu'ils avaient rejetées dans un premier temps. D'où l'on déduit que la différence ne réside pas dans les œuvres mêmes, mais plutôt dans la capacité d'un monde de l'art à accueillir des œuvres et leurs auteurs²³⁸ .

Ce sont précisément ces effets de cooptation et de distinction qui, selon Roger Odin, permettent de définir le cinéma amateur lui-même (ici par opposition au film de famille), dans un « entre-deux », en le distinguant d'autres espaces de pratiques : « Séparé, rejeté ou au mieux traité avec condescendance par le monde du cinéma²³⁹ », le cinéaste amateur se caractérise lui-même par une rupture avec le cinéma familial dont il se distingue en adoptant les codes de ses pairs, ce qui lui permet à la fois de se socialiser, mais qui lui impose aussi de s'assigner à un espace de conventions. C'est pourquoi il est déterminé à être : « prisonnier de l'idéologie et de la morale qui prévalent dans les classes sociales dont sont originaires les membres de ces clubs.²⁴⁰ ». Cette « créativité artistique (...) délimitée par des bornes, mais aussi enfermée sur elle-même²⁴¹ » est d'autant plus paradoxale en apparence qu'elle s'inscrit dans un espace où, à priori, les contraintes de l'espace professionnel ne s'exercent pas. Elle est contrainte par des formes d'autocensure²⁴², des interdits matérialisés par des statuts associatifs qui définissent des choix de sujets. On évite ainsi « les sujets politiques, philosophiques ou religieux » auxquels on préfère « la vie des animaux, la nature, le sport, les

²³⁸ BECKER, *op. cit.*, 1988 (1992), p. 237.

²³⁹ ODIN Roger, « La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion » in *Communications*, 68, 1999, « Le cinéma en amateur », p. 65– 66.

²⁴⁰ ODIN, *op. cit.*, (1999) p. 63

²⁴¹ ODIN, *op. cit.*, (1999) p. 63

²⁴² ODIN, *op. cit.*, (1999) p. 63

artisans, les fêtes locales, le folklore²⁴³ ». La pratique est aussi marquée par « une volonté de bien faire », un « désir de faire pro » qui est « le signe (plus que la cause) d'une absence de désir créatif propre²⁴⁴ ». Entre un espace qu'il rejette et un autre qui le rejette, le cinéaste amateur est, conclut Roger Odin, « doublement malheureux : malheureux de vouloir devenir pro (et de devoir payer cet avancement du prix de sa liberté), et malheureux de ne pouvoir devenir pro²⁴⁵ » ; telle est la logique « d'art moyen » qui détermine le cinéma amateur et nous rappelle que toute pratique socialisée s'inscrit nécessairement dans des espaces déterminés.

Le cinéma amateur, un marché ancien (à la marge, mais une économie quand même).

Le « désir de faire pro » a pour corollaire une certaine disposition à se concentrer sur la technique et cet habitus se manifeste particulièrement dans la presse du cinéma amateur jusqu'à nos jours. La tendance d'une presse « empreinte de visée vulgarisatrice » et « soucieuse de la dimension technique du cinéma amateur au détriment de problématiques esthétiques²⁴⁶ », définit d'ailleurs une constante qui se maintient elle aussi à travers les époques et les modèles technologiques :

Force est de reconnaître que les évolutions qu'a connues cet espace, passage à la vidéo, puis au digital, n'ont pas conduit à un bouleversement radical. Certes, la qualité technique des productions s'est améliorée, mais, précisément, dans les clubs, les questions techniques sont toujours au premier plan et l'amateur est toujours obsédé par la recherche du matériel le plus performant : il suffit de feuilleter la revue de l'association, *L'Écran*, pour s'en convaincre²⁴⁷.

Cette constante nous engage à retracer l'histoire du cinéma amateur sous l'angle de ses interactions avec l'industrie des outils d'enregistrement audiovisuel. Comme le rappelle Laurent Creton, ce lien, quoique sous-estimé et parfois oublié, est fondamental puisque l'amateur est un

²⁴³ ODIN Roger, « De quelques formes de créativité dans le cinéma amateur », *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?* Éditions Science et bien commun Ibid.editionsscienceetbiencommun.org, p. 53-80., 2017, (hal-01461169) p. 63.

²⁴⁴ ODIN Roger, *op. cit* (2017) p.63

²⁴⁵ ODIN, *op. cit.*, (1999), p. 65.

²⁴⁶ L'auteur rappelle néanmoins que du point de vue de cette presse, l'espace des amateurs se scinde entre « les amateurs praticiens profanes (...) amateurs de technique cinématographique » et les « amateurs cinéphiles » qui « ne jurent que par l'esthétique du film et le nom de l'auteur ». In : ALLARD Laurence, « L'amateur : une figure de la modernité esthétique », *Communications*, 68, (1999).

²⁴⁷ ODIN, *op. cit.*, (2017).

« construit du marché²⁴⁸ ». Son existence, telle que nous la connaissons aujourd'hui, s'est largement constituée au 20^e siècle, dans un contexte où le modèle fordiste structurait l'expansion des productions de marchandise en développant des « systèmes techniques » et des « gammes de produits » ouverts au grand public. Ces éléments ont joué « un rôle déterminant, principalement en raison de l'importance de leur contribution à l'élaboration des normes de consommation²⁴⁹ ». En ce sens, depuis l'invention du système « Pathé-Baby » (sorti en 1922 pour le système de projection et 1923 pour la caméra), jusqu'à la banalisation du photophone durant les années 2000²⁵⁰, les innovations technologiques ont dicté leurs usages aux pratiques d'amateurs, ce qui pose là encore la question du caractère déterminé de leur geste. Ainsi, l'invention d'un stabilisateur optique ou numérique participe à définir le critère qualitatif d'une image en fonction de sa stabilité²⁵¹ quand bien même le « shaky shot » en caméra portée peut constituer dans certains cas un style recherché, voire caractériser l'esthétique d'un film (citons à titre d'exemple un panel hétérogène comprenant *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo en 1966, *Evil Dead* de Sam Rami en 1981 ou encore *Dancer in the Dark* de Lars Von Trier en 2000). D'une manière plus générale encore, cette injonction latente peut devenir explicite dans un cadre publicitaire²⁵². Elle associe au geste de filmer une assignation de genre en représentant de manière continue des figures masculines derrière la caméra²⁵³, tout comme elle peut structurer la polarité entre amateurs et professionnels :

La finalité principale des stratégies des industriels du cinéma amateur, tout comme de celles des industriels de l'électronique grand public, est de construire un amateur-consommateur utilisant avec aisance un matériel qui se présente comme aussi transparent que possible. Est principalement promu un usage fondé sur la simplicité et le « naturel » de la prise de vues, qui permettrait de saisir les images et les sons avec cette sorte d'évidence qui évite le questionnement. Les exigences et les choix techniques sont

²⁴⁸ CRETON Laurent, « L'économie et les marchés de l'amateur : dynamiques évolutives », in *Communications*, 68, 1999, « Le cinéma en amateur », p. 143.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Le 11 juin 1997, soit trois ans avant la sortie du Samsung SCH-V200 le premier photophone grand public, l'entrepreneur Philippe Kahn photographie et partage instantanément, par e-mail, auprès de 2000 contacts, une photographie numérique pour immortaliser la naissance de sa fille. Sélectionné par le *Time magazine* comme l'une des « 100 photos les plus influentes de tous les temps », elle marque la naissance de la photophonie. https://usatoday30.usatoday.com/tech/columnist/kevinmaney/2007-01-23-kahn-cellphone-camera_x.htm

²⁵¹ ODIN, *op. cit.*, (1999) p. 58.

²⁵² CRETON Laurent, « L'économie et les marchés de l'amateur : dynamiques évolutives » in *Communications*, 68, 1999, « Le cinéma en amateur », p. 147; https://persee.fr/doc/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2034.

²⁵³ BERNARD Germain, « Madame Kodak contre l'amateur, ou les conquêtes du super-8 » in *Communications*, 68, 1999, « Le cinéma en amateur », p. 171-189; https://persee.fr/doc/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2035

largement masqués par un matériel qui propose une prise en charge et intègre dans ses systèmes les savoir-faire nécessaires à la prise de vues dans les multiples situations susceptibles de se présenter²⁵⁴.

Cette hétéronomie de l' « amateur-consommateur » vis-à-vis des logiques industrielles n'est pas récente. Si l'on en croit les publications dédiées aux cinéastes amateurs, excepté le « creux de 1939 – 1945 », le secteur « n'a pas cessé de progresser depuis 1855 jusqu'en 1977-1980, date à laquelle la presse vidéo prend le relais²⁵⁵ ». Autrement dit, avant même que ne naisse officiellement le cinéma, il existait conjointement une pratique liée à l'image animée qui relevait plus de la passion que de la profession. La proximité entre le tissu de scientifiques, de photographes ou d'entrepreneurs liés aux innovations techniques et un public de passionnés parfois mécènes, souvent issu de la grande bourgeoisie, a fortement contribué à l'essor de la recherche dans ce domaine²⁵⁶. L'expérience photographique d'Eadweard Muybridge en 1878 le rappelle, puisque c'est « le richissime gouverneur de Californie Leland Stanford (...) frappé par les résultats obtenus par Marey avec sa “méthode graphique” », qui soutint le photographe dans sa recherche d'un dispositif susceptible de décomposer le mouvement du cheval au galop²⁵⁷. L'incitation à faire soi-même s'impose là encore très tôt dans l'histoire du cinéma avec des appareils décrits comme « amateurs » à l'instar de « l'appareil chronophotographique » dès 1894, suivis par de nombreuses innovations industrielles à l'attention des « amateurs soigneux²⁵⁸ ». Enfin, le 28 décembre 1895, à l'issue de la projection historique au Salon Indien du Grand Café à Paris, se tient un échange qui fera date entre Georges Méliès et Antoine Lumière. Lorsque le premier demande au second de lui céder un appareil, il se voit répondre que « le cinéma est une invention sans avenir²⁵⁹ ». Pourtant, nous dit Vincent Pinel, « sa première intention était de le rendre accessible aux amateurs (...) comme un simple appareil de photo, le cinématographe enregistrerait des scènes familiales avec un supplément d'émotion »²⁶⁰. Très vite, des appareils sont mis sur le marché à destination du grand public : en 1897, on compte « la nouvelle version du Chronophotographe G. Demeny (...) destinée à un marché d'amateurs et commercialisée sous le nom

²⁵⁴ CRETON, *op. cit.* (1999), p. 173.

²⁵⁵ MENAGER Gabriel, ODIN Roger, « La presse du cinéma amateur : brève note et bibliographie » in *Communications*, 68, « Le cinéma en amateur » (1999), p. 193.

²⁵⁶ « Ainsi, les publications sont souvent éditées par des sociétés savantes », *ibid.*

²⁵⁷ PINEL Vincent, « Chronologie commentée de l'invention du cinéma » in *1895*, revue d'histoire du cinéma, numéro hors-série « Chronologie commentée de l'histoire du cinéma », (1992), pp. 30 – 34.

²⁵⁸ MENAGER, ODIN, *op. cit.*, (1999), p. 193.

²⁵⁹ BESSY Maurice, LO Duca, *Louis Lumière inventeur*, Paris, Éditions Prisma, 1948, p.49.

²⁶⁰ PINEL Vincent, *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*, Nathan, Paris (1994), p. 38.

de Biographe²⁶¹ » suivi par d'autres appareils : « le Birtcac par Birth Acres (...) le Mirographe par L. Reulos, le Biokam, la « Petite », le Chrono de Poche de L. Gaumont (système Demeny), le Vitak, le *Kino* ²⁶²».

Ces premiers temps sont donc marqués par une « prolifération anarchique des appareils et des entrepreneurs²⁶³ », mais plusieurs conditions sont nécessaires avant que ne s'instaure un espace de pratiques cohérent et pérenne. Il faut d'abord qu'une norme technique susceptible de permettre à un marché de se coordonner s'impose, ce que Laurent Creton décrit (certes à propos du caméscope, mais dans des circonstances similaires de rupture technologique) comme une « dynamique évolutionnaire » qui « se traduit par une nouvelle gamme de produits et repose sur une innovation technique lourde de conséquences en matière d'intégration de matériels, de logiciels, de documents, également de diversification des pratiques²⁶⁴ ». Il faut donc attendre le lancement en 1922 du système Pathé Baby, matérialisé par une offre de projecteurs enrichie d'une offre de caméras deux ans plus tard²⁶⁵, pour que la pratique du cinéma à la maison s'affirme. Ce succès repose sur plusieurs facteurs : l'offre de pellicule 9,5mm amorcée par la société dès 1912 a contribué à définir une norme²⁶⁶ et la manipulation de l'appareil est rationalisée (chargement facilité, prise de vue donnant directement un positif) jusqu'à être présentée comme étant « à la portée d'un enfant »²⁶⁷. Le succès est tel qu'il contribue largement à l'évolution de la pratique amateur et accélère les processus de distinction. Désormais, la presse spécialisée désigne comme « amateur » « une pratique profane, ignorante de toutes les règles techniques qu'elle doit lui faire connaître »²⁶⁸. Cet ensemble d'innovation procède d'un seul et même but : favoriser l'émergence d'un marché de masse. Il rappelle avec quelle constance les directions données par l'industrie précèdent les usages.

Cependant, l'évolution technologique est aussi à prendre en compte pour comprendre l'évolution des déterminismes. Lors de sa sortie, le succès du Pathé-Baby est encore structurellement limité par les perspectives du marché. Quoique régie par un modèle fordiste, l'économie ne permet pas encore au « cinéma à la maison » d'être à la portée de tous et cette innovation est « limitée aux

²⁶¹ CRETON, *op. cit.*, (1999), p. 165.

²⁶² CRETON, *op. cit.* (1999), p. 165.

²⁶³ ODIN Roger, « Il cinema amatoriale » in *Storia del cinema mondiale a cura di Gian Piero Brunetta, tome 4*, Giulio Einaudi éd., p. 319-354.

²⁶⁴ CRETON, *op. cit.*, (1999) p. 161.

²⁶⁵ CRETON (1999)*op. cit.*, p. 150-151.

²⁶⁶ CRETON (1999), *op. cit.* p. 149.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ ALLARD, *op. cit.*, (1999), p. 20.

petite et moyenne bourgeoisies ». Rappelons à ce titre que les « caméras Pathé-Baby sont vendues au prix minimum de 350 francs, soit environ un mois de salaire d'un ouvrier.²⁶⁹ »

Une autre séquence de rupture intervient donc après la seconde guerre mondiale, à la faveur des trente glorieuses et de l'avènement de la société des loisirs. Un écart momentanément réduit entre revenu-travail et revenu-capital²⁷⁰ génère alors un contexte de moyennisation momentanée²⁷¹ qui pourvoit à la massification du cinéma amateur. Les fabricants de caméra, à l'instar de Kodak, s'emploient alors à « réduire radicalement le coût du matériel pour faire décoller l'équipement des ménages et bénéficier ainsi d'importants débouchés pour le métier de base de la firme qu'est le film »²⁷². Il faut néanmoins attendre 1965 et la sortie de la caméra Super 8 pour que se produise un effet pivot, qui là encore révèle des tensions au sein du champ entre les logiques de banalisation (les défenseurs du super 8 se réjouissent du « développement de l'automatisme ») et les logiques de distinction (les critiques qui « s'opposent résolument à l'assimilation, du cinéma « amateurs » au « cinéma, de souvenir familial » à « usage quotidien »²⁷³). Une autre rupture intervient avec l'arrivée de la vidéo grand public à la fin des années 1970²⁷⁴. L'autofilmage, le son synchrone, le dispositif de visionnage qui l'accompagne (magnétoscope et télévision²⁷⁵) et la relative facilité d'usage des cassettes vidéo comparée à la pellicule agit doublement en accélérant le processus de diffusion et en facilitant la pratique. La sortie du format *Digital Vidéo* en 1996 avec ses différents formats (DV, Mini DV, Digital 8, DVCPRO, DCT, et DVCAM) constitue une transition vers la technologie numérique qui permet à l'utilisateur de combiner aisément plusieurs outils sur une même interface virtuelle. Moyennant l'achat d'une carte d'acquisition et un logiciel de montage, l'utilisateur accède ainsi au montage numérique et potentiellement à toutes les étapes de la post-production²⁷⁶. Toutes ces évolutions concourent à faciliter les gestes de la production en amateur voire à les vulgariser, dans

²⁶⁹ OLLIVER, *op. cit.*, (1999), p. 120.

²⁷⁰ Graphique I.2, « Le rapport capital/revenu en Europe, 1870 – 2010 » in PIKETTY Thomas, *Le capital au XXIe siècle*, Édition du Seuil, Paris (2013) p. 54.

²⁷¹ MENDRAS Henry, *La seconde Révolution française 1965-1984*, Gallimard, Paris (1988).

²⁷² CRETON, *op. cit.*, (1999), p. 153.

²⁷³ MENAGER, ODIN, *op. cit.*, (1999) p. 197.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ ODIN Roger, « La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion » in *Communications*, 68., « Le cinéma en amateur », (1999), p. 77 – 78.

²⁷⁶ GUIBERT Gêrôme, REBILLARD Franck, ROCHELANDET Fabrice, « Chapitre 7. Audiovisuel et numérique » in *Média, culture et numérique*, Armand Collin, Malakoff (2016,) p. 199.

une logique de développement de marché²⁷⁷. L'évolution de l'offre technologique dans le domaine du cinéma amateur tend donc à massifier les pratiques, tout comme elle redéfinit les espaces et génère de nouvelles formes de distinction.

L'amateur à l'épreuve de l'autoproduit : l'exemple de Charles Ritter

Le parcours de Charles Ritter est exemplaire pour illustrer ce modèle et ses limites, non seulement parce qu'il est contemporain de ces évolutions technologiques vécues comme de petites conquêtes, mais aussi parce qu'il occupe une position à la fois centrale et hétérodoxe dans ce champ. Cinéaste amateur ayant débuté sa pratique durant son adolescence dans les années 1970 avec une caméra super 8, Charles développe son savoir-faire en autodidacte, puis « entre copains » en rejoignant le photocinéclub des PTT de Paris. Ce contexte lui permet de suivre de près les évolutions technologiques liées à l'essor de la vidéo à partir des années 1980. Son récit pondère l'idée d'une rupture nette au début des années 2000 et relate plutôt une série de petites conquêtes s'accéléralent effectivement avec l'apparition des outils numériques²⁷⁸. Il rappelle qu'avant l'arrivée des outils numériques, des innovations telles que le caméscope, la prise de son intégrée à l'enregistrement vidéo, le zoom, le stabilisateur, mais aussi – du côté de la post-production – le « u-matic » ou le « pré-roll », avaient déjà contribué à faciliter sa pratique.

Suivant notre grille de lecture et les logiques d'art moyen sus-citées, nous pourrions formuler l'hypothèse que cette dimension technique occupe une place prépondérante, voire écrasante dans cette pratique amateur. Nous pourrions aussi nous demander si, *in fine*, la massification de ces innovations techniques ne serait pas de nature à briser les frontières entre amateurs et professionnels. Là encore, le parcours de Charles illustre les effets de champ sus-cités, puisque ce dernier bénéficie d'une certaine reconnaissance artistique dans le milieu des fédérations de cinéma amateur avec de nombreuses projections et sélections dans les festivals affiliés. Cependant, en raison de son fort

²⁷⁷ ZARKA Samuel, « L'affirmation fragile d'un groupe professionnel de la postproduction en cinéma et audiovisuel, Entre invisibilité de fait et désir de faire équipe » in *Questions de communication* [En ligne] 39, Éditions de l'Université de Lorraine, Nancy (2021), p. 106.

²⁷⁸ ODIN Roger, « Il cinema amatoriale » in *Storia del cinema mondiale a cura di Gian Piero Brunetta, tome 4*, Giulio Einaudi (2001), p. 350 : « Depuis une quinzaine d'années, les changements technologiques (développement de la télévision, passage à la vidéo, généralisation du caméscope, passage au numérique et à l'ordinateur, création d'Internet) et l'évolution de la société (transformation des relations entre espace public et espace privé, progression du libéralisme, mondialisation) ont conduit à une mutation radicale du cinéma amateur. »

investissement (il réalise plusieurs films par an) et de ses revendications artistiques, il se décrit aussi comme « le type à part »²⁷⁹. Autrement dit, dans la logique d'art moyen qui caractérise le champ du cinéma amateur, son travail de recherche esthétique le distingue doublement puisqu'il lui vaut l'estime de ses pairs, mais aussi d'être marginalisé. Il explique ainsi ne pas envoyer ses films à des festivals identifiés comme « professionnels », qu'il décrit comme n'étant pas « dans sa tranche de production » où il se sent « trop isolé », « pas dans le circuit ». Lorsqu'il le fait tout de même et qu'il se trouve être sélectionné, au festival de Grenoble par exemple, il se dit là encore « isolé » pour « un petit bricoleur » comme lui face aux « professionnels de la profession », ne parlant pas « le même langage ». En somme, ces dispositions en marge l'inscrivent certes dans les limites du modèle amateur à cette étape de son parcours, mais elles ne lui permettent pas pour autant d'intégrer l'espace professionnel. C'est donc par négativité qu'il peut être désigné comme amateur, faute de ne pas être professionnel, ce qu'il justifie à posteriori : « ce n'est pas mon monde. Je n'y ai pas accès, j'ai l'impression de ne pas y avoir accès », explique-t-il. À cet effet de champ s'en ajoute un autre : l'insolubilité effective de cette pratique amateur dans un contexte professionnel. Pour Charles, travail-emploi et passion sont deux activités séparées et la première est vécue comme une contrainte. Lorsqu'on lui demande ce qu'il ferait si l'opportunité de ne faire que des films se présentait à lui, il explique que « France Télécom, Orange c'est juste pour entretenir la marmite ».

Aussi lorsqu'un jeune producteur le sollicite pour développer un projet de film, Charles accepte l'offre avec enthousiasme, mais l'expérience qui en découle s'avère être selon ses propres termes « un calvaire », en raison de « contraintes énormes » résultant d'une perte de maîtrise sur la gestion du temps, au point qu'il se sent dépossédé de son film. Charles explique en outre que durant les deux ans qu'a pris la production de ce film, il a réalisé en parallèle deux autres films. En somme, dans un contexte amateur, il est libre de toute contrainte exogène : libre d'exprimer son désir de film, libre de choisir son sujet et ses modalités d'écriture, libre de définir les méthodes de production qui lui conviennent dans la limite de ses moyens et enfin libre de mener son travail à son rythme. Cette habitude prise, celle de travailler dans le domaine du cinéma sans avoir de compte à rendre à une hiérarchie ou aux attentes d'un public (présumées ou manifestes) détermine fortement ses dispositions vis-à-vis du champ professionnel, ce qu'il décrit lui-même ainsi : « quand je vois tellement de réels de court-métrage qui galèrent pendant des années pour financer un film... Mais moi pendant ce temps-là, avec dix fois moins de sous, j'en fais dix, des films. Voilà je prends mon pied comme ça. ». « Être » professionnel relève d'une autre disposition qui consiste à passer par un processus de désindexation-réindexation du désir vers des injonctions exogènes. Pour le dire plus simplement, cela

²⁷⁹ Propos en annexes recueillis auprès de Charles Ritter le 16/06/2015.

suppose de « s'aligner » à un « désir maître »²⁸⁰, de se subordonner à la contrainte et de l'incorporer à sa pratique, au point qu'elle soit vécue comme une chose naturelle. Or, ne répondant qu'à la manifestation spontanée de son propre désir, Charles ne s'inscrit pas dans une logique rentable²⁸¹ compatible avec les contraintes du marché ; contraintes que par métonymie la plupart des autoproduct.eur.rice.s désignent comme « la production ». Sa pratique lui permet de tirer parti des libertés rendues possibles par le champ amateur tout en évitant les contraintes liées aux logiques d'art moyen. Cependant, cette approche amateur du cinéma dont il explore les possibles en terme de liberté de production a un revers : être rattrapé par des effets de champ qui restreignent les perspectives de reconnaissance de ses films. Entre le cinéma professionnel et le cinéma amateur qui se distingue lui-même du cinéma familial, Charles se trouve en quelque sorte dans « un entre-deux de l'entre-deux ». Aussi, en 2014, lorsqu'il décide de réitérer l'expérience de la production et de « développer » l'un de ses films avec la Maison du film court, c'est-à-dire d'entrer dans un processus de réécriture visant à calibrer son scénario pour le faire coïncider avec les attentes (manifestes ou présumées) des instances de sélection (sociétés de production, comités de lecture pour des aides régionales ou nationales), il dit se sentir de nouveau « passé à la moulinette ». Malgré les innovations techniques qui lui permettent de réaliser ses films, les logiques de champ induisent donc une forte inertie et le confrontent aux limites structurelles du modèle amateur.

Cette rapide lecture de l'histoire du cinéma en dehors du champ professionnel nous renseigne sur les quelques constantes qui l'ont structuré tout au long de son histoire. En apparence difficile à appréhender formellement en raison des évolutions constantes des normes économiques et techniques, cette pratique du cinéma en amateur se caractérise néanmoins par des logiques de champ dans la continuité de ce que Luc Boltanski, Robert Castel et Pierre Bourdieu ont décrit à propos de la photographie²⁸². Appréhendé comme tel, il se partage en plusieurs sous-espaces et les logiques de distinction qui caractérisent les rapports entre ces espaces définissent à la fois leurs dynamiques, mais aussi les caractéristiques qui se maintiennent dans le temps. Entre les espaces du commun (celui du film de famille ou de la communication ordinaire décrit par Roger Odin) et du professionnel, se situe le cinéaste amateur qui ne se reconnaît pas comme tel et qui se trouve « doublement malheureux » de n'être ni aussi reconnu que le professionnel, ni aussi libre que l'amateur revendiqué. Il est également limité par les normes qui régissent son espace social : celui des clubs amateurs, du cadre plus ou moins strict des sujets imposés, de l'autocensure et de l'injonction latente à privilégier les

²⁸⁰ LORDON Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, La Fabrique, (2010).

²⁸¹ La notion de rentabilité s'entend ici au sens large, soit de manière directe (comme une source de bénéfice économique), soit de manière indirecte (comme par exemple un capital de reconnaissance).

²⁸² CASTEL, *op. cit.*, (1965).

« sujets déconnectés des problèmes de la vie réelle »²⁸³ dans la continuité des clubs bourgeois du 20^e siècle²⁸⁴. À cela s'ajoute une dialectique entre l'industrie des appareils enregistreurs et les cinéastes amateurs, que nous avons décrite comme une forme d'hétéronomie, incitant presque mécaniquement ces derniers à suivre les injonctions publicitaires : telle catégorie sociale réalisant tels plans avec tels gestes. En cela, la remarque de Roger Odin selon laquelle le « passage à la vidéo, puis au digital, n'ont pas conduit à un bouleversement radical » nous ramène là encore à cette caractéristique fortement structurante décrite par Laurent Creton selon laquelle l'amateur est un « construit du marché ».

Ces éléments d'analyse démontrent, contre toute idée reçue, que la pratique du cinéma en dehors du champ professionnel est fortement déterminée et qu'elle laisse peu d'espace à l'hypothèse d'un geste autonome. Le parcours de Charles révèle à ce titre de quelle manière et selon quelles logiques les cinéastes peuvent être assignés, au moins jusqu'à une certaine époque, à leurs espaces respectifs. Il démontre aussi, à la marge, la capacité de certains d'entre eux à développer par leur pratique des formes qui s'éloignent des conventions et des stéréotypes générés par les injonctions publicitaires. Son exemple nous engage donc à repreciser notre cadre théorique pour y prendre tout à la fois en compte le caractère déterminé des agents pris dans les effets de champ, mais aussi leur capacité à y résister ; approche qui nous paraît d'autant plus pertinente qu'elle s'inscrit dans la continuité d'une remarque de Roger Odin à propos du caractère faussement commun du film de famille : « il faut se méfier de la notion de stéréotypie et des connotations négatives qu'elle véhicule »²⁸⁵. À la lumière de ces observations, nous pouvons aussi nous demander si les déterminismes observés à l'endroit du cinéma amateur se maintiennent strictement dans le cadre du cinéma autoproduit ou si le contexte des technologies numériques génère des ruptures, de nouvelles formes de résistance, voire d'une manière plus élargie de nouveaux rapports sociaux que nos grilles de lecture auraient jusqu'ici ignorés.

2 : Des années 2000 à nos jours, la revanche des films en marge

²⁸³ ODIN Roger, « La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion » in *Communications*, 68, 1999, « Le cinéma en amateur », p. 62.

²⁸⁴ ODIN Roger, « *De quelques formes de créativité dans le cinéma amateur* ». Éditions Science et bien commun éditionscienceetbiencommun.org. « *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?* » (2017) p.62

²⁸⁵ ODIN *Ibid* (2017) p.14

Une rupture technologique et sociale

À partir de quand exactement parle-t-on d'autoproduction au cinéma ? Posée directement aux vidéastes, cette question met généralement leur mémoire à l'épreuve. On imagine en effet combien il peut être difficile de fixer une date pour une chose qui n'est pas associée à un événement précis, puisque le processus de diffusion technologique qui a contribué à banaliser l'autoproduction s'étend – comme nous l'avons démontré – sur de nombreuses années. À cela s'ajoute une seconde difficulté : la propension pour certains auteurs à dissimuler leurs conditions d'autoproduction, soit en produisant un faux générique²⁸⁶, soit en faisant coopter leurs films à posteriori par une société de production. Pour se faire une idée plus précise de la manière dont cet usage du terme s'est banalisé dans le monde du cinéma, nous devons donc procéder par recoupement.

Au début des années 2000 apparaissent de nombreuses associations dédiées à la pratique du cinéma. Le mouvement *Kino* est sans doute le plus représentatif en termes de proportions : initié à Montréal en 1999, il se répand à partir de 2001 jusqu'à constituer un réseau international d'une centaine de cellules réparties sur les cinq continents. Elles se fédèrent autour d'un modèle commun : soit des projections mensuelles, soit des « *Kino kabarets* », lors desquels les participants doivent réaliser un film en 24 heures ou 48 heures²⁸⁷. La singularité du mouvement *Kino* est de réunir à la fois des participants professionnels et/ou amateurs²⁸⁸ autour d'un même espace de pratique et de restitution, sans pour autant parler d'autoproduction (du moins pas encore)²⁸⁹. Impliqué dans un projet associatif similaire, JD affirme qu'il ne s'agissait pas de cinéma amateur (« c'était plus compliqué que ça »), ni de cinéma professionnel, mais pas non plus de cinéma autoproduit (« non, ce n'est pas un terme qu'on utilisait »), signe peut-être qu'un déplacement était déjà en cours. En ajoutant à ces témoignages le travail d'indexation de moteurs de recherche en ligne, nous pouvons constater qu'à quelques exceptions près, la notion d'autoproduction associée au cinéma est relativement rare jusqu'à cette moitié de la décennie. Dans le champ artistique, on la retrouve plutôt associée aux pratiques musicales²⁹⁰. À partir de 2005, les films revendiquant ouvertement avoir été autoproduits sont plus

²⁸⁶ DELBOS-KLEIN, *op. cit.*, (2015).

²⁸⁷ <http://kinomontreal.com/a-propos/#1516769166084-f78abfb9-1180>

²⁸⁸ Cependant en 2021, le site n'énonce aucun de ces deux statuts auxquels il préfère la mention « d'autoproduction », de « production », « d'artistes », de « talents » de « réseaux de créateurs ».

²⁸⁹ COULOMBE Michel, « Production et diffusion du court-métrage au Québec, Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le court sans... », *Ciné-Bulles*, Volume 23, Number 2, Spring 2005 URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33194ac> (consulté le 17/10/2022).

²⁹⁰ GOMBERT Ludovic, PICHEVIN Aymeric, *Autoproduire son disque*, éditions Irma, Paris (2003).

répandus. Citons à cet égard le film *Autoproduction* de Virgil Vernier (2008) ou à nouveau *Donoma* de Djinn Carrénard (2010) : le premier revendique l'autoproduction par son titre et son sujet, le second a fait de son faible budget un argument promotionnel. Ces quelques informations nous permettent d'établir que la notion d'autoproduction au cinéma s'est banalisée tout au long des années 2000. C'est à l'issue de cette même décennie que survient une nouveauté notable : le 24 juillet 2009, l'ordonnance n°2009-901 relative à la partie législative du code du cinéma et de l'image animée abroge la carte d'identité professionnelle. Cette carte conditionnait jusqu'alors l'accès à la pratique professionnelle de la réalisation de longs-métrages. Son obtention dépendait de modalités précises : soit d'être titulaire d'un diplôme de l'I.D.H.E.C (puis de la Fémis) en section réalisation et d'avoir été deuxième assistant réalisateur sur au moins un long métrage, soit d'avoir été assistant-réalisateur, scripte, monteur ou régisseur adjoint sur au moins trois longs-métrages, soit d'avoir réalisé trois courts-métrages français²⁹¹. Cette mesure établissait de fait une séparation entre les pratiques amateurs et professionnelles dont elle était en quelques sortes la traduction administrative. De même, cette disparition témoigne de transformations plus larges dans le monde du cinéma et de l'audiovisuel liées à la diffusion des technologies numériques et qui valent d'ailleurs au Centre national de la cinématographie d'être renommé en Centre national de du cinéma et de l'image animée à cette même occasion.

Ces transformations s'inscrivent dans un contexte général de ruptures technologique communément appelé « la révolution numérique » qui coïncide avec l'apparition du cinéma autoproduit à partir des années 2000. Il est là encore difficile d'associer ce contexte à une date plus définie, mais nous pouvons tout de même apporter quelques précisions. Suivant la théorie développée par Everett Rogers dans son ouvrage *Diffusion of Innovation*, une innovation implique systématiquement un processus de diffusion au long cours marqué par plusieurs étapes : l'innovation, l'adoption par les premiers utilisateurs, l'adoption par la majorité des utilisateurs, l'adoption par une majorité tardive²⁹² et enfin par les retardataires²⁹³. Pour illustrer cette théorie, nous pouvons citer l'essor d'internet. Les premiers modems remontant à 1958 et la naissance officielle d'internet

²⁹¹ On trouve les archives de cette réglementation sur le site : <http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.cnc.fr%2FSite%2FTemplate%2FA2.aspx%3FSE-LECTID%3D34%26ID%3D35%26TextId%3D27%26t%3D2>

²⁹² ROGERS Everett, *Diffusion of innovation* (5th edition), Free Press, New York, (2003), p .53 - 66.

²⁹³ Ce schéma s'est bien vérifié à plusieurs reprises dans l'histoire du cinéma. Citons à titre d'exemple l'histoire de la couleur au cinéma : depuis les premiers brevets pour un dispositif de prise de vue cinématographique en couleur en 1891 à la diffusion massive du cinéma en couleur après la seconde guerre mondiale, nous pouvons établir qu'il a fallu près d'un demi siècle à cette innovation pour se standardiser.

remontant à 1989²⁹⁴, l'invention des réseaux numériques est loin d'être inédite à la date de l'an 2000. Cependant, la notion de « révolution numérique » correspond à un effet de seuil à partir duquel le troisième stade de la diffusion est atteint et avec elle, donc, l'adoption par une majorité d'utilisateurs. Ce phénomène est décrit par Dominique Boullier comme tel :

Les années 2000 voient émerger une activité quotidienne de publication de masse sur de nouveaux terminaux qui touche la grande majorité de la population et sort l'informatique et les réseaux de leur monde professionnel (...). La révolution numérique atteint dans les années 2000 ce seuil qui fait changer d'échelle, qui la fait déborder des mondes techniques et professionnels et des utilisateurs éduqués pour toucher toute l'humanité, avec des inégalités et des délais certes, mais à une vitesse inégalée par rapport aux autres innovations²⁹⁵.

Nous allons voir que, particulièrement dans le monde du cinéma, ce contexte est de nature à bouleverser les rapports établis entre amateurs et professionnels. Avant cette époque, ces deux champs sont assez strictement séparés et cette séparation se retrouve dans les différents formats de pellicule : 8mm pour les amateurs, 35mm pour les professionnels et entre les deux le 16mm destiné aux amateurs fortunés, aux documentaristes, aux projets institutionnels ou aux productions peu coûteuses. En conséquence, même les cinéastes amateurs les plus aguerris souhaitant développer leur expertise ont peu d'occasions d'accéder aux espaces professionnels, qu'il s'agisse des tournages, des rencontres ou des formations. Cependant, le processus de massification à partir des années 2000 favorise l'apparition d'outils spécifiques facilitant la production audiovisuelle au sens large. Ce phénomène apparaît d'abord du côté de la musique :

L'émergence et l'évolution rapide du home-studio constitue le changement le plus significatif et le plus profond survenu dans la culture musicale mondiale de ces vingt dernières années. (...) De nos jours il peut être installé n'importe où, pourvu qu'il soit possible d'y enregistrer et d'y manipuler du son et il est souvent mis en place par une seule et même personne qui s'occupe de tout. En utilisant tous les sons possibles et inimaginables sous la forme de samples sonores, les productions musicales peuvent prendre n'importe quelle forme, dès lors qu'elles sont jouées par des ensembles virtuels tout droit sortis de l'imagination de l'artiste ; artiste qui peut d'ailleurs être aussi bien un enfant de dix ans qu'un fermier ou un conseiller fiscal.²⁹⁶

²⁹⁴ <https://internethalloffame.org/internet-history/timeline>

²⁹⁵ BOULLIER Dominique, *Sociologie du numérique*, Armand Collin, Paris, (2016), p. 9.

²⁹⁶ ZAK Albin, « Editorial », *Journal of the Art of Record Production*, V1(ii), 2007, Traduit de l'anglais par l'auteur. <https://arpjournal.com/asarpwp/recording-studio-as-spaceplace/>

Nous pouvons observer ici combien une invention (ou plus exactement une gamme d'inventions amalgamées autour d'un concept commun) peut être déterminante, non seulement pour une pratique elle-même, mais aussi pour le contexte social dans lequel elle s'inscrit : l'invention du home-studio redéfinit l'espace de production musicale et de son expertise au-delà des environnements professionnels établis. En ouvrant la pratique à de nouveaux utilisateurs, elle redéfinit également le cadre d'un monde de l'art en rendant caduque le rôle de nombreuses professions : « ce qui caractérise cette technologie est sa capacité à affranchir l'artiste de toute une série d'intermédiaires et de collaborations, faisant en quelque sorte éclater le monde de l'art²⁹⁷ ».

Un phénomène similaire se produit également du côté de l'image avec l'apparition de nombreux logiciels de retouche d'image et de montage, qui se trouvent dans un premier temps être davantage destinés aux professionnels qu'aux amateurs. Citons à ce titre la suite *Adobe* avec notamment les logiciels *Photoshop* pour la retouche d'image et *Première* pour le montage, ou encore le logiciel de montage *Final cut* développé par la firme *Apple*). Des logiciels destinés aux non-professionnels font aussi leur apparition avec par exemple le logiciel de montage *Imovie* en 1999 (*Windows movie maker* sort en 2000 pour les utilisateurs de PC) et le logiciel d'édition musicale *Garage band* en 2004. Du côté des outils physiques, l'apparition des caméras DV puis HDV constitue une double innovation pour leurs utilisateurs avec une définition plus importante (720×576 pixels pour la norme SD 4/3 PAL, puis 1920x1080 pixels pour la norme HD) et une interaction simplifiée avec les interfaces numériques, notamment les logiciels de montage. Bien que l'apparition de la caméra *CineAlta* de *Sony* permette dès 2001 la sortie d'un film intégralement tourné en numérique en haute définition²⁹⁸, « Les réalisateurs de cinéma préfèrent encore massivement le tournage en 35 mm au numérique »²⁹⁹. Il s'instaure alors un enjeu de comparaison avec le cinéma dont l'exemple le plus probant est sans doute l'invention du « kit-35 ».

Le principe du kit-35 (dont nous retrouvons la trace à partir d'un article en ligne en date du 21 janvier 2002³⁰⁰) consiste à placer (soit entre le capteur d'une caméra et son objectif soit devant

²⁹⁷ LE GUERN Philippe, « Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique », *Réseaux*, 2012/2 (n° 172), p. 29-64. DOI : 10.3917/res.172.0029. URL : <https:// Cairn.info/revue-reseaux-2012-2-page-29.htm>

²⁹⁸ Les caméras DV permettaient de le faire depuis 1995.

²⁹⁹ BLUMENFELD Samuel, « Le premier long métrage tourné en numérique haute définition », *Le Monde* (édition en ligne), 19 septembre 2001 : https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/09/19/le-premier-long-metrage-tourne-en-numerique-haute-definition_4192553_1819218.html (consulté le 14 novembre 2022)

³⁰⁰ <http://urbanfox.tv/production/p14dvfilm.html>.

l'objectif de la caméra) un boîtier contenant un verre dépoli (lequel, dans les versions les plus élaborées, est rotatif) afin de pallier la taille jugée trop petite des capteurs vidéo (souvent inférieure à un pouce). Cette taille est considérée comme un défaut en raison d'une propriété optique qui veut qu'à ouverture de diaphragme égale, une image produite avec un petit capteur tende à augmenter la profondeur de champ d'une image. Or, la « surface visible » d'une pellicule 35mm étant alors généralement plus étendue que celle d'un capteur vidéo, l'image dite « cinéma » tend à se distinguer par son « bokeh », c'est-à-dire par la qualité de son flou d'arrière-plan. En filmant l'image qui se forme sur le dépoli d'un kit 35, une caméra à petit capteur peut émuler un capteur de grande taille et ainsi reproduire cet « effet cinéma ». Cependant le procédé n'est pas exempt de défauts, puisque le dépoli tend à réduire non seulement la quantité de lumière sur le capteur, mais aussi la netteté de l'image. Le relatif succès de ce dispositif, en dépit de ses défauts, démontre le souci de la part des vidéastes de l'époque à « faire cinéma » en se distinguant de la pratique amateur et de ses marques.

L'arrivée du 5D Mark II en 2008 marque une étape significative dans ce processus. Cet appareil photo de type reflex numérique incorpore une fonction qui permet à ses utilisateurs d'enregistrer des vidéos au format HD, tout en bénéficiant des avantages de l'appareil : la possibilité de changer les objectifs et un capteur « 24x36 » (exprimé en millimètre) bien plus étendu que les capteurs des caméras vidéo de l'époque, voire plus étendu que la « surface utile » de la pellicule 35mm. En conséquence, les vidéos réalisées avec le 5D Mark II sont souvent marquées par une très faible profondeur de champ, voire de nombreux plans à la mise au point approximative, au point que ce « flou » devient momentanément un marqueur temporel rendant visibles des enjeux de distinction³⁰¹. Au début des années 2010, tenant compte de l'évolution des pratiques et plus particulièrement des expertises émergentes en dehors du champ professionnel, les fabricants développent de nouveaux outils qui témoignent de la convergence entre les pratiques professionnelles et amateurs. Du côté software, nous pouvons citer de nouveau les logiciels *Final cut* de chez *Apple* à partir de sa version X en 2011, ou le logiciel *Logic*, qui font tous deux converger les interfaces graphiques issues des gammes logicielles non-professionnelles et professionnelles (*Imovie* pour *Final cut*, *Garage band* pour *Logic*) ce qui a pour effet de faciliter le passage de l'un (non payant) à l'autre (payant). Du côté du son, l'apparition d'enregistreurs numériques (comme les gammes « H » de la marque *Zoom*) destinés aussi bien aux pratiques musicales qu'aux vidéastes permet d'améliorer les prises de son sur les tournages à petit budgets. Du côté des caméras, l'exemple du 5D Mark II ayant banalisé l'idée qu'un appareil photo dit « DSLR » (Digital Single Lens Reflex) puisse également

³⁰¹ Sur cette vidéo mise en ligne en mai 2009, un vidéaste présente un test du 5D Mark II dans lequel on peut voir de nombreuses mises au point hésitantes https://youtube.com/watch?v=_N5YI3mlloc

filmer, de nouvelles gammes apparaissent chez les marques concurrentes. Ainsi, la gamme GH de la marque *Panasonic* qui d'un modèle à l'autre développe de nombreuses options dédiées à la vidéo : options de codecs, de débits, d'enregistrement son, de sorties vidéo, de réglages de contrastes ou de plage dynamique. En somme, les moyens techniques permettant de reproduire les marqueurs d'une image cinéma se banalisent avec les appareils grand public en l'espace d'une décennie et les récits largement commentés sur les forums³⁰², de tournages professionnels utilisant des DSLR (à l'image de la série *Docteur House* filmée avec un 5D Mark II³⁰³ ou le film *Tomboy* de Céline Sciamma filmé avec un *Canon 7D*³⁰⁴) répandent l'idée, à tort ou à raison, qu'il est possible pour tout un chacun de réaliser sans moyens un film comme au cinéma.

Cette conquête de l'image cinéma par les vidéastes ne s'arrête donc pas à la recherche du « bokeh ». Les enjeux de distinction se redéfinissent au rythme des nouveaux mots-clé qui s'y pressent. Nous pouvons à cet effet citer les objectifs à grande ouverture, la haute, puis la très haute définition avec l'apparition des formats 4K et plus, les formats vidéo peu compressés, en 422, 444, 10bit, 12bit et plus, en Prores ou RAW, en log, voire en HDR ou HDR+. Ces innovations apportées par les caméras haut-de-gamme désignent de nouvelles perspectives dont les forums internet et les réseaux sociaux se font l'écho.

Le petit chaos d'Anna, un blockbuster autoproduit ?

Jeudi 1er juillet 2021 au cinéma associatif *la Clef*. La séance du soir, intitulée « Des films et des bagnoles », vient de se terminer et les lumières se rallument. Gautier, jeune producteur et occupant du cinéma, se présente devant le public, non pour parler de l'une de ses productions, mais pour introduire la rencontre avec l'équipe du film qui vient d'être projeté : un film, décrit-il, avec « beaucoup d'huile de coude, beaucoup de sang, beaucoup de sueur » comme « exemplaire à ce niveau-là, dans une énergie du faire, toujours proche de son désir (...) sans attendre les financements (...) avec une belle troupe de joyeuses personnes (...) un film d'une ambition romanesque absolument folle ». Avant de poursuivre ce récit, il est important de noter que cette rencontre avec le film n'est pas exactement la première pour moi. Vers 2015 en effet, le réalisateur, Vincent Thépaut, que je

³⁰² <https://repaire.net/forums/discussions/tomboy-cinema-numerique-en-Canon-7d.232990/> ou http://donatelloromanazzi.blogspot.com/2013/05/film-review-analysis-of-cinematography_22.html

³⁰³ <https://petapixel.com/2010/04/09/house-season-finale-filmed-entirely-with-Canon-5d-mark-ii/>

³⁰⁴ <https://imdb.com/title/tt1847731/technical>

connais un peu pour l'avoir rencontré à l'université en 2003, me montre ses premières images peu après les avoir tournées : un homme se trouve au bord d'une piscine et il aperçoit un avion qui fonce vers lui. L'homme saute dans l'eau pour éviter le contact, ressort et se met à courir dans un champ, bientôt suivi par l'avion qui fait un deuxième passage en rase-motte. Le plan, filmé en contre-plongée, donne la sensation que l'avion le touche presque. Ces images sont si saisissantes que je décide de suivre l'évolution du projet.

Sept ans plus tard, *Le petit chaos d'Anna* est donc projeté à la *Clef*. L'intitulé « Des films et des bagnoles » assure à la séance un statut officieux, en prévision de possibles sélections en festivals (ces derniers réclamant souvent l'exclusivité des « premières »). L'équipe entend en effet se mobiliser pour l'insérer dans un environnement professionnel. *Le petit chaos d'Anna* n'est donc pas un film amateur, mais il a été produit dans des conditions qui ont, comme nous allons le voir, peu de points communs avec les conventions professionnelles. Cette approche du travail en marge, Vincent la résume en annonçant la manière dont l'équipe du film envisage sa diffusion : « maintenant », dit-il « on passe à la distribution, sachant qu'on va s'incruster dans la phase de distribution de la même façon qu'on a fait le film : on n'y connaît rien (rires) et on commence ». En somme, ni professionnel, ni amateur, conçu dans un cadre bénévole, mais avec des perspectives professionnelles, ce film est décrit par Gautier et l'équipe comme un film autoproduit.

Ci-dessous, photogrammes issus du film *Le petit chaos d'Anna* de Vincent Thépaut





Ci-dessus, une photographie documentant le tournage du film (Vincent Thépaut regardant vers la caméra)

Pour isoler la spécificité de cette approche, nous pouvons commencer par évoquer son budget. C'est ce que propose Gautier en adressant cette question au public dès les premières minutes de la rencontre : « ce film qui a l'air d'être un gros blockbuster américain (...) il a coûté combien ? ». Les réponses fusent : « 2 euros » (rires dans la salle). « 8 000 », « 10 000 » « 100 000 ». « Mais bien moins que ça en fait et on va en parler maintenant ». Pris dans la discussion et absorbé par le récit des anecdotes de tournage qui se succèdent durant près de trois quarts d'heure, le public omet finalement de reposer la question. Au tout dernier moment de l'enregistrement cependant, alors que les applaudissements viennent de clore la rencontre et que chacun se dirige vers le bar du cinéma, une voix s'élève parmi la rumeur de la foule : « ah mais au fait il a coûté combien ? » demande-t-elle, « 6 000 euros », répond Vincent. Nous pouvons dire de ce budget qu'il est relativement dérisoire pour un film décrit comme ayant l'air « d'être un gros blockbuster américain ». Rapporté au coût moyen, en France et en 2019 d'un long métrage de fiction estimé à 4,98 millions d'euros³⁰⁵, nous pouvons estimer qu'il est près de 830 fois inférieur à la norme³⁰⁶ et 29 166 fois inférieur au budget de *Spider-Man: Homecoming* estimé à 175 millions de dollars³⁰⁷. Le jeu de comparaison que nous menons ici n'est d'ailleurs pas inédit. Robert Bresson s'y prêtait en 1975 avec cette maxime : « Qui peut avec le moins peut avec le plus. Qui peut avec le plus ne peut pas forcément avec le moins³⁰⁸ ». À l'instar du discours de Gauthier, plusieurs autoproductions sont décrites par leurs équipes (dont nous avons rencontré les auteurs dans le cadre de cette études) sous un angle qui valorise l'optimisation budgétaire avec un certain goût pour les records³⁰⁹. Comme une forme de défi adressé à leurs homologues dans le domaine de la production, ils fondent une logique de distinction sur leur capacité à concurrencer des modèles professionnels afin, au moins dans certains cas, de démontrer qu'ils feraient aussi bien, sinon mieux, avec plus de budget et surtout plus de reconnaissance. C'est par exemple le cas pour Alban Sapin avec son film *Un jour de plus*³¹⁰, court-métrage sorti en 2015 qui met en scène un Paris « post-apo³¹¹ » au beau milieu de la rue de Rivoli totalement vide. C'est aussi le cas pour le long

³⁰⁵ Les coûts de la production des films en 2019, Centre national du cinéma et de l'image animée (2019) <https://cnc.fr/documents/36995/1118512/Les+co%C3%BBts+de+production+des+films+d%E2%80%99initiale+fran%C3%A7aise+en+2019+%28Mars+2020%29.pdf/f94ee680-e721-fd8c-6fdc-728f33464bee?t=1585237483225>

³⁰⁶ Claude Forest décrit « les films dont le budget se situe autour du coût moyen de production de 4,7 M€ (...) soit une classe « du milieu » de 2 à 7 M€ » in FOREST Claude, « De la dépendance de la production cinématographique... française vis-à-vis du financement télévisuel », in *Revue française d'études américaines*, 2013/2 n° 136, p. 82.

³⁰⁷ Fiche du film *Spider-Man: Homecoming* sur [IMDb.com](https://imdb.com/title/tt2250912/) : <https://imdb.com/title/tt2250912/>

³⁰⁸ BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, Folio. p. 43.

³⁰⁹ DELBOS-KLEIN, *op. cit.*, (2015).

³¹⁰ Habitué des plateaux de tournages sur lesquels il a travaillé en tant qu'assistant réalisateur, Alban a réussi ce petit exploit en profitant grâce à ses contacts d'un tournage de Luc Besson un « week end du 15 août ».

³¹¹ Diminutif pour « film post-apocalyptique ».

métrage de Djinn Carrénard, *Donoma*, souvent décrit comme « un film à 150 euros »³¹². Cette stratégie peut être mise au service de la communication du film, au service d'un « capital auteur »³¹³ ou même faire l'objet d'une réflexion de fond sur l'économie du cinéma. Ainsi, Djinn Carrénard rappelle-t-il dans une interview que « 15 000 euros, c'est plus que le SMIC annuel, donc c'est beaucoup d'argent³¹⁴ ». Cette affirmation permet à l'auteur de revendiquer un modèle de production minimaliste, au budget limité et comprenant une équipe technique réduite au strict minimum (celle de *Donoma* ne compte sur le tournage que le réalisateur).

Peut-on parler pour autant d'un modèle de cinéma autoproduit ? À cela, Vincent répond que rien n'est moins sûr puisqu'il existe « autant d'autoproductions différentes que de films autoproduits » en dehors des marges structurantes des conventions professionnelles. Notre premier terrain nous a permis de préciser qu'il existe une importante variété de modèles d'autoproduction en termes de budgets, d'équipes voire d'une manière plus générale de dispositions vis-à-vis du champ professionnel et de ses modalités d'accès à la reconnaissance. Il existe des films autoproduits au budget revendiqué de zéro euros ou de 30 000 euros, en équipes nombreuses ou réduites, filmés avec une caméra professionnelle ou un caméscope grand-public, de même qu'il existe d'une manière générale deux tendances qui peuvent s'exprimer chez chaque cinéaste : l'une consistant à se servir de l'autoproduction comme d'un tremplin vers la reconnaissance professionnelle (avec plus ou moins de réussite), l'autre comme d'un moyen d'échapper aux contraintes liées aux conventions professionnelles. Ces tendances, quoiqu'elles puissent paraître opposées, s'expriment généralement en même temps et dans des proportions variables à travers les discours des vidéastes, ce qui ajoute une autre dimension à la variété des profils³¹⁵. Malgré cette profusion de profils et la difficulté d'établir un modèle stable, *Le petit chaos d'Anna* s'inscrit à bien des égards au cœur de notre recherche. Son réalisateur évolue depuis plus d'une décennie au sein des tiers lieux à Paris et en Île-de-France, ce qui a non seulement déterminé (au moins en partie) les conditions matérielles de production de son film, mais aussi ses propres dispositions vis-à-vis du champ professionnel (ce que nous développerons de manière plus spécifique dans une partie dédiée à la culture punk). Son rythme de fabrication, décrit comme tel : « le film s'est fait sur sept ans, en tout il y a 50 jours de tournage, ça fait une petite semaine par an », s'oppose aux logiques de la production professionnelle qui en

³¹² https://lemonde.fr/cinema/article/2011/11/22/donoma-l-etonnant-destin-d-un-film-a-150-euros_1607453_3476.html.

³¹³ CRETON Laurent, *Économie du cinéma*, 5ème édition, Armand Collin, Paris (2014) p. 235.

³¹⁴ « Djinn Carrénard, J'ai fait mon film avec 150 euros : mon manifeste guérilla de l'auto-production » in *L'OBS LePlus*, publié le 3 Novembre 2011: <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/210374-j-ai-fait-un-film-avec-150-euros-mon-manifeste-guerilla-de-l-%20auto-production.html> (consulté le 17/10/2022)

³¹⁵ DELBOS-KLEIN, *op. cit.*, (2015).

termes d'organisation et par souci de maîtriser les coûts, laisse généralement peu de place à l'improvisation³¹⁶ et à l'espacement entre les sessions de tournages. À cela s'ajoute également la manière singulière dont Vincent s'inscrit dans un réseau d'espaces sociaux qui constituent le terrain de cette étude : le cinéma occupé *la Clef*, le monde des squats et des tiers-lieux parisiens à vocation artistique, mais aussi le monde de la production *via* un réseau d'amis (également sollicités pour cette étude). Enfin, l'intérêt de ce sujet est aussi d'ordre chronologique : ayant débuté des études de cinéma en 2003 pour entamer ce projet un peu plus de dix ans plus tard, Vincent a été contemporain d'une série d'évolutions en lien avec la pratique cinéma qui ont contribué à populariser la notion de cinéma autoproduit et dont ce film est en quelques sortes l'aboutissement. En somme, *Le petit chaos d'Anna* est un film en marge, développé et produit à la marge des normes du monde du cinéma.

À la conquête de l'expertise

De manière concomitante, la diffusion massive des modes de communication décentralisés liés au réseau internet, permettent aussi à partir des années 2000 de transformer en profondeur les modalités d'accès aux informations et aux savoir-faire, sans devoir s'en remettre à une médiation ou à une proximité avec le champ professionnel.

Le web et les moteurs de recherche ont profondément modifié le processus d'accès au savoir. Les livres et les articles ne sont plus uniquement indexés par les bibliothécaires. Les utilisateurs peuvent eux-même créer des liens hypertextes entre les documents. Par ailleurs, les grands moteurs de recherche comme Google indexent automatiquement tous les documents accessibles sur le web. Les utilisateurs experts ou profanes peuvent ainsi trouver par eux-mêmes les informations qu'ils recherchent. Sur la plupart des sites, les internautes peuvent commenter les textes qu'ils lisent. Mais il y a davantage : avec les sites de partage et les réseaux sociaux, le web permet aujourd'hui de connecter les compétences des amateurs. Cette expertise acquise par l'expérience, auparavant dispersée, cantonnée dans un cadre local, peut maintenant être agrégé et accessible à tous.³¹⁷

Ainsi Patrice Flichy décrit-il le contexte général lié à l'essor des NTIC (les nouvelles technologies de l'information et de la communication) à l'orée des années 2000, une profonde

³¹⁶ CRETON, *op. cit.*, (2014), p. 223.

³¹⁷ FLICHY Patrice, *Le Sacre de l'amateur, sociologie des passions ordinaires à l'ère du numérique*, Édition du Seuil et la République des idées, Paris (2010).

modification des modalités d'accès à l'information par un processus général de désintermédiation et de désenclavement d'espaces de pratiques auparavant atomisés. L'apparition de forums, de sites collaboratifs de type wiki (dont wikipedia apparu en 2001 est l'exemple le plus connu), des plateformes vidéo et des réseaux sociaux, participe à transformer les modalités d'accès aux compétences professionnelles en les désenclavant. Citons à titre d'exemple, la chaîne *youtube* de Waqas Qazi, étalonneur numérique basé aux États-Unis spécialisée dans les tutoriels vidéo à partir de 2019. La ligne éditoriale de sa chaîne est entièrement consacrée à l'apprentissage de l'étalonnage numérique avec pour leitmotiv de reproduire l'esthétique des films hollywoodiens. En témoignent les titres de ses vidéos : « How to get the Suicide Looks », « How to get the Wes Anderson looks », « How to get the *Marvel's* Loki looks », « How to use film emulation like a pro », « The easiest way to create Blockbuster movies looks », ou encore le « jingle » d'introduction à ses vidéos qui promet de « révéler tous les secrets de l'industrie ». L'attrait de ces vidéos est assuré par la large diffusion du logiciel de post-production Da Vinci Resolve, dont la version gratuite mise à la disposition des utilisateurs permet d'accéder à des fonctions d'étalonnage avancées. Les vidéos de la page de Waqas Qazi sont elles-mêmes en libre accès (bien qu'elles aient aussi pour objet d'orienter vers une offre de contenu payant pour les plus aguerris) et les accès à l'information ne se restreignent pas à l'étalonnage : il est possible en se basant sur le même modèle d'apprendre des techniques avancées dans les autres domaines de la post-production (par exemple le montage, le montage son, le mixage). Sous réserve d'avoir accès à un ordinateur assez puissant, il est donc possible de s'autoformer et de mener soi-même un processus de post-production.

Pour l'autoproduction artistique, l'originalité d'Internet tient à ce qu'il propose simultanément un support, un outil et un environnement créatif. Il faut entendre par support, sa dimension de vecteur de transmission, dans le sens où Internet est son propre diffuseur ; par outil, sa fonction d'instrument de production, qui donne lieu à des usages et génère de nouveaux produits artistiques ; et par environnement, enfin, le fait qu'il constitue un espace "habitable" et habité³¹⁸.

En plus de ces moyens d'apprentissage et de production, la « révolution numérique » transforme sensiblement les modalités de diffusion de vidéos en en massifiant l'accès. Voyons dans un premier temps de quelle manière les échanges peuvent s'opérer jusque dans les années 2000 en dehors de la sphère professionnelle. Vidéaste fortement investi dans une association de quartier (dont nous décrirons d'ailleurs le travail plus en détail plus loin), JD se souvient de la manière dont il distribuait ses films durant ses années d'adolescence dans les années 1990 :

³¹⁸ FOURMENTRAUX, *op. cit.*, (2015).

Il y a un DJ, Cut Killer, qui est parti aux États-Unis et il s'est rendu compte que les mecs faisaient des mixtapes et que ça se vendait dans la rue. Et il a amené ce concept en France. Je te parle de ça, il y a presque 30 ans maintenant, mais le mec vendait ses trucs dans la rue. Nous on n'avait pas de prétention à être de supers réalisateurs, de supers acteurs, c'était à l'arrache. On n'avait pas la prétention et puis je me suis dit : on va faire comme Cut Killer, on va d'abord le distribuer gratuitement aux copains, puis après on va le vendre dans la rue, comme ça, en parlant du film, une petite pochette, une VHS. Donc ça vient de là.

Suivant les logiques du monde du cinéma, le processus de distribution et d'exploitation d'un film requiert que celui-ci soit inscrit dans un réseau de conventions professionnelles ou qu'il soit sélectionné par des festivals. À défaut, il s'inscrit dans une économie parallèle, en marge de ces conventions. C'est le cas pour JD jusqu'à sa rencontre avec le collectif *Killmeway* en 2001, mais aussi pour d'autres cinéastes, à l'instar de Jean-Pascal Zadi, qui lui aussi « utilise directement les techniques de street marketing qu'il a connues dans le rap³¹⁹ » pour vendre ses DVD du film *African Gangster* (2008) aux puces de Clignancourt, « plutôt que de passer par les moyens de distribution classiques qu'il ne maîtrise pas (demande d'agrément et de visa auprès du CNC, recherche d'un distributeur, sortie en salle...) ³²⁰ ». L'arrivée en 2005 des sites *youtube* et *dailymotion* transforme donc profondément les modalités de mise en circulation des vidéos puisque chaque utilisateur se trouve dès lors en capacité d'y « poster » les siennes.

En amont de ces transformations, nous avons observé que les modalités d'accès au monde du cinéma étaient, elles, encadrées par des conventions précises définies par un réseau de pairs professionnels : la carte professionnelle délivrée par le CNC étant sans doute l'exemple le plus significatif. Pour Charles qui s'est socialisé dans ce contexte, devenir professionnel se résume à un seul point d'entrée : « il n'y a que la *Fémis* ou je ne sais pas. ». En aval en revanche, la situation devient différente : de nombreux projets de films autoproduits, parfois des longs-métrages, brouillent les frontières et les conventions en ayant l'air dans certains cas beaucoup plus coûteux qu'ils ne le sont réellement. C'est en cela que l'exemple de Vincent Thépaut présentant *Le petit chaos d'Anna* au cinéma *la Clef* est significatif. Répondant à la question d'un spectateur sur la distribution de son film, il formule une réponse qui provoque l'hilarité générale dans la salle autant qu'elle résume l'évolution que nous avons évoquée : « Les longs-métrages, ce qui est compliqué, c'est qu'on est en compétition

³¹⁹ DIAO Claire, *Double Vague*, Au diable Vauvert, Vauvert (2017), p. 253.

³²⁰ *Ibid.*

avec tous les longs-métrages ». En somme, cette évolution correspond bien à la description faite par Patrice Flichy d'une diffusion de l'expertise elle-même :

Les observateurs les plus enthousiastes saluent la revanche des amateurs : ces derniers viennent défier les experts qui avaient tendance à abuser de leur savoir pour protéger leur prestige social et plus largement, leur pouvoir. Aujourd'hui, grâce à l'« intelligence collective » fournie par le réseau, un simple amateur peut mobiliser des connaissances identiques à celles de l'expert. Les individus équipés des derniers outils informatiques peuvent se connecter pour constituer une « foule intelligente »³²¹.

Il reste encore à définir comment cette conquête de prestige social, de pouvoir et d'intelligence s'est organisée, entre l'évolution des pratiques légitimes et l'avènement de pratiques nouvelles et parfois non légitimes, susceptibles de bousculer l'organisation des pratiques et les positions établies des agents au sein de ces espaces.

3 : L'ère des pirates

Cette « foule intelligente » est-elle de nature à menacer les intérêts des intelligences traditionnellement établies ? Dans une perspective interactionniste et en suivant le schéma proposé par Howard S. Becker³²², s'il existe des Mondes de l'Art, alors il existe aussi des frontières à ces mondes qui organisent le partage entre le légitime et l'illégitime, le recevable et le non recevable ou encore de manière plus élargie : le légal et l'illégal³²³. En conséquence, toute transformation profonde est susceptible de générer de nouvelles pratiques légales, mais aussi illégales, ou pour emprunter une autre expression à Howard S. Becker, les « trajectoires déviantes » des « outsiders »³²⁴. Ainsi, l'expansion d'espaces virtuels fondés sur un modèle décentralisé d'échange d'informations a plusieurs conséquences. Comme nous l'avons vu, elle permet de développer de nouvelles formes d'expertise en

³²¹ FLICHY Patrice, *Le sacre de l'amateur, sociologie des passions ordinaires à l'ère du numériques*, Édition du Seuil et la République des idées, Paris (2010).

³²² BECKER Howard, *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, The Free Press of Glencoe, New York (1963).

³²³ « Partout où il existe un monde de l'art, c'est lui qui délimite les frontières de l'art recevable. Il admet en son sein les auteurs des œuvres d'art reconnues comme telles et rejette tous ceux dont il ne peut avaliser les créations. (...) D'où l'on déduit que la différence ne réside pas dans les œuvres mêmes, mais plutôt dans la capacité d'un monde de l'art à accueillir des œuvres et leurs auteurs » in : BECKER Howard S., *Les Mondes de l'Art* (traduit de l'anglais), Flammarion, Paris, 1992 (1982) p.236

³²⁴ BECKER Howard, *Outsiders, op. cit.*, (1963).

désenclavant les savoirs-faire. Elle permet aussi, momentanément, de créer des rapports sociaux en dehors des conventions et des contrôles étatiques, au point parfois de bouleverser les cadres légaux et les normes de la propriété intellectuelle.

De même qu'une puissante vague de délinquance patrimoniale entre 1960 et 1985 correspond à l'entrée dans la consommation de masse, de même l'émergence d'une « délinquance numérique » apparaît avec la massification des usages d'Internet (...) la dimension massive des crimes sur Internet (Anderson et al., 2013) apparaît avec l'arrivée des utilisateurs ordinaires, le développement marchand du web et la difficile domestication du réseau par les États³²⁵.

L'« affaire Napster » constitue à ce titre un exemple manifeste, tant il associe la « vision utopique d'une informatique “d'égal à égal” ubiquitaire et omniprésente³²⁶ » à une transformation profonde du monde de la musique, communément appelée « la crise du disque ». Napster apparaît en 1999 sous la forme d'un site internet basé sur l'échange de musique en « pair à pair » (plus connu sous le terme anglais *peer-to-peer*). Les utilisateurs peuvent échanger gratuitement des fichiers musicaux en format MP3 en les copiant d'une machine à l'autre. Dans la continuité des transformations décrites par Walter Benjamin, « la reproductibilité de l'œuvre d'art » à l'ère du numérique octroie aux utilisateurs la possibilité de reproduire une information pour des coûts dérisoires et de manière presque illimitée, ce qui transforme de manière significative leur disposition vis-à-vis de l'objet. En comparaison avec les méthodes analogiques qui elles, à minima, requéraient jusqu'alors l'achat d'un appareil hi-fi et d'un support (cassette ou CD), ce contexte d'innovation est déterminant. L'échange des œuvres audiovisuelles en dehors d'un cadre légal prédéfini par les ayants-droit n'est certes pas nouvelle (et rappelle les procès liés à l'arrivée de la VHS quelques années plus tôt), mais sa massification génère des proportions inédites en termes d'impact³²⁷, ce qui vaut à l'entreprise Napster d'être poursuivie en justice³²⁸. De plus, l'attention portée par l'industrie aux pratiques d'échange en dehors du cadre légal ne s'arrête pas au domaine de la musique puisque dès 2004, une campagne publicitaire est lancée par la *Federation Against Copyright Theft* et la *Motion Picture Association of America* en coopération avec l'*Office de la propriété intellectuelle de Singapour*³²⁹. On retrouve par

³²⁵ BENDOUIZID Bilel, VENTRE Daniel, « Pour une sociologie du crime en ligne, Hackers malveillants, cybervictimations, traces du web et reconfigurations du policing », *Réseaux*, La Découverte, 2016/3, p. 10.

³²⁶ BARBROK Richard, « Napster partout ! Association Multitudes », *Multitudes*, 2002/1 n° 8, p. 202.

³²⁷ BARBROK, *op. cit.*, (2002) p. 204.

³²⁸ CRETON Laurent, « Joëlle Farchy, Internet et le droit d'auteur. La culture Napster », in *Questions de communication*, 4, 2003, p. 447.

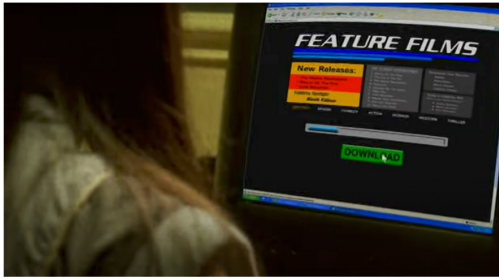
³²⁹ http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/8106805.stm

exemple ce message au lancement de nombreux DVD: « You wouldn't steal a car, you wouldn't steal a handbag, you wouldn't steal a television, you wouldn't steal a movie. Downloading pirated films is stealing, stealing is against the law, piracy it's a crime³³⁰ ! ».

Ce qui est décrit ici peut être rapporté à la situation des débuts du cinéma, à la fois une « grande époque des inventeurs, avec comme conséquences, la prolifération anarchique des appareils et des entrepreneurs » sus-citée, mais aussi un contexte où « tout est encore possible en termes de conquête de marché »³³¹.

³³⁰ <https://youtube.com/watch?v=HmZm8vNHBSU>

³³¹ ODIN Roger, « Il cinema amatoriale » in *Storia del cinema mondiale a cura di Gian Piero Brunetta, tome 4*, Giulio Einaudi éd. (2001), p. 344.



YOU WOULDN'T
STEAL A MOVIE

DOWNLOADING

PIRATED

FILMS

IS
STEALING

STEALING

IS AGAINST

THE LAW

PIRACY.
IT'S A CRIME.

photogrammes issus de la vidéo publicitaire anti-piratage (2004)

Le reverse engineering

Là où le cinéma amateur démontre (au moins jusqu'alors) une relative hétéronomie vis-à-vis des usages recommandés par les constructeurs, ce contexte de « révolution numérique » serait donc propice au renouvellement d'une dialectique entre industries et utilisateurs, ces derniers pouvant se réappropriier des biens et des services, voire les détourner de leur usage initial comme un défi adressé aux « instances de domination », ce qui peut être énoncé comme suit :

À quoi servent les outils numériques et qui servent-ils ? Peut-on en faire autre chose que ce pour quoi ils ont été prévus ? L'utilisateur peut-il reprendre un certain pouvoir face à des solutions techniques de plus en plus complexes et formatées dans des objectifs marchands ? Dans la perspective d'une théorie critique de la technique, les outils numériques sont souvent perçus comme des outils de rationalisation sociale au service d'instances de domination. Sans se limiter pour autant à cette vision déterministe, la question de l'appropriation et de l'usage des technologies est aussi (et surtout) une co-construction sociale. Les technologies numériques paraissent en effet marquées par une instabilité inédite et les groupes subordonnés (les utilisateurs) peuvent manifester leur influence à l'encontre des forces hégémoniques via des tactiques de détournement, de contournement ou de rejet, etc.³³²

La technique du « reverse engineering » s'inscrit au cœur de ces tendances. Cette pratique qui consiste à étudier un objet (généralement électronique) pour en comprendre le fonctionnement interne et le modifier, trouve un écho particulier dans le domaine de la vidéo lorsque des communautés d'utilisateurs découvrent les fonctions secrètes de leurs appareils et leurs « bridages software³³³ ». En 2009, un programmeur, photographe et hacker dénommé Trammel Hudson, développe un programme pour reconfigurer le firmware du reflex vidéo 5D Mark II³³⁴.

Vincent Laforet sortait un petit film en ligne afin de promouvoir la fonction vidéo *Canon* 5D Mark II intitulé *Rêverie*. Le capteur full frame filmant en 1080p était incroyable à l'heure des caméras aux petits capteurs telles que la MiniDV 480p et le 5D Mark II, il semblait augurer une ère nouvelle pour le cinéma. J'étais si impressionné par cette

³³² FOURMENTRAUX Jean-Paul, « Net art : Autoproduction artistique et critique numérique », Article inédit mis en ligne le 20 décembre 2015 <https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr/wp-content/uploads/2018/12/04-2015B-Fourmentraux.pdf>

³³³ Opération qui consiste à restreindre les possibilités d'un appareil au niveau de son logiciel interne, en général pour éviter de mettre en concurrence les gammes d'appareils entre elles.

³³⁴ HUDSON Trammel, https://trmm.net/Magic_Lantern_firmware/

démonstration que j'ai commandé une de ces caméras sans même la regarder. (...) Malheureusement, de nombreuses fonctionnalités importantes pour les vidéastes manquaient encore sur la première version du firmware, les plus importantes concernaient le contrôle manuel sur les niveaux audio et sur l'ouverture du diaphragme. Le forum dvinfosite.com et tous les nouveaux sites tels que [cinema5d](http://cinema5d.com) étaient remplis de témoignages d'utilisateurs déplorant ces lacunes. Nous trouvions des recommandations telles que « réglez le diaphragme, puis démontez partiellement l'objectif de la caméra pour déconnecter les contrôles » (en priant pour qu'ils ne se décrochent pas de l'appareil !), ou encore : « injectez un volume constant de 20Khz pour tromper l'AGC³³⁵ » (et espérer que cela puisse être arrangé en post-production)³³⁶.

Ce témoignage recoupe l'intérêt porté par les communautés de vidéastes au 5D Mark II lors de sa sortie, mais aussi le double constat qu'il inspire : celui d'un appareil à la fois synonyme de rupture (technologique comme esthétique) au bénéfice des non professionnels et de limitations frustrantes que des bricolages ne résolvent qu'en partie. Comme le décrit l'auteur : devoir filmer avec un objectif partiellement démonté pour gérer l'ouverture du diaphragme ou injecter un signal sonore en théorie inaudible pour tromper le contrôle automatique du gain audio, contrebalance significativement les avantages apportés par ce nouvel appareil, tout comme les vertus du kit-35 allaient de pair avec un certain nombre de problèmes. Cependant, c'est précisément de cette frustration que naît ici une volonté de dépassement, qu'à la différence du kit-35, la dimension « firmware » du reverse engineering rend possible.

Me basant sur le succès du CHDK (*Canon Hack Development Kit*) pour les caméras de type appareil photo, j'étais sûr que nous pourrions construire des fonctions similaires pour les appareils DSLR. Lorsqu'une mise à jour du firmware est sortie chez *Canon*, le précédent du CHDK m'offrait la possibilité de l'analyser, ce qui m'a permis de reprogrammer la caméra en mai 2009. Une fois la puce audio identifiée et la mémoire du framebuffer localisée, je pouvais presque directement couper l'AGC, mais aussi faire apparaître à l'écran un audiomètre et des bandes de 16/9e. Assez rapidement, d'autres interfaces et fonctions du *Canon DryOS* furent localisés, permettant de programmer de nouvelles options telles que le contrôle de la mise au point, le monitoring audio, la lecture des configurations depuis les fichiers etc³³⁷.

³³⁵ Automatic Gain Control

³³⁶ HUDSON Trammel, « Magic Lantern Firmware », mis en ligne le 21.12.2020, traduit de l'anglais par l'auteur. https://trmm.net/Magic_Lantern_firmware/

³³⁷ HUDSON, *op. cit.*, (2020).

Ici, c'est bien la mise à disposition d'outils issus d'un contexte à la fois légitime (le firmware de *Canon*) et illégitime (des outils partagés en ligne) qui déclenche le processus de hacking. De même, c'est bien sa mise en partage qui contribue ensuite à son fort développement :

J'ai mis en ligne cette source en GPL (licence publique générale), empaqueté le firmware et mis à la disposition des testeurs intéressés et courageux avec la mention : « si cela casse votre appareil photo, vous pouvez les garder pour les pièces ». Malgré l'absence de garantie, le firmware commença à être utilisé par de véritables vidéastes, qui commençaient à envoyer de nouvelles requêtes et essayaient le code que j'avais hacké. (...) À la mi-2010, j'ai mis en ligne Magic Lantern pour le T2i/550D, ce qui a constitué un changement majeur pour le projet. La *Canon 5D Mark II* était une caméra incroyable, mais aussi très chère. Aussi, leurs propriétaires étaient plutôt des photographes professionnels ou des vidéastes, mais pas des spécialistes de la rétroingénierie ou des développeurs de logiciels. Le *Canon T2i / 550D* cependant, était plus économique et à la portée de beaucoup plus de monde. Le nombre d'utilisateurs et surtout de développeurs a alors explosé et nous sommes soudainement devenu une communauté de hackers³³⁸.

Ainsi, plusieurs facteurs contribuent à la large diffusion de *Magic Lantern* en plus de la mise en partage sur les réseaux de son processus de recherche : la sortie de nouvelles gammes d'appareils moins coûteuses, le modèle de l'open source et la possibilité constante de trouver de nouvelles fonctions jusqu'alors associées aux gammes professionnelles. Toujours actif à ce jour, le forum a été la source de nombreuses innovations en open source dans le domaine du rétro engineering. L'exemple du « double iso » est significatif de cette tendance : offrant la possibilité à l'utilisateur de pouvoir utiliser simultanément deux réglages de gain natifs différents au niveau du capteur, le double iso permet d'augmenter la dynamique d'enregistrement de l'appareil et, selon l'auteur, permet d'accéder à la fonction HDR (High Dynamic Range), c'est-à-dire la capacité de l'appareil à enregistrer des informations supplémentaires dans les hautes et les basses lumières. Ces nombreuses précisions techniques démontrent qu'au-delà même de ces fonctions et de ces outils, la quête des vidéastes pour obtenir de quoi réaliser des « images cinéma » est aussi et peut-être avant tout une conquête de savoirs-faire professionnels. Sont-ils pour autant tous dans cette disposition, à vouloir intégrer un monde de l'art en embrassant ses conventions ? Notre travail de terrain démontre qu'une partie d'entre eux suit une tendance différente.

³³⁸ HUDSON, *op. cit.*, (2020).

Vitaliy Kiselev : hacker les caméras, hacker le système ?

Vitaliy Kiselev, par exemple, est lui aussi hacker, situé en Russie. Il est par ailleurs docteur en mathématiques et joueur d'échecs classé parmi les 800 premiers mondiaux en septembre 2021. Dès 2002 il réalise un firmware pour l'un de ses appareils afin d'y inclure une option RAW : « j'ai toujours résolu mes propres problèmes de manière à ce qu'ils puissent être utilisés par d'autres, j'avais un compact *Nikon*, j'ai réalisé un hack *Nikon* »³³⁹. Plus tard, il réalise un autre hack : « J'avais une imprimante *Epson*, alors j'ai réalisé mon propre programme ». Ce programme le fait connaître plus largement, car il offre aux utilisateurs la possibilité de désactiver l'obsolescence des imprimantes, programmées pour ne plus fonctionner à partir d'un certain nombre d'impressions. Cela lui vaut même d'être interviewé dans le cadre d'un documentaire dédié à ce sujet, mais il est insatisfait de cette expérience : « ils ont coupé d'autres choses que j'ai dites (...) cela devait être le sujet central, mais ils se sont rendu compte que les sponsors n'apprécieraient pas une approche générale ». Son approche générale, explique-t-il laconiquement, contredit ledit documentaire : « dans le capitalisme, il n'est pas possible de mettre fin à l'obsolescence, en aucune façon ». Vitaly étend cette analyse déterministe à la production audiovisuelle elle-même : « le problème avec les réalisateurs, c'est qu'ils ont besoin de financements et que la source des financements leur indique ce qu'il faut faire, donc ils font ce qu'on leur dit de faire ». En dépit de ces remarques, le hacker fréquente assidûment les forums de vidéastes, notamment *dvxuser* et *personnalview*. Possédant une caméra *Panasonic*, vers la fin des années 2010, il entreprend de la hacker et de partager son travail. Répondant à la demande des internautes, il réalise ensuite un firmware pour le *Panasonic GH1*, puis *GH2* : une gamme de caméras à la fois grand public en termes de prix, mais potentiellement professionnelles en termes d'image, puisque le GH2 par exemple, partage de nombreux composants, dont son capteur, avec une caméra de gamme professionnelle du même fabricant : l'AG-AF101. Là encore, c'est par un bridage software que le fabricant peut distinguer ses gammes de caméras tout en assurant des économies d'échelles et là encore, c'est précisément ce bridage firmware que le hack de Vitaliy désactive, ce qui fédère une importante communauté d'utilisateurs. Plus encore qu'avec *Magic Lantern*, le hack de Vitaliy, sobrement intitulé le « Stalin hack », repose sur un travail mutualisé. Il consiste en un petit logiciel qui génère des firmware pour l'appareil en fonction des réglages de l'utilisateur, comprenant la désactivation de la limite d'enregistrement, le débit vidéo, la montée en ISO ou encore le type d'encodage. Cherchant un équilibre entre performance et stabilité, ils mettent en commun leurs retours d'expérience et leurs suggestions de réglages sur le forum *Personnal view*. Vitaliy confie dans un premier temps avoir apprécié cette résistance aux injonctions industrielles, mais déplore la suite :

³³⁹ Entretien en annexes réalisé le 18/09/21.

En fait la situation actuelle dépasse les rêves des industries. *Youtube* est populaire et sur *youtube* les types populaires gâchent leur talent en se soumettant aux demandes des industriels : ils obtiennent des articles avant leur sortie et publient de bonnes critiques en amont des dates de lancement, ainsi, les industries peuvent contrôler si l'un d'entre eux dit des choses contre leur intérêt et si c'est le cas, ils n'obtiennent plus rien de leur part, ce qui signifie leur faillite.

Par ailleurs, Vitaliy rejette le modèle open source qui constitue selon lui « une façon pour les corporations d'obtenir des choses moins cher ». Étant entendu que « dans un système capitaliste, tu as besoin d'argent pour vivre », il déplore également « les organisations à but non lucratif ». Enfin, il déplore la « lente mise à mort par Google » des communautés : « ils ont réalisé des programmes spéciaux pour détruire les communautés indépendantes à l'exception du sexe et des jeux-vidéos, simplement en faisant baisser leur rang dans les résultats des recherches ».

Ces péripéties liées au procès de Napster ou au travail de Vitaliy ne sont pas anodines. Elles nous permettent de comprendre comment la perception de l'autoproduction s'est transformée durant les années 2000 avec les outils numériques. Autrefois reléguée à la marginalité et méprisée car désindexée de tout modèle économique susceptible de générer du profit, elle est désormais à la source d'une nouvelle forme de disposition vis-à-vis des industries du divertissement qui ne peuvent plus faire autrement que de la prendre en compte, soit par voie judiciaire (avec par exemple le procès de Napster), soit en élaborant de nouvelles stratégies telles que celles décrites par Vitaliy. Ainsi, après la « grande époque des inventeurs » et « la prolifération anarchique des appareils et des entrepreneurs », semble suivre un temps de redéfinition des positions dominantes et de contrôle des marchés sur les normes et les pratiques.

Conclusion

Définir l'autoproduction au sens où nous l'entendons dans le cadre de cette recherche, suppose de cerner le contexte de son apparition et donc dans un premier temps de définir dans quelle mesure notre objet se distingue du cinéma amateur. Ce travail nous a permis d'isoler les différences entre ces deux formes de pratique, mais aussi la raison pour laquelle l'une s'est progressivement substitué à l'autre. Nous avons dans un premier temps décrit les conditions d'émergence et de pérennisation du cinéma amateur au cours d'une période dont le temps fort s'étend de l'après-guerre (avec l'essor de la

société des loisirs) jusqu'à la fin du 20^e siècle. Caractérisé par son insolubilité dans le champ professionnel, le cinéma amateur s'inscrit dans la continuité de ce que nous avons observé au sujet de « l'autoproduction » (au sens, plus large, où nous l'avons décrit dans le premier chapitre), à savoir une distinction entre la valeur d'usage et la valeur d'échange. Le cinéaste amateur ne vend pas sa force de travail, il pratique pour lui-même, pour construire un récit de la mémoire familiale, bien qu'il le fasse dans une large mesure selon un usage prédéfini par les fabricants de caméras. Dans certains cas, il développe sa pratique à des fins artistiques, mais là encore le contexte général dans lequel il s'inscrit ne lui ouvre pas de perspectives en termes de diffusion professionnelle (si ce n'est de manière exceptionnelle). C'est ainsi que des cinéastes amateurs en marge tels que Charles Ritter se distinguent jusqu'à un certain point, mais sont rattrapés par une logique de champ, au moins jusqu'au début des années 2000. Cette logique, nous l'avons vu, se traduit par un cadre technologique ³⁴⁰, un cadre esthétique et un cadre administratif avec la carte professionnelle du CNC jusqu'en 2009. Avec du recul, nous pouvons donc établir qu'amateurs et professionnels forment deux champs distincts jusqu'à cette période et qu'ils demeurent relativement³⁴¹ séparés en termes d'interactions sociales, d'enjeux économiques, de reconnaissance administrative et de modèles esthétiques.

Cherchant à définir dans un second temps les conditions d'émergence du cinéma autoproduit, nous avons étudié l'évolution du monde du cinéma des années 2000 à nos jours, ce qui nous a amené à décrire plus particulièrement le phénomène de « révolution numérique » comme un processus de « diffusion de l'innovation » déterminant, au moins pour la pratique non professionnelle. Nous avons également observé que le contexte général de massification des outils numériques entraîne durant cette même période un bouleversement des conditions d'accès à l'expertise et une désintermédiation des processus de production. En conséquence, les savoir-faire autrefois largement restreints à la sphère professionnelle se diffusent et ce nouveau contexte favorise l'émergence de formes de production hybrides dont on pourrait penser a priori qu'elles combinent les perspectives d'intégration à un marché professionnel avec la liberté de l'amateur. Certes, l'exemple de Charles démontre là encore, que dans certains cas la liberté de l'amateur demeure incompatible avec les exigences du monde professionnel, notamment en terme de choix d'écriture et de rythme de travail, mais avec son film *Donoma*, Djinn Carrenard, s'inscrit dans une logique nouvelle en mobilisant des moyens non-

³⁴⁰ Avec la séparation des formats amateurs en 8mm, 8,5mm, super 8, 16mm ou vidéo et professionnels avec le 35mm.

³⁴¹ Roger Odin rappelle toutefois les difficultés à cerner précisément les contours du cinéma amateur : « Cinéma amateur : pas un champ précisément délimité. » ; « Est-ce une question de statut ? De revenus ? De formation ? De savoir faire ? De format utilisé ? De temps de pratique (loisir vs travail) ? De contraintes ? De circuit de diffusion ? D'investissement personnel ? » in ODIN Roger, « Il cinema amatoriale » in *Storia del cinema mondiale a cura di Gian Piero Brunetta*, tome 4, Giulio Einaudi éd., p. 319.

professionnels en termes de budget, de matériel et d'équipe pour réaliser un long-métrage de fiction distribué au cinéma, ce qui nous encourage à observer sa pratique avec plus d'acuité.

De cette suite d'affirmations nous pourrions déduire que ce que nous appelons « autoproduction » correspond à l'émergence d'une forme de pratique cinématographique nouvelle. Massifiée de manière suffisamment déterminante, cette pratique pourrait modifier, non seulement la dichotomie amateur/professionnel, mais aussi le modèle du cinéma en lui-même en l'émancipant des logiques industrielles :

Toute technologie s'inscrit inmanquablement à l'intérieur d'institutions constituées et porte en elle une capacité virtuelle de pouvoir et de transformation. Si on efface la publicité *Sony* pour le caméscope, l'idéologie familialiste patriarcale et l'apparente incohérence de leurs systèmes sémiotiques, on trouve, latentes dans les divers systèmes de communication amateurs (du super-8 à l'ordinateur domestique en passant par le caméscope), des possibilités révolutionnaires pour la démocratie. La question de l'amateur n'est donc pas simplement technologique, mais sociale et politique³⁴².

Le cinéma autoproduit se situant dans le prolongement des « divers systèmes de communication amateurs » décrits par Patricia Zimmermann en 1999, peut-il effectivement s'inscrire dans ces logiques émancipatrices et ces « possibilités révolutionnaires pour la démocratie » ? La dynamique que nous avons observée ça et là, par exemple chez Vitaliy Kiseliév, chez Jean-Claude Montheil et sur le tournage de Vincent Thépaut, témoigne tout au moins d'une volonté allant dans ce sens : tous s'inscrivent à la marge des modes de production orthodoxes et tous décrivent un rejet des hiérarchies au sens large du terme. Cependant, ces mêmes témoignages vont de pair avec une série de doutes : ainsi Jean-Claude rappelle que « dans autoproduction il y a encore production », Vitaliy décrit l'hétéronomie des vidéastes vis-à-vis des industries et Roger Odin déplore l'obsession des amateurs pour la technique qui se poursuit à l'ère du numérique.

Ces déclarations laissent entrevoir que la diffusion des innovations liées aux outils numériques n'a pas provoqué à ce jour une rupture complète de modèle, mais plutôt une potentielle redéfinition des dispositions des agents et des dynamiques de leurs trajectoires. Cette observation ouvre le champ à plusieurs questions :

³⁴² ZIMMERMANN Patricia, « Cinéma amateur et démocratie », in *Communication*, 68, 1999, « Le cinéma en amateur », p. 281.

- Dans quelle mesure les vidéastes se sont-ils émancipés des déterminismes induits par les industries des logiques d'*Art Moyen* ?
- Les innovations liées aux outils numériques rendent-elles les vidéastes effectivement plus autonomes ou renforcent-elles le poids des industries sur leur pratique ?
- La « revanche de l'amateur » décrite par Patrice Flichy provoque-t-elle un renversement dialectique au sens fort du terme en mettant à la disposition de tous des conditions équitables d'accès au cinéma comme peut le laisser entendre le vocable souvent observé de « démocratisation », ou génère-t-elle de nouvelles formes d'inégalités ?

Par conséquent, la notion de « démocratie » nécessite une analyse détaillée plus qu'elle ne résout notre problématique. Elle nous servira donc de grille de lecture pour évaluer les continuités, puis les ruptures structurelles induites par ce cycle d'innovations techniques, pour enfin mieux définir notre objet sous l'angle de l'émancipation.

CHAPITRE 3 : UNE ÉMANCIPATION ?

Introduction

La capacité d'un phénomène de diffusion à mettre potentiellement un bien ou un service à la portée du plus grand nombre est parfois désignée comme un mouvement de « démocratisation ». C'est par exemple un axe d'analyse qu'utilise la journaliste, distributrice et programmatrice Claire Diao lorsqu'elle affirme que : « La possibilité d'acquérir du matériel numérique à coût réduit a participé à démocratiser le cinéma³⁴³ ». Défini par le dictionnaire commun, le verbe « démocratiser » signifie effectivement : « rendre quelque chose accessible à toutes les classes sociales, le mettre à la portée de tous³⁴⁴ ». Cependant, la démocratisation va-t-elle de pair avec le caractère émancipateur qu'elle semble suggérer ? D'après Dominique Boullier, une telle affirmation constitue un raccourci qui mêle à la fois les fruits d'une tradition de réflexion politique au long cours avec un argument hérité des logiques publicitaires:

Il devient en effet quelque peu surprenant de soutenir par une politique publique le marketing d'un constructeur d'ordinateurs, d'une suite logicielle ou d'un fournisseur d'accès en prétendant faire ainsi œuvre de « démocratisation ». Gageons qu'employer le terme de « démocratisation » pour la voiture serait ridicule sans parler du home cinéma, de la pratique du surf ou du robot mixeur. La diffusion d'une technologie n'est rien d'autre qu'un processus de diffusion qui peut devenir très large selon certaines conditions mais qui n'a pas à être valorisé politiquement puisqu'à ce compte, posséder deux téléviseurs ou plus serait alors un sommet de démocratisation à défaut de posséder deux yachts³⁴⁵ !

Cette remarque met d'emblée en perspective cette terminologie et les possibles biais de positivité qu'elle suscite³⁴⁶. Une « grappe d'innovation »³⁴⁷ suffit-elle à assurer les conditions d'un « cinéma pour tous » ? Répondre à cette question nous engage à considérer la nouveauté « comme un effet de discours »³⁴⁸, mais aussi à définir ce qui est entendu ici par cinéma. À ce titre, remarque Jean-

³⁴³ DIAO Claire, *Double vague*, Au diable Vauvert, Vauvert (2017), p. 126.

³⁴⁴ Dictionnaire *Larousse* en ligne le 28.09.2021 <https://larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9mocratiser/23433>.

³⁴⁵ BOULLIER Dominique, *Sociologie du numérique*, Armand Collin, Paris, 2016, p. 9.

³⁴⁶ On retrouve ce questionnement sur les biais liés au concept de nouveauté dans l'introduction nommée « L'homme a marché sur la Lune » par Philippe Dubois in BEAU Frank, DUBOIS Philippe, LEBLANC Gérard, *Cinéma et dernières technologies*, De Boeck Université, Louvain-la-Neuve (1998), p. 9.

³⁴⁷ SCHUMPETER Joseph, *Théorie de l'évolution économique. Recherche sur le profit, le crédit, l'intérêt et le cycle de la conjoncture*, Éditions Dalloz – Sirey Paris (1999) (première édition : 1911).

³⁴⁸ DUBOIS, *op. cit.*, (1998), p. 20.

Claude Montheil, « On parle de faire des films mais en fait on devrait parler de vidéos. Le cinéma, c'est avec de la pellicule. Moi je fais des vidéos ». La remarque n'est pas anodine : jusqu'à la fin des années 2000, la pellicule 35mm constitue un format professionnel, tandis que les amateurs tournent majoritairement leurs films en 8mm, 9,5mm, super 8, parfois en 16mm, puis en vidéo à partir des années 1970. Dans un contexte où « vidéo est plus souvent utilisé comme un adjectif associé à un nom que comme un substantif proprement dit »³⁴⁹, le terme renvoie à plusieurs espaces : la vidéo amateur, la vidéo institutionnelle ou encore la vidéo d'art, mais pas le cinéma. Or, la remarque de Jean-Claude nous rappelle que le support photochimique qui a valu par métonymie son nom aux œuvres cinématographiques n'est plus un standard technologique. Aujourd'hui, amateurs comme professionnels tournent très largement avec des outils de vidéo numérique³⁵⁰, mais la notion de « film » perdure, alors même que l'usage de la pellicule 35mm sur les tournages est devenu marginal : « si tous les films produits par Gaumont étaient encore tournés en argentique en 2010, tous l'étaient en numérique en 2011 »³⁵¹. Il en va de même pour les dispositifs de projection, puisque le « remplacement du standard centenaire de la projection d'une image impressionnée sur pellicule par la diffusion de pixels enregistrés sur disque dur (...) a révolutionné l'aval de la filière en 2009 »³⁵². Aussi, plus qu'un processus de démocratisation des outils de production, il semble plus précis de parler ici, au moins dans un premier temps, de convergence. Cette convergence résulte d'une évolution des outils de production : aussi bien pour les amateurs utilisant la vidéo analogique que pour les professionnels avec le film pellicule, tous s'orientent vers un même référentiel technologique au cours des années 2000 : la vidéo numérique³⁵³.

Dès le début des années 2010, apparaissent des fonctionnalités qui permettent de réaliser des vidéos en haute définition avec des produits destinés à des marchés grand public, à l'image du *Sony Xperia Z1* qui permet de réaliser des vidéos numériques en full HD (1920 x 1080 pixels)³⁵⁴. En 2021 des options d'enregistrement vidéo en définition 8K³⁵⁵, encodée en 422 10bit ou encore le format

³⁴⁹ DUBOIS, *op. cit.*, (1998), p. 191.

³⁵⁰ Bien qu'un processus de numérisation soit en général intégré à la caméra, c'est bien un signal vidéo analogique qui est émis en amont.

³⁵¹ FOREST Claude, *L'industrie du cinéma en France de la pellicule au pixel*, La documentation Française, Paris (2013).

³⁵² FOREST, *ibid* (2013), p. 77.

³⁵³ Par souci de clarté et pour mieux décrire ces logiques, nous nommerons « cinéastes » les auteurs intégrés au champ du cinéma avec à leur actif au moins un film long ayant fait l'objet d'une sortie nationale.

³⁵⁴ DURIEZ-MISE Johann, Europe 1, éditions en ligne, 04/09/13 (consulté le 13/01/2022) <https://europe1.fr/technologies/Sony-Xperia-Z1-smartphone-ou-appareil-photo-586246>

³⁵⁵ Vidéo 8K issue d'un samsung S21 mise en ligne le 01/02/2021 <https://youtube.com/watch?v=cToVSpUOmtc>

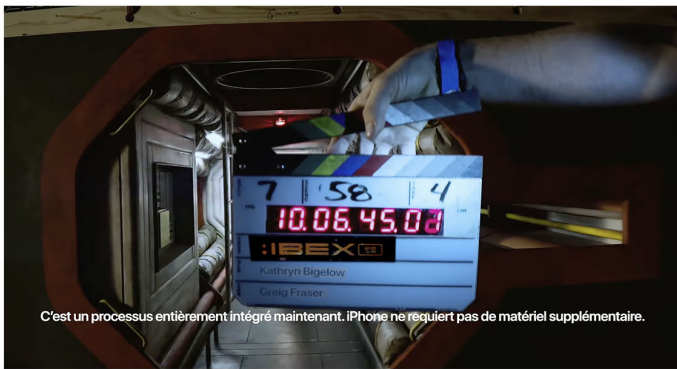
professionnel *Prores* sont proposées sur des smartphones haut de gamme³⁵⁶, caractéristiques qui amènent quelques sociétés de productions à en équiper leurs employés pour filmer des sujets, des plateaux télévisés³⁵⁷, voire des longs-métrages³⁵⁸. Présentées comme les ingrédients d'un élixir de professionnalité, ces caractéristiques nous renseignent sur la propension de l'industrie des appareils grand public à valoriser le « faire pro » comme un argument promotionnel. Dans le champ professionnel, l'usage de ces outils est encore à la marge, mais puisqu'il requiert des investissements et des qualifications moindres, l'hypothèse d'une massification semble fondée et des formations spécifiques existent déjà³⁵⁹.

³⁵⁶ <https://www.lesnumeriques.com/telephone-portable/iphone-13-pro-et-13-pro-max-tout-sur-les-fleurons-d-apple-n168335.html>

³⁵⁷ <https://magazinevideo.com/actu/le-smartphone-sur-public-senat/37834.htm>

³⁵⁸ Citons à titre d'exemple les films *Paranoïa* (2018) de Steven Soderbergh ou *Tangerine* (2015) de Sean Baker.

³⁵⁹ <https://gobelins.fr/formation/dv07-smartphone-en-tournage-et-montage-video%20>



Publicité pour l'iPhone 13 (2021)

Cette publicité, sortie en 2021, énonce avec clarté qu'avec un *Iphone 13 pro*, il est possible de « filmer comme à Hollywood »³⁶⁰. Pour l'illustrer, elle présente la réalisatrice oscarisée Kathryn Bigelow réalisant des séquences de films avec cet appareil qui « ne requiert pas de matériel supplémentaire », tandis que les images figurent une équipe technique en train de mettre en place des outils de tournage : décors, lumières, machines à fumée, trépieds, moniteurs, matériel de prise de son. À l'instar de cette publicité, il existe de nombreux exemples d'intégration d'outils grand public à des productions professionnelles (*Tomboy, Tangerine, Docteur House, Paranoïa...*), lesquels ne sont pas inédits si l'on prend en compte le précédent du mouvement Dogme 95 largement associé à l'usage de caméra numérique grand public « DV » pour *digital video*³⁶¹ (ou « hommage involontaire à Dziga Vertov », s'amusera Chris Marker³⁶²). Nous pourrions donc conclure que ces technologies donnent « à toutes et à tous » la possibilité de réaliser des films « comme dans un cadre professionnel ».

Cependant, plusieurs objections se posent ici. D'une part, le « faire pro » présenté dans la publicité *Apple* met en scène un contexte professionnel avec des techniciens et des outils spécifiques, ce qui rappelle qu'une caméra n'est qu'un élément parmi d'autres dans un dispositif de production, qui ne suffit pas à lui seul à définir la direction esthétique d'une œuvre. À cela s'ajoute un autre argument expliqué par Nicolas, technicien pour un fabricant de programmes télévisuels décrit comme « le premier en Europe »³⁶³ : « ce sont des appareils qui ne sont pas conçus pour correspondre aux normes broadcast et du coup, tu passes du temps en post-production pour rattraper les problèmes, comme le framerate variable par exemple³⁶⁴ ». Autrement dit, les exigences professionnelles rendent d'autant plus nécessaire le recours à des savoir-faire spécifiques lorsqu'un appareil de ce type est utilisé. Enfin, la notion de « cinéma » mobilisée par cette publicité est là encore à questionner : qu'appelle-t-on au juste « cinéma » ? Laurent Creton donne à ce sujet une précision significative : « dans son acceptation courante, le cinéma se définit d'abord par des films. Ceux que l'on peut voir en salles, c'est-à-dire pour l'essentiel des longs-métrages de fiction qui composent la quasi-totalité du marché. ³⁶⁵ ». En ce sens, la notion de « démocratisation du cinéma » dans son acceptation la plus définie, s'entend comme la possibilité offerte à chacun (ou du moins à qui le pratique) de projeter un film dans une salle de

³⁶⁰ Citons ici l'article du site packshotmag.com consulté le 24/10/2021 <http://packshotmag.com/films/iphone-13-pro-filmez-comme-a-hollywood/>

³⁶¹ CHATELET Claire, « Dogme 95 : un mouvement ambigu, entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 48, (2006) p. 69.

³⁶² MARKER Chris, *Sans soleil* (livret accompagnant le DVD) Arte Éditions (2003).

³⁶³ Mention apparaissant sur le site de la société, consulté le 08/11/2021 : <https://atlantistv.fr/>.

³⁶⁴ Technique de compression utilisée pour les modes vidéo de nombreux smartphones, faisant varier le nombre d'images par seconde et rendant l'utilisation de leurs vidéos difficiles dans un flux de post-production dite broadcast.

³⁶⁵ CRETON Laurent, *L'économie du cinéma en 50 fiches*, Armand Colin, Paris, 5ème édition (2016), p. 6.

cinéma à un public. Or, tous les exemples sus-cités de long-métrages filmés au smartphone ont été produits et diffusés, c'est-à-dire qu'ils se sont confrontés à une organisation professionnelle financée. Aussi, dans un contexte de convergence technologique (et sémiotique), la massification de la pratique cinématographique grâce aux outils numériques démontre paradoxalement que des frontières persistent entre cinéastes et vidéastes.

Le cadre théorique d'Howard S. Becker peut nous permettre de mieux comprendre ce contexte où la caméra devient presque aussi accessible aux vidéastes que le stylo le serait à l'écrivain du 19^e siècle, sans que pour autant ne soient abrogés les obstacles à une pratique professionnelle. Celui-ci met en avant le capital de reconnaissance et les logiques de réputation comme une modalité d'accès majeure aux Mondes de l'art. Becker illustre cette idée avec l'histoire de l'écrivain Anthony Trollope : ce dernier, « que l'influence de la notoriété de l'artiste sur le jugement de l'œuvre intriguait beaucoup³⁶⁶ », met en place une expérience en envoyant deux œuvres à son éditeur et en le priant de les publier de manière anonyme, alors qu'il bénéficie déjà d'une forte reconnaissance dans le milieu littéraire. Les deux nouvelles ne remportant pas vraiment de succès, l'auteur énonce la conclusion qui suit :

Dix autres années de travail sans relâche et sans rétribution auraient pu me faire une nouvelle réputation. Mais une chose au moins me semblait évidente : malgré tout le profit que j'avais dû tirer de la pratique de mon art, je ne pouvais inciter d'emblée les lecteurs anglais à lire ce que je leur donnais, à moins de leur donner sous mon nom³⁶⁷.

Tout comme Anthony Trollope, les protagonistes de la publicité pour *l'iPhone 13 pro* ont une forte réputation à leur actif, qu'ils mettent ici au service des logiques promotionnelles de la marque. Or, pour le public susceptible d'acheter l'appareil, cette variable est contingente : ils peuvent tout aussi bien jouir déjà d'une réputation établie (c'est le cas par exemple pour Michel Gondry) qu'être anonymes vis-à-vis du monde du cinéma. Ce contexte empirique va donc dans le sens de la thèse de Becker : le succès artistique caractérisant l'accès à un monde de l'art peut effectivement être expliqué par les notions de réputation. Toutefois, Becker choisit aussi de citer la précision de Trollope selon laquelle dix années de travail suffisent à construire cette réputation. La caméra numérique se rapportant au stylo de l'écrivain, chacun serait matériellement disposé pour exprimer son point de vue sur le monde par l'image-mouvement et pourrait accéder ensuite à une pratique professionnelle du cinéma à la seule condition d'y travailler suffisamment. Ce serait là une définition possible de

³⁶⁶ BECKER Howard S., *Les Mondes de l'Art*, op. cit., 1988 (1982) p. 48.

³⁶⁷ *Ibid.*

l'autoproduction, mais cette observation suscite deux remarques. La première concerne les effets de distinction et de capital symbolique sur les trajectoires des vidéastes/cinéastes : quels sont les obstacles auxquels ils se confrontent et dans quelle mesure ceux-ci entravent leur accès à la reconnaissance ? La seconde mobilise les notions d'hétéronomie pour questionner la notion de « carrière à Hollywood » comme une forme d'émancipation : en effet, les autoproducteur.ice.s que nous avons rencontré.e.s évoquent souvent les modèles de cinéastes ayant accédé à la reconnaissance, mais la reconnaissance est-elle une source d'émancipation ?

Pour répondre à cette question, rappelons que la notion d'émancipation trouve son origine dans le latin « emancipare », qui désignait durant l'Antiquité l'acte d'affranchir un esclave du droit de vente et que « par extension, dans le langage courant, émanciper signifie affranchir d'une autorité, d'une domination, d'une tutelle, d'une servitude, d'une aliénation, d'une entrave, d'une contrainte morale ou intellectuelle, d'un préjugé... »³⁶⁸. Le cadre théorique marxiste propose une lecture matérialiste de l'histoire qui peut être considérée comme une redéfinition permanente des rapports de force basés sur la production et la répartition des richesses. Dans le cadre de l'emploi capitaliste, il positionne comme une entrave au travail émancipé l'organisation sociale des rapports de production qui aliène les travailleurs. L'aliénation, décrit Marx, réside « dans le fait que le travail est extérieur à l'ouvrier, c'est-à-dire qu'il n'appartient pas à son essence, que donc, dans son travail, celui-ci ne s'affirme pas mais se nie ». En conséquence, poursuit-il, « le travailleur aliéné ne déploie pas une libre activité physique et intellectuelle, mais mortifie son corps et ruine son esprit »³⁶⁹. À cette définition, Cornelius Castoriadis ajoute une précision qui nous est ici fort utile : l'aliénation est une hétéronomie vis-à-vis du « discours de l'Autre » qui n'est autre que l'inconscient même. En conséquence, « l'essentiel de l'hétéronomie – ou de l'aliénation, au sens général du terme – au niveau individuel c'est la domination par un imaginaire autonomisé qui s'est arrogé la fonction de définir, pour le sujet et la réalité et son désir³⁷⁰ ». L'autonomie au contraire serait alors « ma loi, opposée à la régulation par l'inconscient qui est une loi autre, la loi d'un autre que moi³⁷¹ ».

Cette définition nous permet d'établir deux hypothèses. Soit le cinéma autoproduit émancipe effectivement en permettant à celles et ceux qui y ont recours de développer une réalité et un désir

³⁶⁸ Définition d'émancipation. Dictionnaire en ligne. Consulté le 8/11/2021 <https://toupie.org/Dictionnaire/Emancipation.htm>.

³⁶⁹ MARX Karl, *Le travail aliéné*, Manuscrit de 1944, traduit par E. Bottigelli, Les Éditions sociales, 1972 ; Les Classiques des sciences sociales, p.53 – 54.

³⁷⁰ CASTORIADIS Cornélius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 152.

³⁷¹ CASTORIADIS, *ibid.*, (1975) p. 151.

autonomisé, soit il s'inscrit dans la continuité des logiques industrielles aliénantes qui imposent un travail dont les fins leur sont extérieures, soumises, pour reprendre la terminologie de Frédéric Lordon, à un « désir maître »³⁷². Cette réflexion nous plonge au cœur d'un débat épistémologique qui se tient entre l'œuvre de Pierre Bourdieu et celle de Jacques Rancière. Dans le prolongement de l'analyse marxiste, le cadre théorique de Pierre Bourdieu se donne pour mission d'objectiver les mécanismes de la domination sociale en observant les positions dans un champ donné des agents considérés comme socialement déterminés. De son côté, Jacques Rancière développe une philosophie de l'émancipation en articulant la notion de démocratie avec une histoire sociale du mouvement ouvrier et une conception égalitaire de l'expérience esthétique. Entre une sociologie qui énonce la domination et une philosophie de l'émancipation qui proclame une égalité de fait³⁷³, se fait jour une tension qui aboutit à l'ouvrage de Rancière : *Le Philosophe et ses pauvres*, dans lequel le philosophe décrit la sociologie Bourdieusienne comme étant susceptible de redoubler la domination « en l'instituant une nouvelle fois »³⁷⁴.

Pour établir dans quelle mesure ces conceptions théoriques cohabitent dans un cadre empirique, nous nous proposons ici de reprendre cette dialectique tout en nous attachant à décrire les trajectoires d'autoproduction, qui comme nous, se questionnent sur ces sujets. Suivant cette idée, nous nous appuierons dans un premier temps sur la philosophie de l'émancipation de Jacques Rancière pour déterminer comment des politiques de démocratisation de la culture, puis de démocratie culturelle, ont pu favoriser dans certains contextes, l'émergence d'expériences collectives depuis les années 2000, fondées autour d'une idée démocratique du cinéma. Nous chercherons aussi à définir si ces expériences ont été susceptibles de permettre à des vidéastes de mobiliser les moyens de l'autoproduction pour construire leur trajectoire professionnelle. Dans un second temps, en mobilisant la théorie de la lutte des classes de Karl Marx et la théorie des champs de Pierre Bourdieu, nous nous attacherons plus spécifiquement à décrire le parcours de la réalisatrice Amandine Gay et plus particulièrement sa confrontation avec les obstacles du monde du cinéma en France. Cette trajectoire nous permettra d'évaluer la nature des déterminismes à l'œuvre et dans quelle mesure ceux-ci pourvoient au maintien des positions des agents dans l'espace des pratiques professionnelles. Cette analyse mettra en dialogue deux approches réputées antagonistes, mais que nous souhaitons ici mobiliser de manière complémentaire pour mieux comprendre l'impact du cinéma autoproduit sur les

³⁷² LORDON Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, La Fabrique, (2010).

³⁷³ « L'égalité, on n'y arrive pas si l'on n'en part pas » consulté le 25/10/2021 <https://youtube.com/watch?v=0wq2O4P-15g>

³⁷⁴ QUET Mathieu, « Charlotte Nordmann, Bourdieu et Rancière discutés », in *Communication et langages*, n°152, (2007), « Usages médiatiques du portrait », pp. 125-126.

pratiques des cinéastes. Ce faisant, nous appréhenderons frontalement la problématique qui oppose la recherche d'un geste libre et les déterminismes liés au travail aliéné.

1 : La possibilité d'un cinéma émancipé ?

La notion même de démocratisation dans le champ de la culture est l'objet d'un vif débat dans le champ politique qui s'est incarné avec le ministère d'André Malraux et le décret du 24 juillet 1959³⁷⁵. Il s'agit alors de réduire la distance entre une offre culturelle légitime et des publics réputés à faible capital culturel. Cette mission se traduit par une série de politiques culturelles « d'élargissement des publics des institutions culturelles (théâtres, musées, bibliothèques, salles de concert, opéra), visant la plus grande accessibilité géographique de l'offre culturelle.³⁷⁶ ». Du côté de la sociologie, Pierre Bourdieu et Alain Darbel déconstruisent l'idée de « révélation » au cœur de ces politiques culturelles en rappelant que le « besoin culturel » est affaire de construction sociale :

Ce qui est rare, ce ne sont pas les objets, mais la propension à les consommer, ce « besoin culturel » qui, à la différence des « besoins primaires », est le produit de l'éducation : il s'ensuit que les inégalités devant les œuvres de culture ne sont qu'un aspect des inégalités devant l'École qui crée le « besoin culturel » en même temps qu'elle donne le moyen de le satisfaire³⁷⁷.

C'est précisément en réaction à ce postulat que l'œuvre philosophique de Jacques Rancière développe une théorie de l'émancipation fondée sur le principe d'une égalité fondamentale. Au motif que « les conditions d'une rupture de la domination ne soient pas réellement étudiées par

³⁷⁵ Ainsi que l'énonce le décret n° 59-889 sur la mission et l'organisation du ministère chargé des Affaires culturelles du 24 juillet 1959 : « Le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent » In: https://assemblee-nationale.fr/histoire/Andre-Malraux/ministre_et_parlement.asp#:~:text=%C2%AB%20Le%20minist%C3%A8re%20charg%C3%A9%20des%20Affaires,de%20l'esprit%20qui%20Ibid (consulté le 09.11.2021).

³⁷⁶ TARRAGONI Frederico, « Qu'est-ce qu'on démocratise exactement dans la « démocratisation de la culture » ? » in *Raison publique*, 2017/1, n°21.

³⁷⁷ BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Les éditions de minuit (1966), p. 69.

Bourdieu »³⁷⁸ et que l'étude de la domination tende à « l'instituer une nouvelle fois », le philosophe oppose sa thèse à la théorie de la légitimité sus-évoquée. Ce débat prend principalement racine dans deux œuvres : *La leçon d'Althusser* (1974) et *Le philosophe et ses pauvres* (1983). Dans le premier, Rancière marque une rupture avec son maître à penser, théoricien de la domination et héritier de la théorie marxiste, qu'il se propose d'« expliquer » dans l'ouvrage collectif *Lire le capital* (1965). Rancière reproche à Althusser « de n'avoir essentiellement travaillé qu'à assurer une position de maîtrise incontestée (...) d'avoir eu pour souci principal de préserver le pouvoir des intellectuels, et le sien en particulier »³⁷⁹, d'où la mention ironique de « leçon » d'Althusser. Théoriser la domination revient donc selon lui à énoncer une distance entre le sachant et le non-sachant qui pourvoie avant tout à maintenir la position même du théoricien, ce qu'il résume avec cette courte formule : « lutte de classe dans la théorie : unité du discours de l'impuissance et du discours du pouvoir ; impuissance certes à changer le monde mais reproduction du pouvoir des spécialistes »³⁸⁰. Dans le second ouvrage, Rancière décrit cet écart théorique entre « le philosophe » et « ses pauvres » comme un fondement de la philosophie moderne européenne, qui à l'inverse des ambitions qu'elle revendique, agit contre l'émancipation de ces derniers en les assignant à une tâche donnée, « définie par la nature ». Ce faisant, il répudie la conception platonicienne de l'artisan et de la division du travail étendue à une division naturelle de la société qui œuvre avant toute chose à assurer au philosophe une place surplombante :

C'est que la philosophie ne peut se justifier comme un poste de la division du travail, sauf à retomber dans la démocratie des métiers. Elle doit donc exacerber l'argument de la nature, lui donner la figure de l'interdit marqué sur le corps. (...) Il y a des corps qui ne peuvent loger la philosophie : des corps stigmatisés, marqués par la servitude du travail pour laquelle ils ont été faits.³⁸¹

Plus loin, dans un chapitre intitulé *Le sociologue roi*, Rancière poursuit sa critique à l'adresse de la sociologie et plus particulièrement la sociologie de la distinction de Bourdieu à laquelle il reproche à la suite de la philosophie Althusserienne de n'être « qu'un avatar moderne de la vieille idéologie platonicienne qui veut que les hommes n'aient pas tous la même nature, qu'ils soient chacun destinés à une place et à une fonction sociale déterminée³⁸² ». En optant pour une posture

³⁷⁸ NORDMANN Charlotte, *Bourdieu / Rancière, la politique entre sociologie et philosophie*, Éditions Amsterdam, Paris (2006), p. 93.

³⁷⁹ NORDMANN, *op. cit.*, (2006), p. 95.

³⁸⁰ RANCIÈRE Jacques, *La leçon d'Althusser*, La Fabrique, Paris réédité en 2012 (1974), p. 192.

³⁸¹ RANCIÈRE Jacques, *Le philosophe et ses pauvres*, Flammarion, 2007 (Librairie Arthème Fayard 1983) p. 56.

³⁸² NORDMANN, *op. cit.*, (2006), p. 100.

surplombante et objectivante, Bourdieu reproduirait le schéma de la domination qu'il entend pourtant dénoncer en le rendant visible, non seulement en partant du présupposé que seule cette position dominante permettrait d'objectiver le champ social, mais aussi en produisant une image des personnes dominées qui leur serait extérieure. Pour Rancière, cette image « suscitée par ces évocations de prolétaires adeptes d'un “franc-parler” dérogeant aux enjeux du “marché linguistique”, et d'un “franc-manger” qui leur fait avaler à la bonne franquette des “nourritures qui collent au corps”³⁸³ » constitue des « tautologies performatrices ». Poursuivant avec ce champ lexical de la production d'images aliénantes, il décrit particulièrement des « photographies paradigmatiques de mangeurs de fayots appropriés par leur assiette, d'intérieurs ouvriers dont les paquets empilés nous assurent que l'art du rangement est une frivolité inconnue dans le peuple³⁸⁴ ». En somme, selon le philosophe, « en entreprenant de distinguer ceux qui sont ou ne sont pas capables d'avoir un discours autonome et critique vis-à-vis de l'ordre social, Bourdieu reproduit en fait la domination en légitimant la division sociale entre ceux qui ont une parole et ceux qui en sont privés »³⁸⁵.

Pour aussi discutabile qu'elle puisse être³⁸⁶, cette description de l'œuvre de Bourdieu permet à Rancière, d'après le principe selon lequel on ne se positionne qu'en s'opposant, de mieux définir les contours de sa théorie de l'émancipation. Le rejet catégorique de la domination et de ses formes institutionnalisées permet de définir une autre ontologie théorique au sein de laquelle il n'y a d'émancipation qu'à proclamer une égalité des points de vue et des intelligences. Un élément clé de cette théorie se définit avec *Le Maître ignorant* (1987). Rancière y décrit l'expérience de Joseph Jacotot, contemporain de la Révolution française et pédagogue créateur de la méthode du même nom. Celui-ci découvre lors d'une expérience d'enseignement, qu'un maître est non seulement en mesure d'enseigner une chose qu'il ne connaît pas, mais aussi qu'il est d'autant efficace dans ces conditions. Partant de ce constat le philosophe développe une théorie qui reste centrale dans son travail, à savoir que le rôle du « maître » consiste moins à accompagner l'apprenti vers un savoir, que de faire demeurer une distance qui légitime son rôle. De là vient le succès du maître ignorant dont le rôle se restreint à définir un cadre pour l'apprenti et en s'en remettant à son intelligence, considérée dans ce modèle égalitaire comme sa propre fin et non comme le moyen d'atteindre un point donné. Au-delà de l'expérience d'enseignement ici décrite, Rancière démontre à travers cet exemple que la fonction même de toute institution (ici l'enseignement) est de pourvoir à son propre maintien en définissant

³⁸³ RANCIÈRE, *op. cit.*, (1983) p. 286.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ NORDMANN, *op. cit.*, (2006), p. 98.

³⁸⁶ Nous citons à ce dessein et à plusieurs reprises, l'ouvrage de Charlotte Nordmann qui s'emploie à analyser la dialectique entre Jacques Rancière et Pierre Bourdieu.

des rôles hiérarchisés et en les maintenant par des processus de légitimation. Suivant ce raisonnement, ce modèle tend à légitimer une organisation sociale fondée sur une polarisation dominants/dominés qui justifie paradoxalement la nécessité d'une médiation et instaure les conditions d'un abrutissement. Ainsi, décrit-il : « ce qui abrutit le peuple, ce n'est pas le défaut d'instruction mais la croyance en l'infériorité de son intelligence »³⁸⁷. Cette théorie permet à l'auteur, dans *Les écarts du cinéma* (2011), de décrire une particularité propre au cinéma et de proposer par là-même une définition de l'amateur qui renouvelle la description que nous avons pu faire de celui-ci jusqu'à maintenant : « L'amateurisme » affirme-t-il « est aussi une position théorique et politique, celle qui récuse l'autorité des spécialistes en réexaminant la manière dont les frontières de leurs domaines se tracent à la croisée des expériences et des savoirs.³⁸⁸ »

Nous pouvons en déduire que le cinéma, en tant qu'espace de transgression où se réalise un idéal, constitue une utopie : « cette écriture du mouvement que l'on célébra dans les années 1920 comme la grande symphonie universelle, la manifestation exemplaire d'une énergie animant ensemble l'art, le travail et la collectivité.³⁸⁹ » Il est d'autant plus une utopie qu'il appartient « à tous ceux qui ont, d'une manière ou d'une autre, voyagé à l'intérieur d'un système d'écarts que son nom dispose et que chacun peut s'autoriser à tracer, entre tel ou tel point de cette topographie, un itinéraire singulier qui ajoute au cinéma comme monde et à sa connaissance »³⁹⁰. Suivant ce cadre théorique, nous formons ici l'hypothèse que le contexte de désintermédiation précédemment décrit pour situer le cinéma autoproduit, recoupe ces perspectives utopiques et qu'il peut donc être analysé comme un possible facteur d'émancipation, pourvoyant à la construction d'un espace autonomisé. Ce préalable établi, nous pouvons maintenant observer quelques exemples de vidéastes mobilisant les ressources de l'autoproduction en ce sens et définir si ce travail pourvoie effectivement à la construction d'un imaginaire autonomisé, susceptible de déjouer les déterminismes du champ social.

³⁸⁷ RANCIÈRE Jacques, *Le maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, 1987, p. 69.

³⁸⁸ RANCIÈRE Jacques, *Les écarts du cinéma*, La Fabrique, Paris (2011), p. 14.

³⁸⁹ RANCIÈRE Jacques, *op. cit.*, (2011), p. 12.

³⁹⁰ *Ibid.*

Un long métrage autoproduit avant l'heure : *Le Marseillais*

Signe que les réflexions sus-citées à propos de la démocratisation de la culture ont eu une influence sur le champ social, la notion de démocratie culturelle, sans s'y substituer complètement, y ajoute une dimension horizontale favorisant la notion de développement culturel par opposition au « modèle des beaux-arts³⁹¹ » : *La Maison de l'Image* en est le fruit. Fondée au début des années 2000 au sein de la ville de Chelles, ville de banlieue est-parisienne, cette structure municipale (aujourd'hui disparue à la suite d'un changement politique en 2008) placée sous la tutelle d'un service jeunesse, accompagne les jeunes personnes de 12 à 25 ans dans leur pratique de l'image. Son ancien directeur décrit ainsi son travail avec ces usagers et usagères :

Ils sont à leur propre image, sauf que cette propre image, celle des films et de la télé, ce n'est pas eux qui la font. L'enjeu social et pédagogique est là : qu'ils puissent eux-mêmes se voir et se montrer, se voir penser et vivre. Ils ont trouvé dans le rap et dans les tags un moyen de s'exprimer avec d'anciens vecteurs culturels : la danse, la chanson et l'expression graphique. En dépit de la morgue condescendante avec laquelle ces tentatives ont été perçues, déjà ces supports sont récupérés et ne leur ont pas donné accès à plus de considération, de plaisir de vivre. Alors, une tentative de plus avec le cinématographe est sans doute un peu dérisoire, à ceci près qu'il existe très peu de structures de production libres d'accès. À ceci près aussi que l'image a un tel impact sur la vie quotidienne des gens qu'il commence à être urgent d'en faire soi-même comme il était urgent, à une certaine époque, que chacun pût lire et écrire.³⁹²

La Maison de l'Image favorise un contexte local dynamique de productions vidéo : le lieu favorise notamment les pratiques, le développement de savoir-faire, mais aussi les rencontres. Ainsi, rapidement, des initiatives se forment, à l'image du collectif *Killmeway* et de ses soirées *Globe Oculaire* qui consistent à organiser à intervalles réguliers des soirées à thème sur la base de courts-métrages réalisés parfois d'un mois sur l'autre. C'est dans ce cadre que se produit en 2002 la rencontre entre JD et le collectif, à l'occasion de la soirée *Posséder la ville 2*. Le film de JD, *Le Marseillais*, un long métrage d'une heure cinquante, y est alors diffusé. Le film part d'une envie spontanée, née quelques mois plus tôt avec son ami Salem : « On est un soir en train de bouffer un grec ensemble, il me dit : “j'ai envie de faire un film”. Je lui dis : “ mais moi aussi ” et le lendemain, c'était parti. » Le

³⁹¹ Histoire des politiques de démocratisation culturelle, 28 avril 2011 p.2, (consulté le 9/11/2021) <https://www.culture.gouv.fr/Media/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/Files/Démocratisation/Ecrits-sur-la-démocratisation-cult>

³⁹² CHOLLAT-NAMY Julien, *Choses vues à Chelles*, HI8 (1997), <https://dailymotion.com/video/xt420>

film se tourne sur trois mois avec « des bouts de ficelles », des caméras familiales dont il a appris à se servir en filmant des sessions de graffitis depuis son adolescence « pour les archives » et des accessoires « qui traînaient à la maison à gauche à droite ». En ville, ces tournages « pirates » relèvent encore du « jamais-vu », ce qui crée des situations ubuesques :

Une fois, pour l'anecdote, on filme une scène à Gambetta [un quartier Chellois] avec des faux flingues. J'avais fait faire des brassards de policiers. Et on refait plusieurs fois la scène. Il y a une voisine qui appelle les vrais flics et les flics arrivent avec les guns. Tu vois ? J'ai dit : Arrêtez, arrêtez, je suis animateur, on fait un film ! On a failli se faire tirer dessus, parce que sans autorisation : quand je dis à l'arrache, c'est à l'arrache.

Au final, *Le Marseillais* dure une heure cinquante et il est assorti d'un bêtisier d'une heure cinquante lui aussi. « À l'époque, on aurait pu s'appeler les escrocs du cinoche parce que ça nous a coûté 30 balles (rires) ». Grâce à *La Maison de l'image*, JD accède à des stations de montage et monte son film avec le logiciel *Adobe Premiere*. C'est là qu'il rencontre Minh : « il me dit : bonjour je m'appelle Minh, j'ai une association qui s'appelle *Killmeway*, on a la chance d'avoir le cinéma tous les deux mois et on diffuse des films. Et là j'ai pété une durite ». De fait, dans la continuité de son idée empruntée à DJ Cut Killer, JD envisageait jusqu'alors de distribuer les cassettes VHS dans la rue comme il l'avait fait précédemment, mais la perspective d'occuper le cinéma le ravit et le convainc de participer à la vie de l'association durant les années qui suivent. *La Maison de l'image* voit passer d'autres collectifs des villes environnantes dont le collectif *Kourtrajmé*, et ses membres, les cinéastes Kim Chapiron et Ladj Ly.

La Double vague

Ainsi, l'expérience de JD est loin d'être isolée. Ici et là, de nombreuses initiatives similaires fleurissent en dehors des espaces habituels de production. C'est ce que Claire Diao décrit comme la *Double vague* : un mouvement né au début des années 2000, qui ne se reconnaît pas comme tel, mais dont les membres ont pour trait commun de s'emparer du cinéma à rebours des déterminismes sociaux, notamment des déterminismes de classe, de race et de genre. La large diffusion de la culture cinématographique et la massification des outils grand public d'images-mouvement stimulent le désir de passer à l'action : « ce n'est nullement parce que les écoles de cinéma et les conseillers d'orientation leur ont ouvert les bras, ni parce que leurs parents les abonnaient au cinéma ; c'est parce que trois moyens démocratiques leur ont permis d'accéder à cet art : la télévision, les VHS et les

cartes illimitées.³⁹³ » Pour reprendre la terminologie de Jacques Rancière, visionner ces images-mouvement leur permet « de voyager à l'intérieur d'un système d'écarts » et de s'en emparer.

L'arrivée d'internet dans les années 1990-2000, mais surtout la démocratisation des caméscopes mini-dv, hi-8 puis HDV, met le pied à l'étrier de bon nombre de cinéastes de la *Double vague*. Comme tout utilisateur lambda d'une caméra, ils filment d'abord leur famille et leurs proches avant de prendre conscience de l'utilité d'un tel médium dans leur univers.³⁹⁴

Cependant, à la différence des cinéastes amateur, l'enjeu pour la *Double vague* est de construire une culture nouvelle, d'occuper les écrans de cinéma afin que les images qui y sont projetées ressemblent plus à leur point de vue sur le monde que celles qu'ils ont connues jusqu'alors et qu'ils y soient plus objectivés. En somme, il s'agit de construire un cinéma moins aliénant en développant de nouveaux personnages, de nouvelles histoires et de nouveaux enjeux :

Si, dans le cinéma français, les figures de « jeunes de banlieue » se résument à des personnes basanées, souvent des fumeurs de joints, portant des casquettes et jogging roulés, ne montant sur Paris que pour s'embrouiller, les films de la *Double vague* présentent aussi bien des femmes fortes (*Divines* de Houda Benyamina, *Brooklyn* de Pascal Tessaud, *Jennah* de Meryem Benm'Barek) que les rêveurs (*Chroniques d'une cour de récré* de Brahim Fritah) et des amoureux (*Donoma* de Djinn Carrenard, *Rengaine* de Rachid Djaïdani, *Destino* de Zangro), *le Sens du toucher* de Jean-Charles Mbotti Malolo), des personnes angoissées par leur attirance sexuelle ou celle de leur entourage (*la Tête froide* de Nicolas Mesdom, *le Retour* de Yohann Kouam).

À ce titre, la massification des moyens de production et de diffusion est déterminante pour faire émerger ce mouvement, comme le décrit Jérôme Maldhé : « Pour moi, la démocratisation a eu lieu grâce à l'ère numérique, grâce à internet et à notre indépendance pour dire : "Nous existons, nous faisons nos événements et nous avons un public". Donc le combat est gagné.³⁹⁵ » Certes, le vidéaste ne prend pas les mêmes précautions que celles énoncées précédemment dans cette étude à propos de la notion de démocratisation, soit parce que les arguments publicitaires des industries se sont banalisés dans le langage et qu'ils ont façonné nos perceptions comme nous en avons fait l'hypothèse, soit parce que la possibilité donnée à tous de produire et de diffuser des images-mouvement constitue

³⁹³ DIAO, *op. cit.*, (2017), p. 158.

³⁹⁴ DIAO, *op. cit.*, (2017), p. 106.

³⁹⁵ DIAO, *op. cit.* (2017), p. 130.

effectivement une innovation démocratique. Claire Diao énonce à ce sujet que : « côté démocratisation, même concept : chacun est libre de s'exprimer et de partager ses productions. Côté financier, ultime atout : le partage de vidéos est gratuit. La *Double vague* sauta donc à pieds joints sur ces sites internet, avec un heureux effet pour plusieurs d'entre eux.³⁹⁶ »

Le travail de Ladji Real, en particulier avec le film *La cité du mâle : contre-enquête*, constitue un exemple significatif des possibilités offertes par ces moyens à la *Double vague*³⁹⁷. En 2010, la journaliste Cathy Sanchez réalise un reportage sur les habitants de la Cité Balzac à Vitry-sur-Seine, à la suite du féminicide de Sohane Benziane, 17 ans, brûlée vive. À cette occasion, elle présente une image de la cité qui choque ses habitants, tant ce qui est montré semble correspondre à des idées reçues plus qu'à un travail de terrain : les protagonistes, y compris « la journaliste Nabila Laïb, présentée comme une “fixeuse” par la production », dénoncent des images « éloignées de la réalité », présentant une population sexiste, homophobe et violente³⁹⁸. Ladji Real entreprend alors d'organiser une contre-enquête en retournant sur le terrain pour interroger ces protagonistes. Ce travail permet de mettre en lumière les techniques de mise en scène et de montage utilisées par la journaliste et d'objectiver les modalités de construction d'un discours dont il démontre le caractère mensonger. Ici l'autoproduction permet la mise en place d'un autre rapport au travail audiovisuel vis-à-vis d'une approche classique qui consiste à produire des images qui objectivent des individus ou les espaces sociaux à partir de points de vue exogènes et dominants. Dans le cas de la *Cité du mâle*, ce point de vue dominant et exogène se construit sur la base d'une production télévisuelle mobilisant des capitaux significatifs, condition *sine-qua-none* jusqu'à une certaine période pour diffuser des images et des points de vue à une échelle massive.

C'est à ce sujet, celui d'une large diffusion des films assurée par un capital (économique et symbolique), qu'il reste un angle mort à ce stade de notre description : si les aventures de JD et de ses camarades nous ont appris qu'il était possible d'investir un cinéma de quartier pour y projeter ses propres films et si celle de Ladji Real nous a démontré qu'il était possible de construire des formes décentralisées de notre rapport à l'image, peut-on monter ces exemples en généralité et imaginer que l'aventure puisse soit se reproduire dans chaque ville (selon un modèle décentralisé de « cellules locales » où les habitants d'un quartier occuperaient leur cinéma avec leurs propres films), soit en

³⁹⁶ DIAO, *op. cit.* (2017), p. 108.

³⁹⁷ DIAO, *op. cit.* (2017), p. 169.

³⁹⁸ GUÉDÉ Émilie, « La Cité du mâle : une contre-enquête pour dénoncer les dérives des médias », article en ligne publié le 16/12/2010 (consulté le 11/11/2010) <https://www.lesinrocks.com/actu/la-cite-du-male-une-contre-enquete-pour-denoncer-les-derives-des-medias-40645-16-12-2010/>.

rendant possible une large diffusion de ces œuvres autoproduites en passant par le modèle centralisateur de l'industrie du cinéma ? Les exemples de *Killmeway*, de *Kino* et d'autres démontrent que la première hypothèse est théoriquement possible, quoi qu'en l'état de nos recherches, il semble qu'elle n'ait pas fondé à ce jour de modèle massifié. La seconde hypothèse rejoint la description faite par Claire Diao de la *Double vague*, celle d'un mouvement issu d'espaces sociaux que la sociologie désigne traditionnellement comme « dominés », à la culture « non légitime » ou encore déterminés négativement par un capital économique et culturel supposé « faible » et qui pourtant « a su se servir de la démocratisation des outils filmiques comme d'un réel tremplin » pour faire mentir les prophéties autoréalisatrices. « Que la plupart d'entre eux n'aient jamais décroché de financement est vécu comme une discrimination perpétuelle³⁹⁹ », cependant « ils tentent d'entrer par la fenêtre, le garage ou la porte de la cuisine dans le circuit traditionnel du cinéma français »⁴⁰⁰. Ces cinéastes de la *Double vague*, sont « en lutte constante pour aller au bout de leurs projets » et « font preuve de détermination, de persévérance et d'innovation là où d'autres reculeraient ou arrêteraient, faute de confort »⁴⁰¹. Pour illustrer ce phénomène, nous nous proposons d'observer plus précisément la pratique de l'une des cinéastes qu'évoque Claire Diao.

³⁹⁹ DIAO, *op. cit.*, (2017) p. 70.

⁴⁰⁰ DIAO, *op. cit.*, (2017) p. 253.

⁴⁰¹ DIAO, *op. cit.*, (2017) p. 106.

Globe

LE COLLECTIF

KILLMEWAY

iii

PRÉSENTE
UNE FOIS PAR MOIS
AUX CINÉMAS DE CHELLES
LES SOIRÉES GLOBE OCULAIRE

Vendredi
13
20H30
DECEMBRE

Au cinéma ABC
16, avenue des Abesses, 77500 Chelles. RER E
01 60 08 64 25 Xavier

TARIF UNIQUE DE 5,30 EUROS

- Les habitants de Anavazd Péléchian _ 8 mn
- Chelles vie par Yo Brad _ 4 mn
- Les arbres ont la parole par X _ 5 mn
- Course-Poursuite par Patrick Tang _ 1 mn
- Morts Aux Cons par la Truskool et les MAC _ 4 mn
- Art de rue par Aurélie de Cruz _ 5 mn

Et Céder la ville par les productions Béton Armé.

LE MARSEILLAIS

par Salem, J.D., et Art Rax. 1h30 et plus.

L'histoire de Kader, un Marseillais, décidant d'affronter par le biais d'une formation la capital, Paris. Mais tellement naïf, Kader se retrouve vite coincé dans une spirale infernale entre tentation, joie, galère, amitié et braquage.

Un film rebondissant, plein d'humour, de cascades, et de sons qui tuent...
"SCORPION D'OR" au Bangladesh et "HUITRE DE BRONZE" au Botswana

Ayant franchi toutes les barricades, nous nous retrouvons dans un lieu où tout est à revoir. Et de notre œil mort, nous verrons ce qu'il y a au-delà...

LA VILLE 2

POSSÉDER

A VIE N'EST PAS UN LONG FLEUVE TRANQUILLE - Karim Lelhal 2005

Affiche pour la soirée Posséder la ville 2 du collectif Killmeway, le 13 décembre 2002

La recette d'Amandine Gay contre l'aliénation

Amandine Gay se décrit avant tout comme une Parisienne de 35 ans qui ne « fait pas partie de ce monde-là ». Après une enfance passée à Montanet, un village à une demi-heure de route de Lyon, avec une mère institutrice et un père cantonnier, elle poursuit des études supérieures à Science-po Lyon en politique et communication. C'est là que se construit sa vocation pour le cinéma sur la base d'une première déception : attirée par le journalisme, elle se représente un cadre de travail épanouissant où la liberté et l'expression personnelle prédominent : « je voyais l'écriture, le côté vraiment genre Victor Hugo, “J'accuse” quoi ». Mais elle réalise rapidement que ces horizons d'attente sont relativement éloignés de la réalité quotidienne du métier :

Je me suis rendu compte que finalement, le côté subjectif était ce qui m'intéressait dans le journalisme, en n'ayant pas bien compris ce qu'était journaliste en fait (...) et puis très rapidement à Sciences Po, on a eu des visites de directeurs d'écoles de journalisme qui nous ont expliqué que ce n'était pas ça le journalisme, qu'un journaliste aujourd'hui, c'était quelqu'un qui faisait ce que lui disait de faire son rédac chef, qu'on était là pour écrire ce qui intéressait les Français. Et j'avais tenté une question en disant : “mais comment est-ce qu'on peut savoir d'avance ce qui intéresse les Français ?”. Et bon... j'avais bien compris que ce n'était pas exactement comme ça que ça se passait et que donc que j'allais être malheureuse à essayer d'être journaliste.⁴⁰²

Après ce premier malentendu, elle s'initie au cinéma avec un premier stage, suivi de nombreux petits boulots à Ardèche images, puis un semestre d'études cinématographiques en Australie, qui lui apprend les bases de la prise de vue et du montage. Sur les projets de films étudiants auxquels elle participe, elle se consacre à la production et emmagasine des connaissances pratiques en préparant des autorisations, en trouvant des lieux ou en établissant des plannings de tournage. Désireuse de développer cet intérêt sous l'angle du jeu et de la direction d'acteur, elle se dirige vers les arts dramatiques, mais lorsqu'elle arrive à Paris à 23 ans pour intégrer un conservatoire, elle réalise que le chemin vers le monde du cinéma est pavé de déterminismes :

Quand on arrive dans cette industrie et qu'on ne fait pas partie de ce monde-là, que ce soit parce qu'on vient de la province comme on dit en France, donc en tous cas qu'on ne vient pas de Paris, que ce soit parce qu'on est non-blanche, que ce soit parce qu'on ne vient pas d'un milieu aisé, que ce soit parce qu'on a des parents qui ne sont pas du tout

⁴⁰² Entretien en annexes mené le 06/04/2020.

dans ces industries (...) plus on est éloigné de ce centre qu'est Paris, le monde du cinéma parisien, plus l'arrivée jusqu'à ce moment-là va être longue.

L'expérience des castings par Amandine recoupe de nombreux autres témoignages décrivant des violences sexistes⁴⁰³ et/ou racistes subies par les acteurs et les actrices. À l'instar de Jean-Pascal Zadi aux cours Florent à qui l'on fait savoir qu'il ne serait pas crédible en Molière⁴⁰⁴, elle se voit refuser l'entrée à un programme de compagnonnage au motif que le slam serait « plus son univers ». Les castings la confrontent à cette même difficulté : « forcément si on cherche une femme noire, on va dire qu'on cherche une femme noire pour jouer un rôle de personne panthère, féline etc. ». Aux caractéristiques animalisantes s'ajoutent les stéréotypes du personnage : « qui sort de prison, qui deale de la drogue, qui est migrante, travailleuse du sexe, strip-teaseuse... » ou des surabondances de scènes nues : « je me rappelle de cette scène où j'étais censée être dans la buanderie de la prison, puis il y avait une baston et là je me retrouvais seins nus (...). Sans aucun lien avec rien en fait, c'était juste comme ça ». Elle remarque aussi la prévalence de personnages liés à des « jobs subalternes », à des « postures de victimes » et aussi « le grand classique de l'accent » :

La plupart des comédiennes noires qui résident en France hexagonale sont nées ici donc, à moins de, on va dire, singer leurs parents ou de faire des caricatures de Michel Leeb, elles n'ont pas l'accent. Et puis quand tu es noir, en fait, l'accent, c'est quoi ? C'est l'accent africain ? C'est l'accent antillais ? L'Afrique, c'est 54 pays. Est-ce que tu penses vraiment que les Sénégalais, les Ivoiriens, parlent avec le même accent ? Pareil pour les Antilles ? Bon donc l'enjeu c'est toujours ça en fait, c'est vraiment la réification : tu n'es pas un individu, tu es une noire et tu appartiens à ce gloubiboulga que sont les noirs et donc tu peux faire l'accent parce que puisque tu es noir, tu peux faire l'accent.

L'assignation à des rôles-types en lien avec des caractéristiques phénotypiques a aussi pour corollaire une tendance à refuser des postulants aux autres rôles plus ouverts au motif que : « justement on ne peut pas te caster s'il n'est pas noté que c'est pour une noire ». Amandine cite notamment cet exemple : « je suis arrivée une fois (...) et ils me disent “ah mais on a mis “une étudiante”, on n'a pas dit qu'on cherchait une noire”. Mais il y a des étudiants noirs en fait (...) Tu vois ? Il y a une incapacité à la banalisation. » Ces mésaventures confrontent Amandine à un triple processus d'aliénation au sens où nous l'avons précédemment décrit d'une « domination par un

⁴⁰³ BOUCHEZ Emmanuelle, « #MeTooTheatre, Jeanne Balibar témoigne : “On me disait ‘c’est comme ça avec toutes les actrices” », *Télérama*, édition en ligne, 15/10/2021 <https://telerama.fr/debats-reportages/metootheatre-jeanne-balibar-temoigne-on-me-disait-cest-comme-ca-avec-toutes-les-actrices-6990991.php>

⁴⁰⁴ DIAO *op. cit.*, p. 74.

imaginaire autonomisé qui s'est arrogé la fonction de définir, pour le sujet et la réalité et son désir ». Marx décrit le travail dans un contexte d'emploi capitaliste comme un caractère « extérieur à l'ouvrier » qui « apparaît dans le fait qu'il n'est pas son bien propre, mais celui d'un autre, qu'il ne lui appartient pas, que dans le travail l'ouvrier ne s'appartient pas lui-même, mais appartient à un autre »⁴⁰⁵. C'est là la première dimension aliénante dans cette situation : « la cristallisation dans l'individu d'un cadre d'action collective, ou de pratiques sociales si l'on préfère, auquel il ne peut guère échapper.⁴⁰⁶ » Comme pour n'importe quel autre emploi, Amandine investit sa force de travail dans le projet « d'un autre, qui ne lui appartient pas », car elle y est contrainte d'une manière ou d'une autre afin d'assurer ses conditions matérielles de subsistance.

Les spécificités du « travail créateur » amènent une autre dimension : la promesse d'une activité dans laquelle l'individu pense pouvoir s'accomplir comme il le ferait dans le cadre du loisir. Ce caractère séduisant du travail créateur tend à invisibiliser la notion de « désutilité » liée à l'emploi capitaliste et ce d'autant plus que le caractère incertain des procédés de nomination le rend plus désirable encore⁴⁰⁷. C'est là une marque supplémentaire d'aliénation, puisque celle-ci :

... suppose l'adoption par la classe dominée d'orientations et de pratiques sociales et culturelles déterminées par les intérêts de la classe supérieure et qui masquent les rapports de classes en posant l'existence d'une situation sociale et culturelle reconnue comme le champ commun à tous les acteurs et définissable sans recours aux rapports de domination. L'aliénation est d'abord la négation de la domination⁴⁰⁸.

Enfin, l'exemple d'Amandine démontre que dans ce cadre, les travailleurs peuvent être confrontés à des situations aliénantes au point de participer eux-mêmes à la dépossession de leur image et produire une représentation d'eux-mêmes, non tels qu'ils se perçoivent, mais tels qu'un Autre les perçoit et désire qu'ils soient perçus. En ce sens, la notion d'aliénation peut aussi s'entendre comme une dépossession du point de vue que la théorie du cinéma définit. Pour François Niney, le cinéma est avant tout affaire de point de vue sur le monde et ce point de vue se construit à chaque étape de la construction d'un film. La prise de vue en elle-même constitue un point de vue puisqu'« un plan, c'est

⁴⁰⁵ MARX Karl, *Le travail aliéné*, Manuscrit de 1944, traduit par E. Bottigelli, Les Éditions sociales, 1972 ; Les Classiques des sciences sociales, p.53 – 54.

⁴⁰⁶ DURAND, *op. cit.*, (2006), p. 122.

⁴⁰⁷ MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, « Épanouissement individuel et bien-être communautaire : Rawls et le principe Aristotélien », Seuil Gallimard (2009) p. 186 – 193.

⁴⁰⁸ DURAND, *op. cit.* (2006), p. 110 – 111.

un point de vue subjectif, partiel. C'est donc toujours plus ou moins que le réel »⁴⁰⁹. À ce titre, « les limites de l'écran », rappelait André Bazin « ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité »⁴¹⁰. Le point de vue se construit à chaque étape du travail, selon ses modèles de productions, depuis l'écriture jusqu'au montage, susceptible de « produire du faux en faisant dire ce que l'on veut aux images racolées »⁴¹¹. Cette approche du travail comme « créateur de point de vue » pose un questionnement ontologique :

La question n'est donc pas d'une impossible (et impassible) absence de point de vue sur du « fait » existant en soi, mais la question du sens de l'orientation. Le point de vue est-il orienté par le matériau et l'intrigue qui naît des questions qu'on lui pose, à la manière des chercheurs ? Ou est-il pré-orienté idéologiquement par une vérité extérieure préalable, préconstituée, à « faire passer » à la façon des propagandistes ?⁴¹²

L'idée qu'une force de travail ou qu'un collectif de travail puissent être mis au service d'un point de vue (qui serait) extérieur nous questionne sur l'origine de ce point de vue, c'est-à-dire non seulement comment il se construit, mais aussi qui en est l'auteur. Dans *Les Mondes de l'Art*, Howard Becker illustre l'idée que les œuvres d'art résultent d'un processus collectif basé sur une division du travail en montrant un générique de film⁴¹³, mais cela ne signifie pas pour autant qu'un film se construit du point de vue de son équipe toute entière. Le travail de Jean-Luc Godard sous le pseudonyme du *collectif Dziga Vertov* autour des films *Un film comme les autres* (1968) « où commence de s'effacer la signature de Godard »⁴¹⁴ puis *Vent d'Est* (1969) constitue alors⁴¹⁵ une rare tentative, si ce n'est de redéfinir factuellement la place du réalisateur sur un tournage en lui substituant une organisation démocratique, du moins de désigner la construction du point de vue au cinéma comme un enjeu de pouvoir et de lutte symbolique, non seulement au sein de l'équipe, mais aussi vis-à-vis du capital, souvent représenté par l'équipe de production. Citons également une tentative plus

⁴⁰⁹ NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Éditions De Boeck Université Bruxelles (2002), p. 15.

⁴¹⁰ BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, « Chapitre XII, Peinture et Cinéma », Cerf, 2010 (première édition 1985) p. 188.

⁴¹¹ NINEY, *op. cit.* (2002), p. 15.

⁴¹² NINEY, *op. cit.*, (2002) p. 65.

⁴¹³ BECKER Howard S., *op. cit.*, 1988 (1982) p. 35 – 36.

⁴¹⁴ LE « GROUPE DZIGA VERTOV », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 238-239 (mai-juin 1972), p. 34.

⁴¹⁵ Nous évoquerons ultérieurement l'exemple significatif du Dogme 95.

récente avec le *Dogme 95*⁴¹⁶. De plus, d'un système économique à l'autre, le point de vue ne se construit pas de la même façon.

La situation décrite par Amandine lors des castings est loin d'égaliser celle de Tom Cruise vis-à-vis d'une direction de casting ou de production, mais un film peut aussi être l'occasion d'inverser ces rapports de force, au moins symboliquement. Dans le film *Tout simplement noir* (2020), Jean-Pascal Zadi réalise une séquence de casting dans laquelle il se met en scène dans son propre rôle d'acteur noir malmené par un réalisateur blanc (joué avec malice par le réalisateur du film *La Haine*, Mathieu Kassovitz) auquel il fait dire : « c'est pas un noir ça ! Je vous demande l'Afrique, vous me ramenez Montreuil ! ». En représentant par l'image un système qui le représente lui-même de manière aliénante, il donne un sens nouveau à l'expression Bourdieusienne : « objectiver le sujet objectivant »⁴²¹, entendu ici au sens de « l'arroseur arrosé ». C'est ce retournement qu'à sa façon Amandine va initier grâce à l'autoproduction avec le film *Ouvrir la voix* (2017).

Ouvrir la voix est le fruit d'une longue gestation et d'un parcours d'autoproduction singulier qui trouve son origine dans les mésaventures d'Amandine vis-à-vis des instances professionnelles. Affectée par le manque de reconnaissance, elle se voit prodiguer par un ami directeur de casting le conseil qui suit : « t'auras jamais les rôles que tu veux, donc soit tu commences à écrire, soit t'arrêtes tout de suite ». Résolue à dépasser ces entraves, elle se lance dans l'écriture de programmes courts, dont une série avec des amies comédiennes. « C'est resté très naïf », explique-t-elle, mais il s'agit déjà d'accéder à une liberté en termes de narration que les instances de nomination lui refusent jusqu'alors. « Ce n'était vraiment pas non plus méga subversif mais effectivement, les cinq personnages principaux étaient des femmes et c'était tourné autour du harcèlement de rue, de la pilule... L'idée c'était de faire un truc drôle, mais autour de sujets qui avaient vraiment trait à la vie des femmes ». De nouveau Amandine se confronte au mur des instances de nomination, ses propositions restant insolubles dans leurs logiques de sélection : « les réponses de la SACD ou du CNC pour les aides à l'écriture, c'était surréaliste ! On a eu des conversations au téléphone... On nous expliquait que c'était caricatural, qu'il n'y avait pas assez de personnages masculins, que c'était très... et là je me suis dit bon en fait c'est mort quoi. ». De plus, contrairement aux idées reçues, « Signer avec une boîte de prod » ne débloque pas la situation. Au contraire, le lien contractuel entre les auteurs et la société bloque le projet et génère une situation de rapport de force en leur défaveur :

⁴¹⁶ CHATELET Claire, « Dogme 95 : un mouvement ambigu, entre idéalisme et pragmatisme, ironie et sérieux, engagement et opportunisme », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 48, 2006, pp. 46-73.

⁴²¹ BOURDIEU Pierre, *Choses dites*, Éditions de Minuit, Le sens commun (1987), p. 137.

En fait, eux ils nous avaient juste pris (mais c'est ce que font la plupart des boîtes de prod, ce que je sais maintenant), c'est qu'ils se lancent sur plusieurs projets et ils font celui qui reçoit des aides à l'écriture ou des aides au développement et donc pendant ce temps-là ils immobilisent le scénare des auteurs ou actrices qui se sont pointées avec ça.

Cette séquence durant laquelle Amandine développe des projets avec des amies se déroule de 2010 à 2013. Après « s'être fait jeter comme des patates » par la société de production, elle réitère l'expérience avec d'autres qui lui conseillent d'écrire encore et encore pour des concours : « et puis en fait ils ne nous payaient pas et nous on essayait. On pensait que ça nous ferait repérer... enfin le parcours typique quoi... ». De guerre lasse, actant de ce qu'« en fait c'est clairement pas comme ça que ça se passe », que le pouvoir est « du côté de la production et de l'argent », actant aussi de ce qu'à « 30 ans t'es vieille quoi, t'es à jeter à la poubelle, t'arrives dans ce désert de rôles qui va durer jusqu'à 50 ans presque quand tu peux devenir la mère ou la grand-mère », elle entame des démarche pour émigrer au Canada. Montréal, lui a-t-on dit, est « comme Melbourne en plus froid » et cet attrait relève moins d'un goût pour les climats tempérés, qu'une volonté là encore de contourner les murs de la reconnaissance :

Dans les pays anglo-saxons, on m'avait toujours proposé des promotions quand j'étais dans les bars ou dans un magasin de carte postale, mais très vite ! On me proposait de devenir manager alors qu'en France, peu importe la qualité de mon travail, on ne me proposait jamais des positions de direction, des augmentations de salaires, etc. Donc j'avais goûté à ce truc dans les pays anglo-saxons où c'est... voilà : *money talks bullshit walks* ! Et si tu veux, c'est que l'efficacité... tu fais de l'argent, là-bas, t'es noir t'es asiatique, ils s'en foutent, ils veulent juste de l'argent et donc ils vont te faire avancer.

Cette décision prise va de pair avec une autre : laisser une trace. Convaincue qu'elle a « raté le train », mais que la récurrence de situations comme la sienne résulte d'un fait social, elle décide d'objectiver les déterminismes qui la contraignent en réalisant un film autoproduit. Cette décision est aussi motivée par ce qu'elle décrit comme une « discontinuité générationnelle » du discours militant et de la mémoire lacunaire qui en résulte dans la littérature et le cinéma. Contrairement à celles et ceux qui l'ont précédée, Amandine dispose d'outils – ces fameux outils numériques – qui lui permettent de mettre en place un projet de film, sans avoir à mobiliser un capital conséquent.

L'idée étant de nous dire « je laisse un témoignage pour les prochaines générations quoi » (...) puisque justement, nos aînés sont partis à une époque où il n'y avait pas moyen de s'auto-éditer en livre ou pas moyen de faire un documentaire tchip parce qu'en fait il fallait de la pellicule etc. Et donc on se retrouve d'une certaine façon comme toujours à

recommencer de zéro, à ne pas construire sur ce qui s'est déjà fait mais à devoir déjà faire un travail d'exploration pour essayer de retrouver quel était le groupe afroféministe des années 1970. Est-ce qu'il y a des femmes survivantes qui sont sur le territoire hexagonal ? Est-ce qu'il y a des photos ? Est-ce qu'il y a quelque chose ? On est vraiment dans une pénurie d'archives, une pénurie de récit. Et donc je me disais, bon bah voilà là au moins, l'intérêt avec la vidéo c'est que moi je peux laisser une trace quoi. Je peux laisser une trace de... Bah c'est quoi être une femme noire en France en 2014? Et pourquoi on part ?

Ces étapes dans le parcours d'une réalisatrice ne sont pas inédites, les déceptions vis-à-vis des instances de nomination et l'initiative de recourir à l'autoproduction constituant même une situation récurrente dans le domaine de l'autoproduction. La singularité d'Amandine tient plutôt à la manière dont elle va à transgresser les déterminismes en en faisant le sujet même de son film. La réalisatrice prend acte d'un « moment de bouillonnement sur les réseaux sociaux » et de « blogs », d'un mouvement afroféministe dont les membres ne se sont encore jamais rencontrés pour la plupart. Le film, se dit-elle, peut faire office de « catalyseur ».

J'ai lancé des appels sur les réseaux sociaux pour trouver des personnes et donc en gros j'ai tagué pas mal de filles qui avaient pas mal de followers sur Twitter en disant : « je prépare un documentaire afroféministe si ça t'intéresse, envoie-moi ton mail en mail en message privé ». Et puis en fait, j'ai été submergée de réponse quoi ! Je pense en une semaine, il y avait une soixantaine de personnes qui m'avaient écrit.

Très vite le cadre autoproduit impose des compromis et des choix en termes de mise en scène. Le premier choix d'Amandine porte sur un film en anglais avec des « techniciennes racisées », mais n'ayant pas les moyens de réaliser ce projet sur fonds propres, elle sollicite Enrico, son compagnon photographe qui a déjà participé à un tournage de film documentaire. Il possède en outre un micro et une *blackmagic pocket*⁴²². Le deuxième choix est géographique : l'appel d'Amandine sur les réseaux sociaux trouve un écho bien au-delà des frontières de la région parisienne et de la France métropolitaine. On lui écrit de Guadeloupe, de Guyane, de la Réunion « et moi hélas à ce moment-là donc voilà, comme toutes les comédiennes ratées, j'étais serveuse à temps plein (...) donc moi j'ai fait les pré-entretiens les soirs et les week-ends (...) je n'avais pas les moyens de me promener sinon moi j'aurais aussi adoré aller passer, discuter avec les gens. ». Malgré ces restrictions, Amandine rencontre 45 femmes lors d'entretiens préliminaires au cours desquels elle décrit le projet : « en 2014,

⁴²² Une caméra dotée de fonctions professionnelles, mais vendue dans une gamme de prix de caméras amateur lors de sa sortie, présentée sur cet article de BERARD Sylvain en date du 26/10/2013 (consulté le 15/01/2022): <https://blog.sylvain-berard.com/2013/10/26/blackmagic-pocket-cinema-camera-le-grand-test/>

c'était pas aisé de se retrouver face caméra dans un film où on parle de religion, d'orientation sexuelle et de dépression etc. donc je savais qu'il y avait certaines filles qui allaient avoir envie de parler de certains sujets mais qui n'allaient pas être à l'aise de se retrouver dans le film. ». Au final, 24 femmes maintiennent leur souhait de participer au film « et comme en fait j'avais dit que si tu voulais être dedans t'étais dedans, je me suis dit : on va trouver un moyen de mettre tout le monde. ». Pour développer une parole commune autour du film, elle réunit les participantes chez elle lors de soirée pizza (lesquelles sont préparées par Enrico), puis Aux petits joueurs, un bistrot-concerts dans le 19^e arrondissement de Paris. Ces réunions filmées et remontées avec des extraits des entretiens vidéo menés par Amandine participent à faire connaître l'initiative. Le caractère collectif du film, tant par son sujet que par son organisation, constitue un préalable déterminant grâce auquel Amandine va pouvoir mobiliser les ressources qui lui permettront ensuite d'organiser une sortie nationale, mais ce parcours ne va pas être linéaire.

Le montage s'organise en août 2016. Ce « hiatus », comme elle le décrit, entre le temps du tournage et la post-production, s'explique là encore par la caractéristique autoproduit du film, car l'équipe ne peut s'y consacrer à temps plein, d'autant plus que l'un comme l'autre débutent une reprise d'études pour s'installer au Canada. Le projet initial est de sortir le film sur *youtube*, mais Amandine décide d'organiser un crowdfunding pour évaluer le niveau d'attentes. Si l'argent nécessaire pour mettre en place un processus de post-production professionnel est réuni, alors une sortie en salle deviendrait envisageable « dans une naïveté totale », précise-t-elle, « vis-à-vis de qu'est-ce que ça veut dire sortir un film en salle ? ». La première version du montage faisant trois heures, elle décide de la réduire à deux heures et de réserver la matière supplémentaire pour alimenter son travail de communication en ligne. Il en résulte qu'après une demande initiale de 12 000€, le crowdfunding réunit finalement 17 414€, ce qui permet de financer la post-production, de payer rétroactivement Coralie, la cadreuse qui a aidé sur le film, mais aussi d'investir dans un sous-titrage SME. « Il y a toute cette question de l'accès au cinéma aussi. Enfin, tu vois, si je fais un film pour les femmes noires et pour que les minoritaires soient visible, bon, comment on s'organise aussi pour être sûr que le film soit visible pour tout le monde ? Donc on a on a fait les sous-titres SME. ». Cette décision en amène une autre : afin de rendre possibles ces rémunérations et éviter que l'investissement sur le film en termes de travail et de dépenses (qu'Amandine estime de 15000 à 20000€ « entre le matériel, les cafés et l'organisation générale du projet ») profite à « quelqu'un qui arrive juste à la fin et passe le film en salle alors que c'est nous qui avons fait tout le travail, avancé l'argent », elle crée la société *Bras de fer productions*. Dès la sortie du film, cette logique s'étend à la distribution : une suite de projections-débats « en mode associatif » est organisée et un réseau associatif en France, en Suisse en Belgique et en Allemagne se constitue. Nonobstant, les sociétés avec lesquelles elle entre en contact refusent

de s'associer au projet au motif qu'il s'agit d'un film « de niche » ou proposent un contrat en leur défaveur. En conséquence, la décision est prise de changer les statuts de la société :

Normalement un deal classique on va dire c'est : le distributeur prend 30% et la prod prend 70% quand le film sort en salle et là en fait les boîtes de distribution qu'on rencontrait voulaient, soit 50 – 50 soit, même il y en a une qui nous a dit que nous, on devait avancer les frais de distribution et qu'après elle prendrait 50 – 50. Je n'avais pas besoin qu'une boîte de distrib prenne le film, prenne des pourcentages sur les entrées pour un truc qu'on était déjà en train d'organiser.

À ce stade, il est difficile de considérer encore le film d'Amandine comme étant en dehors du champ professionnel. Bien que son film soit autoproduit, il se situe désormais dans un entre-deux – ou plus exactement entre une logique de valeur d'usage et une autre de valeur d'échange – puisqu'il s'agit désormais de l'inscrire dans un circuit de diffusion professionnel pour le faire coexister avec des films produits. En un sens, cette étape est déjà une victoire du point de vue des autoproduit.eur.rice.s, qui démontre la possibilité de construire un espace cinématographique théoriquement autonomisé et qui déjoue les déterminismes du marché, mais aussi les logiques des instances de sélection institutionnelles. L'exemple d'*Ouvrir la voix* démontre non seulement qu'il est possible de réaliser des films en dehors des conditions prescrites par ces agents, mais aussi qu'il est possible de les diffuser en salle, d'une manière qu'ils décrivent comme artisanale : soit en contactant les salles de cinéma en son nom propre, soit en fondant sa propre société de distribution. En ce sens, nous pouvons affirmer que le cinéma autoproduit – entendu au sens d'un contexte général favorisant la pratique du cinéma en dehors des espaces de production traditionnellement établis – constitue effectivement un facteur potentiel d'émancipation, susceptible de favoriser l'apparition de points de vue et de formes inédits, portés par des « outsiders ». Cependant, dès lors qu'ils inscrivent leurs productions dans un contexte économique plus orthodoxe, ces nouveaux cinéastes font-ils jeu égal avec les acteurs traditionnellement établis où se confrontent-ils à de nouveaux déterminismes ?

2 : Les limites structurelles

Observons maintenant les obstacles structurels auxquels se confrontent les dynamiques de l'autoproduction. Les exemples que nous venons de décrire ont en commun de ne se trouver ni exactement dans le champ du cinéma amateur, ni dans une dynamique professionnelle pérenne au moment précis où nous décrivons leurs trajectoires, du moins pas si l'on se fonde sur les définitions

préalablement établies. Toutes et tous se projettent chacun à leur mesure dans une perspective professionnelle, si ce n'est en revendiquant une volonté de trouver une économie de vie leur permettant de se consacrer principalement à leur activité cinématographique, du moins en cherchant à inscrire leurs films (et avec ces films leurs propres trajectoires) dans un circuit de diffusion « en salles ». Ils ne sont pas (ou pas encore) dans une dynamique professionnelle pérenne puisque leurs films comme leurs carrières sont dans un devenir contingent, cependant, cette contingence même – qui s'inscrirait au cœur du principe d'incertitude décrit par Pierre-Michel Menger comme le moteur des productions culturelles⁴²³ – démontre paradoxalement leur appartenance au champ du cinéma, puisqu'elle s'inscrit dans une logique d'offre et de demande.

L'exemple de Jean-Claude questionne lui aussi ce modèle à sa façon, puisque ce dernier rejette le monde du cinéma sans pour autant s'investir dans un club ou une fédération de cinéma amateur. Des expériences d'écriture de scénario pour des producteurs démontrent qu'il n'est pas pour autant fermé à l'idée d'inscrire des projets de film dans un contexte professionnel, pourvu qu'il n'ait à répondre à aucune injonction : « je prends le chèque et je fais le film, ça oui », dit-il à ce propos, mais lorsque par exemple, de jeunes producteurs envoient l'un de ses scénarios au CNC et que celui-ci reçoit un « PSR », c'est-à-dire un « tampon » lui signifiant qu'il « peut se représenter » avant un an, Jean-Claude refuse de réécrire. Cette décision qui provoque la stupeur de ses producteurs, doit être replacée dans un contexte de refus des hiérarchies revendiqué par le réalisateur. Or, suivant notre cadre théorique, « réécrire » peut ici être considéré comme une forme d'aliénation, c'est-à-dire comme l'incorporation d'une « hétéronomie vis-à-vis du “ discours de l'Autre ” ». La disposition de Jean-Claude peut ainsi être interprétée comme une forme de résistance face à une logique aliénante ; résistance d'autant plus motivée, que ce travail au profit d'une société de production (qui fait reposer la réussite de son modèle économique sur la bonne réception de scénarios en commission de lecture), n'est assorti d'aucune assurance de rémunération pour son auteur et qu'il est théoriquement possible de consacrer une vie entière à réécrire des scénarios pour les commissions en vain. Cette résistance s'applique aussi au principe d'incertitude et au devenir contingent de son film : en refusant d'en suspendre l'existence aux facteurs aléatoires des commissions, il se garde de l'influence de désirs « autres » et s'inscrit ainsi en porte-à-faux avec l'affirmation de Pierre-Michel Menger selon laquelle :

C'est l'épreuve de l'incertitude qui donne son épaisseur d'humanité et ses satisfactions les plus hautes au travail créateur, dans les arts, dans les sciences, dans les professions

⁴²³ Nous préférons ici le terme de « production culturelle » à celui de « travail créateur » utilisé par l'auteur, dans la continuité du souhait fait par Pierre Bourdieu de « marquer la rupture avec l'idéologue charismatique du “créateur” ». in BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Éditions du Seuil, 1998 (1992), p. 351.

intellectuelles. Car il est de l'essence des activités faiblement ou nullement routinières, par définition incertaines et fluctuantes dans leur cours, et dont les arts sont une incarnation paradigmatique, de réserver des satisfactions psychologiques et sociales, mais aussi des tensions disproportionnées au degré d'incertitude sur les chances de réussites. L'incertitude sur le cours de l'action et les inégalités de talent sont essentiellement liées.⁴²⁴

L'activité de Jean-Claude n'est pas pour autant désindexée de tout contexte professionnel, puisqu'il s'investit en tant que réalisateur dans le cadre d'ateliers ou de formations. Par exemple, à plusieurs reprises entre 2015 et 2020, l'école supérieure de l'INA⁴²⁵, l'INA sup, utilise ses rushs pour les fournir aux étudiants en montage et envoie même des étudiants en production sur ses tournages. À sa façon, il s'inscrit donc bien dans le champ du cinéma.

Ces quelques remarques nous engagent à poursuivre la description des autoproducteur.ice.s que nous avons rencontré.e.s sous l'angle de leur position dans le champ en prenant en compte leur dynamique. Pour cela, nous nous appuyerons ici sur la théorie de Pierre Bourdieu que ce dernier applique en particulier aux domaines artistiques dans son livre *Les règles de l'art*. L'auteur y décrit les effets structurels, communs à différents champs, déterminant les trajectoires de celles et ceux qu'il décrit comme des « producteurs culturels ». Ainsi, bien que le cœur de sa recherche s'applique à objectiver la structure du champ littéraire durant son processus d'autonomisation au 19^e siècle, il invite le lecteur à « remplacer écrivain par peintre, philosophe, savant, etc., et littéraire par artistique, philosophique, scientifique etc. »⁴²⁶. En conséquence, nous nous proposons de faire de même avec le champ cinématographique, ce qui nous donne, par là-même, l'occasion d'articuler sa théorie avec celle de Jacques Rancière et de vérifier si cette théorie de la domination est effectivement antithétique à celle de l'émancipation ou si au contraire elle lui est complémentaire.

Bourdieu propose d'établir l'analyse des œuvres culturelles en trois étapes « aussi nécessairement liées que les trois niveaux de la réalité sociale qu'elles appréhendent »⁴²⁷. La première concerne l'analyse de la position du champ « au sein du champ du pouvoir », qui dans le cas du champ du cinéma, est d'abord déterminé comme nous l'avons vu selon qu'un film relève d'une valeur d'usage (auquel cas il s'inscrit dans le champ amateur), ou d'une valeur d'échange (auquel cas il s'inscrit dans

⁴²⁴ MENGER Pierre-Michel, *Les artistes en quantités. Ce que les sociologues et économistes apprennent sur le travail et les professions artistiques*, Dalloz / « Revue d'économie politique » (2010), p. 196.

⁴²⁵ Institut National de l'Audiovisuel

⁴²⁶ BOURDIEU, *op. cit.*, (1992), p. 351.

⁴²⁷ *Ibid.*

le champ professionnel). Du point de vue du capital, nous avons vu que l'hétéronomie se fondait, dans un cas à partir des usages définis par l'industrie des appareils enregistreurs audiovisuels (caméras, caméscopes et plus récemment smartphones) et dans un autre à partir de l'industrie du cinéma elle-même. À cela s'ajoute une oscillation caractéristique entre capital économique et capital culturel : « “Art et industrie”, comme le disait Malraux, le cinéma a pour constante d'être un enjeu entre le champ artistique et le champ économique et entre des fractions intellectuelles et des fractions économiques de la classe dominante »⁴²⁸. À cela s'ajoute aussi l'hétéronomie vis-à-vis du pouvoir étatique qui comme nous le verrons, varie d'un pays à l'autre et qui dans certains cas, peut relever de la tutelle. À ce sujet, la situation française est singulière :

Du fait que l'État y affiche ouvertement une volonté de contribuer à l'indépendance de la « création » à l'égard des contraintes du marché, mais elle ne lève pas toutes les interrogations. Le cinéma, bien plus que d'autres activités artistiques, y reste, au moins sous certains rapports, un « art d'État ». Dans les années 1970 des festivals le rappelaient lorsqu'ils écartaient, au nom du principe de la création indépendante, des films bénéficiaires d'avances du Centre national de la Cinématographie. Les aides publiques, sans imposer un « art officiel », participent à l'élaboration d'une définition officielle de « la qualité ». Elles favorisent les pratiques autonomes, mais peuvent aussi les brider et les commissions d'attribution dont les décisions se trouvent régulièrement contestées ne ressuscitent par hasard la figure de l'artiste « refusé »⁴²⁹.

La seconde étape d'analyse se concentre sur « la structure interne du champ littéraire (etc.), univers obéissant à ses propres lois de fonctionnement et de transformation, c'est-à-dire la structure des relations objectives entre les positions qu'y occupent des individus ou des groupes placés en situation de concurrence pour la légitimité »⁴³⁰. Il s'agit donc ici de préciser ce qui distingue le champ cinématographique et qui organise le partage entre les « cinéastes » et les « vidéastes ». « Le film », rappelle Laurent Creton, « est un produit “semi-fini” qui doit être projeté en salle pour que le cinéma, dans sa plénitude, existe »⁴³¹. Or pour qu'un film soit diffusé « en salle », nous avons observé qu'il existait deux approches : l'une consistant à contacter directement l'exploitant sans passer par l'intermédiaire d'une société de distribution, voire sans travailler avec une société de production, l'autre consistant à fonder sa propre société de production et de distribution. Pour la première approche, le modèle d'autodistribution, nous avons observé avec l'exemple de Nicolas Droic qu'il

⁴²⁸ DUVAL Julien, *Le cinéma au XXème siècle entre lois du marché et règles de l'art*, CNRS Éditions, Paris (2016) p. 268.

⁴²⁹ DUVAL, *op. cit.*, (2016), p. 263.

⁴³⁰ BOURDIEU, *op. cit.* (1992), p. 351.

⁴³¹ CRETON Laurent, *Économie du cinéma*, 5ème édition, Armand Collin, Paris (2014), p. 13.

était largement facilité par la numérisation des chaînes de production et de diffusion, puisqu'un fichier vidéo suffit à organiser une projection en lieu et place des bobines de 35mm, autrefois nécessaires dans la plupart des cinémas et nécessitant un coûteux processus de kinéscopage⁴³². L'équipe du film peut alors recourir au modèle associatif ou à l'autoentrepreneuriat pour éventuellement facturer la projection. Nous allons voir cependant que cette approche est marginale et marginalisante : marginale car peu de vidéastes sont disposés à mener cet important travail et marginalisante car elle tend à exclure des logiques de reconnaissance et des systèmes de sélection institutionnelle celles et ceux qui évoluent en dehors du champ et de ces logiques.

L'autre approche, que nous avons observée du côté d'Amandine, consiste à créer sa propre société. Cependant, dans ce cas et sans même parler des connaissances requises pour créer et développer une entreprise dans ce secteur, les entraves sont encore nombreuses, puisque pour correspondre aux attentes des processus de financement et intégrer son activité à l'économie du cinéma, une levée de capitaux est requise (à hauteur de 7 500 euros au minimum pour le court-métrage et de 45 000 euros pour le long-métrage), à laquelle s'ajoute la nécessité « d'assurer la production des œuvres cinématographiques dans des conditions conformes à la législation sociale et notamment dans le respect de leurs obligations vis-à-vis des organismes de protection sociale »⁴³³. C'est à cette condition seulement, que les films peuvent obtenir un agrément de production et de diffusion susceptible par exemple de rendre les vidéastes éligibles aux aides financières automatiques à la production du CNC.

Dès lors que ces préalables sont établis et avec eux les positions objectives vis-à-vis du champ, il en découle une « construction de la trajectoire sociale comme série des positions occupées successivement dans le champ »⁴³⁴. Une troisième étape d'analyse nous permet donc d'établir « la genèse des habitus des occupants de ces positions, c'est-à-dire les systèmes de dispositions qui, étant le produit d'une trajectoire sociale et d'une position à l'intérieur du champ littéraire (etc.), trouvent dans cette position une occasion plus ou moins favorable de s'actualiser »⁴³⁵. Pour illustrer ces affirmations, nous nous proposons ici de citer les exemples de deux « outsiders » : l'un intégrant le champ malgré un certain nombre d'obstacles (nous reprendrons pour cela le parcours d'Amandine là

⁴³² Ici facturé 12 840 euros par un prestataire en 2015 : <https://yumpu.com/fr/document/read/27615156/tarifs-de-kinescopage-sur-35mm-bei-swiss-effects>.

⁴³³ Agrément de production pour les films dont l'agrément des investissements a été demandé à compter du 1er janvier 2018 ou pour les films sans agrément des investissements. Centre national du cinéma et de l'image animée

⁴³⁴ BOURDIEU, *op. cit.*, p.351

⁴³⁵ *Ibid.*

où nous l'avons laissé) et l'autre, Jim, s'inscrivant à la marge de celui-ci, dans une position relativement stable.

Tourner à la red, détourné par la red

Un récit à la première personne s'impose ici. À l'issue d'une soirée de projection de courts-métrages, un homme, Jim, est venu à la rencontre de l'équipe de l'un des films dont je faisais partie. Ce film avait été tourné avec des moyens rudimentaires : un *Panasonic GH2* (une caméra grand public) « hacké » et un enregistreur *zoom*. Il avait ensuite été mixé et étalonné dans un contexte associatif. Jugeant l'image à son goût, Jim⁴³⁶ voulait s'assurer que le film avait bien été tourné comme il le présentait, c'est-à-dire « à la RED », une caméra dite « cinéma ». Comme il était surpris d'apprendre le contraire, l'équipe avait dû argumenter pour le convaincre qu'il était possible de réaliser ces images avec une caméra peu onéreuse. À la demande de Jim j'ai pris connaissance de son travail qui était exposé sur un site internet à son nom, notamment son film autoproduit « tourné à la RED » durant deux jours de tournage en bénéficiant d'une offre avantageuse de « moins de 1 000 euros ». De son propre aveu, le budget l'avait contraint à réduire l'équipe technique, particulièrement au moment de la post-production. Il avait donc dû s'improviser monteur, mixeur et étalonneur. C'est à ce titre que je me suis proposé de lui faire un retour, sous la forme d'un diagnostic du point de vue de l'étalonnage en relevant ici et là quelques « fautes techniques », notamment des faux raccords teinte et quelques « masques » visibles. « La qualité des rush... » expliqua-t-il, « était très mauvaise...(peu ou pas d'éclairage et tourné en une journée) ».

Continuant ma visite sur le site de Jim, j'ai pris connaissance de son C.V. qui indiquait les films dans lesquels il avait tourné en tant qu'acteur. Pour chaque film concerné (c'est-à-dire presque tous) y était associée la mention « tourné en RED ». En 2021, le site n'existe plus. Seuls restent du film quelques plans, ça et là, que l'on peut trouver sur sa bande-démo d'acteur. Comme un élixir de professionnalité, l'argument publicitaire (ici la promesse, si ce n'est de « faire du cinéma », du moins de « faire cinéma ») détourne le désir au profit d'une logique exogène, formée à partir d'un imaginaire « Autre ». Cet exemple rappelle l'argument de Roger Odin à propos des logiques d'Art moyen à l'œuvre dans le champ amateur : « Certes, la qualité technique des productions s'est améliorée mais, précisément, dans les clubs, les questions techniques sont toujours au premier plan et l'amateur est

⁴³⁶ Le prénom a été changé pour respecter son anonymat.

toujours obsédé par la recherche du matériel le plus performant »⁴³⁷.

Comme nous l'avons décrit plus haut, Jim n'est pas exactement un amateur et encore moins le membre d'un club amateur. Sa revendication rejoint l'objet de son film, mais aussi la raison pour laquelle « la RED » occupe sur son C.V. une place aussi importante : il s'agit de « faire pro ». « La RED » est ici utilisée comme outil sensé rendre visible ce « faire pro ». En tant qu'acteur, il a mobilisé des moyens matériels, à la fois pour faire un film, mais aussi et surtout pour faire partie d'un film « pro » et ainsi déjouer les voies capricieuses de la reconnaissance. Cette volonté de mettre son film au service d'une logique d'employabilité et de le confronter à un marché⁴³⁸, l'inscrit dans une logique de valeur d'échange. Dès lors, il importe peu de connaître la bonne ou la mauvaise fortune de son film pour déterminer son appartenance au champ professionnel, fut-ce à sa marge puisqu'il s'inscrit dans la logique de compétition qu'induit la logique de valeur d'échange. L'investissement réalisé avec la caméra constitue l'équivalent d'un capital qu'il entend développer par sa force de travail, en concurrence avec d'autres productions structurées autour des logiques qui structurent le champ professionnel. Cela signifie (dans le cas un court-métrage suffisamment intégré au champ pour être comptabilisé dans les statistiques du CNC), qu'il faut compter avec des films au budget moyen de 86 000 euros⁴³⁹ et par conséquent avec des équipes nombreuses, au savoir-faire éprouvé. Le film lui-même fait écho à ce contexte avec une certaine ironie, puisqu'il met en scène un vendeur immobilier (joué par Jim lui-même), qu'un patron colérique somme, sous peine de le licencier, de vendre un manège comme produit immobilier. Le personnage joué par Jim doit alors convaincre un autre patron d'utiliser ce manège comme bureau commercial, tandis que la secrétaire qui l'accompagne se balance lascivement sur un cheval du manège. Les personnages s'inscrivent dans un schéma fortement hiérarchisé, mettant en scène le « désir-maître »⁴⁴⁰ incorporé : celui du patron sur l'employé comme du producteur sur le réalisateur, celui de l'employé sur le client comme du réalisateur sur le spectateur, sans oublier le regard masculin objectivant le corps féminin.

⁴³⁷. ODIN, *op. cit.*, (2017).

⁴³⁸ Bien qu'il s'agisse du marché du court-métrage dont la rentabilité est souvent plus symbolique qu'économique, il s'agit tout de même d'un marché qui se structure autour des enjeux de la reconnaissance professionnelle.

⁴³⁹ <http://profession-spectacle.com/wp-content/uploads/2017/02/%C3%89tude-du-CNC-Le-march%C3%A9-du-court-m%C3%A9trage-en-2015.pdf>.

⁴⁴⁰ Nous basons ici la notion de « désir maître » (sur laquelle nous reviendrons ultérieurement) au sens où le décrit Frédéric Lordon,, *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, La Fabrique, (2010).

Bras de fer productions

Revenons sur l'exemple d'Amandine et de sa trajectoire à la lumière des observations qui précèdent. En développant son film dans un cadre autoproduit, la réalisatrice a pu contourner les déterminismes du champ professionnel et de ses instances de nomination. Certes, *Ouvrir la voix* constitue ainsi un exemple notable dans le contexte économique français, fort différent du système États-Unien qu'Amandine décrit comme purement capitaliste et qui a vu naître le film *Sweet sweet badass song*. En France où le pouvoir centralisant du CNC est en charge de réglementer le secteur, on constate seulement quelques précédents de sorties nationales pour un film long autoproduit⁴⁴¹. Cependant, la trajectoire d'Amandine nous ramène à cette double-question : d'une part, conduire ce film autoproduit jusqu'à une sortie nationale suffit-il à déplacer la position dans le champ de sa réalisatrice, au point de lui assurer un parcours professionnel pérenne ? D'autre part, peut-on monter en généralité cet exemple et le considérer comme étant représentatif d'un mouvement plus large ? Pour y répondre, reprenons l'histoire d'*Ouvrir la voix* là où nous l'avons laissée, c'est-à-dire au moment où Amandine et son compagnon se confrontent aux logiques du marché.

Le travail qui se présente à la jeune société *Bras de fer productions* est conséquent puisqu'il faut à la fois s'inscrire dans une logique de concurrence avec des acteurs établis, mais aussi s'initier à un métier et ses codes en partant presque de zéro. Nous allons voir dans ce contexte combien la construction d'une carrière peut dépendre de quelques décisions et de quelques rencontres clé. Pour commencer sa démarche, Amandine consulte le site de l'*AFCAE*, l'association française des cinémas d'art et d'essai et contacte par mail les quelques 500 salles d'art et essai de France, faisant même parvenir des DVD's à celles et ceux qui lui demandent : « s'ils ne me répondaient pas, j'appelais ». Nous retrouvons ici, dans un contexte professionnel, le modèle de distribution artisanal rapporté par

Nicolas Droic contactant chaque cinéma pour diffuser son film. Grâce à ses contacts dans le monde du journalisme, elle parvient aussi à assurer une couverture médiatique au film, sous réserve cependant qu'une sortie nationale soit organisée. Cela suppose que le film sorte dans une salle Parisienne ou dix salles hors de Paris. Cette condition est remplie grâce à Dobrila Diamantis, directrice générale déléguée du cinéma Saint-André des Arts qui accepte de prendre le film et de le

⁴⁴¹ Le film *Donoma* que nous aborderons ultérieurement constitue l'un de ces rares précédents.

passer avec les sous-titres SME, ce qui contribue ici comme ailleurs à fédérer un public :

Pourquoi est-ce que je prends les sous-titres sourds et malentendants? Mais parce que moi je sais que par exemple à Toulouse, il y a une énorme communauté sourde et malentendante, on a fait au moins 3 projections à salle comble à l'American cosmographe, dont 2 parce qu'en fait c'était avec les sous-titres et une interprète SME tu vois, je le savais. En faisant ce truc au Saint-André des arts, je savais qu'on allait avoir tout ce public là et donc du coup bah si tu mets bout à bout les noirs, les femmes, les malentendantes. Tu vois moi j'ai essayé de vraiment aussi bien communiquer sur : est-ce que les salles sont accessibles en fauteuil ou pas ? Etc. Mais en fait tous ces gens-là, c'est du monde !

À cela s'ajoute la programmation du film par un cinéma de Saint-Denis : « Parce qu'en fait à Saint-Denis le directeur Boris Spire, il soutient les cinéastes locaux. Et donc si t'es dionysien ou dionysienne et que t'as fait un film, il le montre en salle, dans son cinéma », mais aussi une programmation, plus déterminante encore par Bertrand Roger, programmeur de la société MK2 aux cinéma MK2 Quai de Loire et MK2 Beaubourg à raison de quatre séances par jour. Le MK2 Beaubourg garde même le film près de 8 semaines, ce qui permet à l'équipe de réunir près d'un tiers total des entrées.

Je savais que le film était dans les tuyaux de MK 2 parce que Juliette Reitzer la rédactrice en chef de *3 couleurs* qui avait vraiment aimé *Ouvrir la voix* avait déjà fait un article sur moi, etc.. Et je sais que MK2 c'est une des dernières maisons qui sont un peu à l'ancienne, c'est-à-dire que si quelqu'un dans la maison aime un film, il va faire du lobbying auprès du programmeur – donc Bertrand Roger – pour qu'il le voit au moins et donc en fait, Bertrand Roger m'a appelé samedi pour me dire qu'il programmait *Ouvrir la voix*.

Parmi les ressources mobilisées pour mettre en œuvre un travail de production et de distribution, la connaissance du métier et de ses conventions est essentielle. Elle permet d'éviter les écueils qui sont parfois de l'ordre du détail mais qui peuvent s'avérer susceptibles de déterminer la carrière d'un film. À défaut de pouvoir anticiper ces écueils en les apprenant dans le cadre d'un parcours scolaire ou professionnel préalable, de jeunes productrices et producteurs peuvent aller chercher des informations grâce aux ressources en ligne, mais cela suppose d'une part de connaître les ressources fiables et surtout, de savoir au préalable quelles informations chercher « parce que le monde du cinéma étant donc effectivement très opaque. Le site du CNC, c'est vraiment pas une chose facile sur laquelle naviguer ». Dans certains cas, le seul moyen d'apprendre les erreurs à ne pas faire consiste précisément à faire ces erreurs. C'est ce que rapporte l'expérience d'Amandine durant ses

premiers pas dans l'autodistribution :

On a découvert que par exemple du coup, on voulait aller au Festival de Cannes à l'été 2017. Bon n'importe quoi donc du coup-là on a découvert qu'on peut pas inscrire son film quand il a déjà été projeté et tout donc d'un coup là on va dire que tous les gros festivals c'était mort. Bon mais c'était pas grave, c'était comme ça mais on a quand même pu s'inscrire au RIDM⁴⁴² de Montréal qui avait lieu en novembre 2017, ça, ça a été cool parce qu'on a eu un prix.

L'autre « erreur » décrite par Amandine concerne l'agrément de production, nécessaire pour que les salles art et essai puissent comptabiliser le film dans leur quota. Sans cet agrément, explique-t-elle, il est plus difficile de négocier avec les exploitants pour placer son film au point qu'un projet peut se retrouver à la marge des circuits de distribution. Dans le cas d'Amandine, cet effet est d'autant plus marqué, qu'elle s'inscrit en concurrence directe avec des entreprises plus développées, susceptibles de mobiliser plus de travailleurs pour organiser le travail (planning, mise en contact avec les salles) et d'argumenter sur la base de leur catalogue pour faire pression sur les exploitants.

Si elles ont un petit film qui ne marche pas très bien ils peuvent dire ouais mais en fait si tu le déprogrammes maintenant, moi je ne te donnerai pas *Marvel* ou le gros film porteur art et essais dans quelques mois. Du coup ils gardent les films qui ne marchent pas en salle et nous pas. Donc même en marchant très bien on a été déprogrammé de certaines salles, très vite.

À bien des égards, la démarche d'Amandine s'inscrit au cœur des principes de l'autoproduction en substituant le parcours de son film aux institutions et à leurs instances de sélection pour se le réapproprier. Cela s'étend donc de la production à la distribution et jusqu'au public lui-même, vu comme un « marché de niche » et peu considéré par les acteurs traditionnels. La logique est aussi d'investir un espace à part, moins exposé aux logiques de concurrence directe et des différentes formes d'exploitation par les acteurs dominants : « au pire on fera moins d'entrées, mais en tous cas tout l'argent qu'on fera il est pour nous parce qu'on ne va pas se faire carotte juste parce qu'on n'a pas les contacts, qu'on ne sait pas comment faire ». Dans ce contexte, mobiliser un public suppose un travail significatif au regard des ressources disponibles pour un « film pirate » et de son capital restreint : « parce que le documentaire, bah c'est ça, tu bats la campagne. Donc 120 projections-débats dans huit pays ». Cet investissement n'est d'ailleurs pas sans conséquence :

⁴⁴² Rencontres internationales du documentaire de Montréal.

Il y a un côté où en fait, bah t'es détruit quoi. Moi je suis sortie de ce truc-là, j'étais exsangue à un moment donné (...) j'ai pris 12 kilos, je pense que j'ai pris 15 ans, ça nous... c'était monstrueux de faire la com' la distribution, la promo, interagir avec les gens. (...) donc il n'y aurait pas eu de deuxième film non plus parce qu'on ne pouvait pas faire deux fois ce qu'on a fait avec *Ouvrir la voix* en fait, y compris en termes de mise en danger.

Cette mise en danger est multiple. D'un point de vue économique, la sortie du film confronte la jeune société de production à un contexte difficile peu compatible avec une économie aux capitaux restreints :

On a eu un moment où ça commençait à devenir tellement chaud que Enrico risquait de devoir retourner bosser en restauration. Et c'était pas vraiment la bonne ambiance chez nous tu vois, parce que c'était « moi et mon projet et les femmes noires et machin etc. ». Et en fait on était en train de s'approcher de la banqueroute et donc y'a ça aussi tu vois, qui sont les minoritaires qui peuvent se permettre de prendre ce genre de risque ?

Cette remarque d'Amandine pointe ici les limites structurelles de l'autoproduction. Lors de réunions d'introduction à la production dispensées à la *Maison du film court* à l'attention de ses adhérents, Julien Chollat-Namy, alors administrateur de la structure, prodiguait le conseil suivant afin, précisément d'éviter aux vidéastes des situations difficiles : « ne mettez jamais votre propre argent dans les films ». Le succès d'*Ouvrir la voix* permet à la société *Bras de Fer Productions* de récolter près de 90 000€ et de procéder à l'augmentation de capital nécessaire pour développer des longs-métrages, mais qu'en eût-il été si le film n'avait pas marché, si en amont Enrico n'avait pas eu les compétences et les outils, si le couple n'avait pas eu les ressources pour créer une société et faire face à ces tensions économiques ? Ainsi, l'exemple d'Amandine met paradoxalement en saillance l'autoproduction comme un moyen de déjouer les logiques institutionnelles, mais aussi dans un même temps le caractère fondamental (et fondamentalement inégalitaire) des logiques de capital, la « mise de départ » étant tout à la fois déterminée et déterminante.

Personne n'a ce genre d'argent en fait, et moi je ne l'aurais pas eu si j'avais pas été en couple avec un homme blanc plus âgé qui avait plus d'argent que moi, il n'y avait pas *Ouvrir la voix*, y'avait rien... et qui avait les compétences techniques donc ça aussi c'est un autre espèce d'alignement des planètes et avec qui on peut bosser ensemble, tu vois, parce que tous les couples ne travaillent pas bien ensemble donc on a eu beaucoup de chance.

Dans une « économie du prototype » caractérisée par une forte incertitude, l'exemple d'*Ouvrir la voix* semble finalement constituer une exception plus qu'un exemple. L'investissement initial dans une économie artistique inscrit son auteur dans un devenir contingent. Les premières expériences répondent aux recherches d'informations, mais elles apportent peu de bénéfices :

La forte variance des gains s'explique ainsi, d'un côté, par la présence d'une forte proportion de travailleurs artistiques inexpérimentés acceptant des revenus médiocres en contrepartie de l'information qu'ils acquièrent, et dont bon nombre renonceront rapidement à faire carrière ou, tout au moins, à vivre principalement de ces revenus, et, de l'autre côté, par la réussite d'une petite minorité d'artistes tirant profit de l'expérience accumulée.⁴⁴³

La trajectoire de la réalisatrice se poursuit avec un second long métrage, *Une histoire à soi*, qui sort en 2021. Le contexte de production à l'origine de ce film se construit lors de la genèse d'*Ouvrir la voix* et plus précisément lorsqu'Amandine sollicite des conseils sur les réseaux sociaux pour créer *Bras de fer productions*. Une amie la met alors en contact avec Charles Gillibert, qui se rend disponible pour lui expliquer « les ficelles du métier » : « c'est quoi un agrément de production ? Comment on fait pour avoir le visa d'exploitation ? ». Pour le remercier, Amandine et Enrico lui « proposent un apéro » qui leur permet de faire mieux connaissance. Ils découvrent alors le parcours du producteur, son travail avec MK2, sa société CG Cinéma, ses collaborations avec des noms reconnus dont Abbas Kiarostami, Olivier Assayas, Gus Van Sant, Abdellatif Kechiche ou Xavier Dolan. « Parce qu'en fait je n'avais pas... j'avais pas bien googlé... ». Évoquant leurs projets respectifs, elle décrit son futur projet de film dédié à la thématique de l'adoption et le producteur se dit intéressé. D'un budget total estimé à 45 000€ pour *Ouvrir la voix*, elle passe à un budget d'un demi-millions d'euros « levés rapidement en neuf mois », grâce aux ressources du producteur qu'elle décrit comme « une machine de guerre ».

Conformément aux logiques de l'appariement sélectif théorisées par Pierre-Michel Menger, la transformation d'une première expérience en trajectoire pérenne au sein d'un champ artistique dépend sensiblement des rencontres professionnelles, qui elles-mêmes sont largement déterminées par le positionnement de l'artiste dans un espace social donné.

⁴⁴³ MENER Pierre-Michel, « Les artistes en quantités. Ce que les sociologues et économistes apprennent sur le travail et les professions artistiques », *Revue d'économie politique*, (Daloz 2010), p. 308.

dans l'amorce des carrières artistiques et des carrières scientifiques, la trajectoire d'apprentissage formel puis d'apprentissage sur le tas (voire de formation par compagnonnage, dans une formule de persistance d'organisation artisanale de certains métiers artistiques et technico-artistiques) est fortement déterminée par l'association avec des partenaires expérimentés, qui procurent à l'individu en voie de professionnalisation des chances supérieures de développer ses compétences dans des projets exigeants, au contact de partenaires eux-mêmes sélectionnés en fonction de leur potentiel. Les mondes artistiques associent à des architectures organisationnelles labiles (réseau, projet, désintégration verticale) une structuration des équipes par association entre professionnels de qualité ou de réputation équivalente, ou pour le dire plus précisément, par appariements sélectifs⁴⁴⁴.

Pour Amandine qui revendique n'avoir initialement pas fait partie « de ce monde-là » en venant de « province comme on dit en France », en étant non-blanche, en ne venant pas d'un milieu aisé et en n'ayant pas de contacts préalables dans le milieu, chercher à entrer dans le monde du cinéma avec un capital symbolique restreint et sans aucune assurance que les efforts mobilisés porteront leurs fruits, illustre les difficultés liées à ces incertitudes qui caractérisent le travail artistique. Cet exemple est d'autant plus significatif, que l'issue positive de ce parcours vient moins de ses efforts, que d'une rencontre providentielle, comme elle le décrit elle-même :

On a de la chance. D'autant plus que ça devrait pouvoir se pérenniser dans le fait de, voilà, d'être dans l'industrie. Mais ça se pérennise parce que on est avec le producteur très installé art et essai qui a vraiment le vent en poupe en ce moment. Et donc qui a beaucoup de pouvoir. Ouvrir la voix, ça nous a donné zéro pouvoir, si ce n'est celui d'avoir accès à Charlie et à Juliette Schramek aussi, chez MK2.

Cette description de la trajectoire de la réalisatrice met en évidence une contradiction apparente entre d'une part sa sensibilité politique initiale et ses revendications : « la question c'est toujours le lien entre la théorie et la pratique. En fait moi tu vois, en théorie, je suis anticapitaliste. En pratique, si je veux faire des films en tant que femme noire, là où j'ai ma place, c'est dans les sociétés capitalistes ». Paradoxalement (du moins en apparence) le mécanisme de redistribution et d'aide financière du CNC, sélective comme automatique, semble ici réduire les chances de développer des marchés par et pour un public socialement minoré⁴⁴⁵ : « Moi, je n'arrête pas de dire ça, mais qui

⁴⁴⁴ MENGER, *op. cit.*, (2010), p. 332-333.

⁴⁴⁵ La notion de minorité prend en compte un processus de minoration qui repose sur des effets qualitatifs et quantitatifs décrit par Philippe Blanchet. In BLANCHET Philippe, « Essai de théorisation d'un processus complexe », *Cahiers de sociolinguistique*, 2005/1 (n° 10), p. 17-47.

en France aurait pu produire *Moon light*⁴⁴⁶? En France t'es noir, tu veux faire des films surtout des longs métrages, de questions hors de la banlieue et des migrants, point de salut. ».

Est-ce à dire qu'il y aurait de parts-et-d'autres de l'Atlantique des systèmes économiques opposés, l'un capitaliste et basé sur des logiques de marché, assurant un accès égalitaire aux aspirants cinéastes et l'autre, non capitaliste et en conséquence fondamentalement inégalitaire ? Prise au pied de la lettre, cette affirmation peut surprendre au regard de nos grilles de lecture et ce, d'autant plus, que la France des années 2010, tout comme les États-Unis s'inscrit dans une économie mondialisée et capitaliste. Cependant selon Julien Duval, il existe bien une opposition entre deux modèles qui remonte à l'entre-deux guerre, mais qui s'inscrit dans une continuité largement antérieure à l'apparition du cinéma.

Elle fait par exemple écho aux deux formes de « l'industrie littéraire » que Tocqueville dégageait de ses comparaisons franco-américaines et des transformations qu'il observait dans la première moitié du XIX^e siècle. Il distinguait « les sociétés aristocratiques où les lecteurs sont difficiles et peu nombreux » et les sociétés démocratiques où les écrivains ne cherchent pas tant à être admirés qu'à ce que le plus grand nombre goûte leurs produits. C'est de manière assez analogue qu'à la fin des années 1920, la production cinématographique états-unienne paraît tournée très prioritairement vers la conquête du « plus grand nombre ». (...) Le cinéma d'art européen présente, pour sa part, un caractère incontestablement aristocratique : il ne peut guère toucher que des spectateurs « exigeants » et « peu nombreux »⁴⁴⁷.

Nous en apprenons plus ici à propos des logiques de champs et leur constitution en « coexistence antagoniste de deux modes de production et de circulation obéissant à des logiques inverses⁴⁴⁸ » décrites par Pierre Bourdieu. Le sociologue décrit d'une part une « économie anti-“économique” de l'art pur (...) fondée sur la reconnaissance obligée des valeurs du désintéressement et sur la dénégation de l' « économie » (du “commercial”) et du profit “économique” (à court terme) [qui] privilégie la production et ses exigences spécifiques issues d'une histoire autonome », pôle à l'opposé duquel il décrit « la logique “économique” des industries littéraires et artistiques qui, faisant du commerce des biens culturels un commerce comme les autres, confèrent la priorité à la diffusion, au succès immédiat et temporaire (...) et se contente de s'ajuster à la demande préexistante de la

⁴⁴⁶ Film de Barry Jenkins, *Moonlight*, sorti en 2016, met en scène la vie d'un jeune homme afro-américain homosexuel.

⁴⁴⁷ DUVAL Julien, *Le cinéma au XX^e siècle, entre loi du marché et règles de l'art*, CNRS Éditions. Paris (2016), p. 128.

⁴⁴⁸ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*. Éditions du seuil (1992), p. 237.

clientèle »⁴⁴⁹. Cette description correspond bien à la manière dont le CNC structure ses programmes de financements, avec d'une part une aide automatique et d'autre part des aides sélectives. Là encore, l'importance de l'agrément de production se fait jour.

Le soutien automatique à la production de longs-métrages est indexé à l'agrément de production. Il permet donc à une société de production de bénéficier d'une aide financière basée sur les recettes en salle générées par un film précédent : « Le producteur délégué voit ses droits définis dans le domaine de la répartition du soutien : il a droit au minimum à 25 % du soutien généré par l'œuvre. ⁴⁵⁰ ». Cela suppose donc que la société de production ait déjà à son actif un film sorti en salle. Les soutiens sélectifs mobilisent des commissions de lecteurs régulièrement renouvelées. Citons par exemple l'aide au développement d'œuvres cinématographiques de longue durée, l'aide aux cinémas du monde, l'aide sélective pour les œuvres cinématographiques intéressant les cultures d'outre-mer, l'avance sur recettes après réalisation, l'avance sur recettes avant réalisation, le fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle (aide au développement) ou encore le fond images de la diversité. À quelques exceptions près (par exemple pour la demande d'aide avant réalisation à la production de films de court métrage), ces commissions requièrent que les auteurs aient une expérience préalable. Le fond *Images de la diversité* exige par exemple que les auteurs puissent justifier « d'un film long ou court, (...) d'une œuvre audiovisuelle, (...) d'une œuvre théâtrale, (...) d'une œuvre radiophonique, (...) d'une œuvre littéraire de fiction. » et ces œuvres qui devront avoir fait l'objet d'une sélection en festival ou avoir obtenu d'un visa d'exploitation pour les films, d'une diffusion à la télévision ou à la radio, d'avoir donné lieu à au moins vingt représentations commerciales dans le cas du théâtre ou d'avoir été publiées par un éditeur national pour les livres.

À l'exception du film court, dont l'indexation à des logiques de marché est contingente, ces soutiens financiers supposent une expérience professionnelle significative et donc une adhésion préalable au champ, suivant les logiques d'autonomisation de celui-ci, « ses exigences spécifiques issues d'une histoire autonome » pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu. En conséquence, l'autoproduction en tant que levier permettant l'accès à la production de films sans capital significatif préalable est une solution à double tranchant, d'une part parce qu'elle ne garantit pas automatiquement à son auteur la reconnaissance nécessaire à la pérennisation de sa trajectoire professionnelle (les déboires d'Amandine et « le salut » dû principalement à sa rencontre avec Charles Gillibert en témoignent) et d'autre part parce qu'elle tend à massifier la demande de soutiens financiers dans un

⁴⁴⁹ BOURDIEU, *op. cit.*, (1992) p. 137.

⁴⁵⁰ Site CNC, Soutien automatique à la production de long métrage, consulté le 23/10/2021 https://cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/production/soutien-automatique-a-la-production-de-long-metrage_191532.

contexte d'offre limitée :

Dans les années 2000, plus d'un tiers (37%) des films produits en France (174,3 en moyenne chaque année) étaient la première œuvre de leur réalisateur à être diffusée dans un réseau commercial. La proportion des deuxièmes films était moitié moindre. Beaucoup des débutants abandonnent la mise en scène de cinéma⁴⁵¹.

Au cours de cette partie, nous avons observé que l'accès à la reconnaissance pouvait être un enjeu de lutte et combien les obstacles étaient significatifs pour celles et ceux qui s'y confrontaient. En outre, les trajectoires que nous avons documentées l'attestent : plus la position initiale d'un agent est éloignée du champ en termes de capital symbolique (situation sociale et géographique, capital économique et symbolique, proximité avec la profession), plus les obstacles semblent difficiles à surmonter. Cela nous permet de rappeler que l'usage des termes « vidéastes » et « cinéastes » relevé ici et là se situe dans un contexte où la production croise l'autoproduction (voire se mêle avec). C'est aussi un contexte dans lequel les positions se redéfinissent à travers le partage du légitime et du non légitime par des jeux de distinction et d'exclusion. Ce processus, nous dit Bourdieu, est la marque même du champ culturel et ce qu'il dit au sujet du livre s'applique aussi au cinéma :

La définition la plus stricte et la plus restreinte de l'écrivain (etc.), que nous acceptons aujourd'hui comme allant de soi, est le produit d'une longue série d'exclusions ou d'excommunications visant à refuser l'existence en tant qu'écrivains dignes de ce nom à toutes sortes de producteurs qui pouvaient se vivre comme écrivains au nom d'une définition plus large et plus lâche de la profession. Un des enjeux centraux des rivalités littéraires, c'est-à-dire, entre autres choses, le monopole du pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain (etc.) ou même à dire qui est écrivain et qui a autorité pour dire qui est écrivain ; ou, si l'on préfère, le monopole du pouvoir de consécration des producteurs ou des produits. Plus précisément, la lutte entre les occupants des deux pôles opposés du champ de production culturelle a pour enjeu le monopole de l'imposition de la définition légitime de l'écrivain, et il est compréhensible qu'elle s'organise autour de l'opposition entre l'autonomie et l'hétéronomie. En conséquence, si le champ littéraire (etc.) est universellement le lieu d'une lutte pour la définition de l'écrivain (etc.) il reste qu'il n'est pas de définition universelle de l'écrivain et que l'analyse ne rencontre jamais que des définitions correspondant à un état de la lutte pour l'imposition de la définition légitime de l'écrivain.⁴⁵²

⁴⁵¹ DUVAL, *op. cit.*, (2016), p. 43.

⁴⁵² BOURDIEU, *op. cit.*, (1992), p.366 – 367.

L'idée du « cinéaste » caractérisé par sa position dans le champ du cinéma nous permet de décrire plus précisément ce qu'est l'autoproduction, c'est-à-dire une pratique du cinéma située aux marges de la reconnaissance, dans une position précaire et au devenir contingent. Que l'invention du cinéma soit associée en France à la date du 28 décembre 1895 nous rappelle un élément de compréhension clé : ce qu'on appelle « cinéma » ne se résume ni à un dispositif technique, ni même à une pratique, mais à un dispositif qui ajoute à ces deux premières occurrences le principe fondamental de la séance de cinéma publique et payante. Le processus d'industrialisation et d'institutionnalisation qui se développe tout au long du 20^e siècle complexifie cette définition en y ajoutant des modalités d'accès à la pratique professionnelle : au capital économique se juxtapose par exemple le capital symbolique. L'autoproduction, à la différence du cinéma amateur, ne constitue pas un champ avec ses dynamiques d'échanges, de collaborations, de distinctions et de luttes internes, mais plutôt un point de passage sur des trajectoires de professionnalisation au devenir incertain. En conséquence, bien que le contexte lié à l'autoproduction puisse faciliter la fabrication des films, il n'est pas dit pour autant qu'il facilite l'accès à la reconnaissance symbolique et économique. Au contraire, la massification des outils de production peut même être de nature à rendre plus rudes encore les formes de concurrence et plus difficile le maintien d'une trajectoire dans le champ car « si certains obstacles à l'entrée dans le champ sont tombés, l'accumulation d'un capital qui permette d'y durer n'en est peut-être que plus difficile, l'accroissement du nombre de productions rendant encore plus vive la lutte pour une visibilité qui, ici comme ailleurs, est d'abord accordée à ceux qui sont déjà visibles.⁴⁵³ »

À ce titre, la trajectoire d'Amandine semble aussi singulière que susceptible de constituer un contre-exemple tant le succès d'*Ouvrir la voix* repose sur des facteurs spécifiques : la constitution d'un public autour d'un sujet social sous-représenté, la création d'une société de production et de distribution pour assurer l'intégration du film dans un marché, quelques rencontres clé qu'Amandine désigne comme des « coups de chance » (qui s'inscrivent tout de même dans la continuité d'un travail au long cours) et une grande persévérance. À contrario, laconique, Jim déclare en 2021 avoir arrêté le cinéma.

3 : Chercher une troisième voix

Nous avons observé dans un premier temps le contexte de désintermédiation qui a favorisé

⁴⁵³ DUVAL, *op. cit.*, (2016) p. 43.

l'autoproduction en mobilisant la théorie de l'émancipation de Jacques Rancière. Dans un second temps, nous avons porté notre analyse sur les déterminismes qui s'appliquent aux trajectoires des vidéastes/cinéastes. La conclusion que nous pourrions déduire de ces observations semble contradictoire : l'autoproduction émancipe tout comme elle participe au maintien des positions dans le champ, puisque les quelques exemples d'accès à la reconnaissance d'un large public semblent relever de l'exception. De manière consubstantielle, ce travail d'analyse met aussi à l'épreuve notre cadre théorique, puisque l'analyse de Rancière questionne les effets surplombants des intermédiaires qui sont également produits par les techniques d'enquête sociologiques auxquelles nous avons recours. À la fin de son livre *Bourdieu / Rancière, la politique entre sociologie et philosophie*, Charlotte Nordmann énonce la conclusion suivante :

Pour que change notre rapport au savoir et au travail intellectuel, il faut à la fois que nous soyons conscients du problème que nous avons à affronter (problème auquel convient peut-être le nom de dépossession, mais alors dans un sens plus étendu que ne le concevait Bourdieu), et que nous éprouvions notre capacité à y remédier. Il s'agit donc de tenir ensemble ces deux perspectives qui peuvent paraître, au premier abord, contradictoires : cerner ce qui s'oppose au déploiement de notre puissance de penser ensemble, et être en même temps conscients de la possibilité de son augmentation.⁴⁵⁴

Pour aussi ambitieux que paraisse ce cadre de pensée, il semble que notre sujet s'y prête particulièrement. La pratique de l'image-mouvement dans un contexte autoproduit confronte la puissance d'agir des vidéastes aux limites que leur imposent les logiques de champ, mais elle les conduit aussi vers des postures réflexives et des stratégies de compensation. Telle est la nature même du travail, nous apprenaient précédemment nos observations étymologiques : nous faire traverser les obstacles. Nous avons mis en évidence que les logiques aliénantes des industries relayées par les logiques marketing pouvaient peser sur les imaginaires, mais que des communautés organisées pouvaient aussi s'emparer des outils à leurs propres fins, quitte à les détourner des fonctions définies au préalable par l'industrie. Ce préalable peut nous aider à comprendre dans quelle mesure le discours des agents peut être pris en compte, non seulement comme un point de vue déterminé, mais aussi comme une analyse issue d'un travail réflexif. L'exemple d'Amandine est en ce sens significatif de la manière dont un parcours peut être la source d'un discours réflexif, que nous nous proposons ici d'énoncer de manière située, c'est-à-dire sans l'objectiver, ni le paraphraser, mais en le faisant interagir avec d'autres discours issus des champs analytiques et empiriques.

⁴⁵⁴ NORDMANN, *op. cit.*, (2006) p. 156.

L'exemple d'*Ouvrir la voix* démontre que l'autoproduction, en tant que méthode, peut être mobilisée comme un levier pour contourner les déterminismes des instances de nomination, tout comme il illustre les limites de cette approche. La notion de « film pirate », souvent utilisée par Amandine pour désigner les productions menées hors des conventions professionnelles, rappelle que l'économie du cinéma, structurée sous la forme d'un oligopole à frange met en jeu des acteurs dominants et des outsiders au devenir contingent. Son expérience s'inscrit dans la continuité des observations que nous avons réalisées puisqu'elle a mobilisé de manière déterminante des ressources caractéristiques de la « révolution numérique ». Avec l'aide des réseaux sociaux, elle a ainsi fédéré une communauté de soutiens qui s'est constituée en public, tout en utilisant des outils numériques pour la production (la caméra *blackmagic* d'Enrico). Elle a aussi puisé dans les ressources en ligne pour trouver les informations nécessaires à la création de sa société, soit directement sur des sites internet, soit en contactant Charles Gillibert via une mise en contact sur les réseaux sociaux. Elle ne manque pas à ce titre de rappeler l'importance de ces outils, non seulement dans son travail, mais aussi pour expliquer la discontinuité générationnelle militante que son film entend réduire. Pour cette raison, à la notion de film pirate peut se substituer celle, plus définie historiquement et politiquement, de « film guérilla ».

Le film guérilla naît d'une initiative du cinéaste américain afrodescendant Melvin Van Peebles établi à Hollywood à partir du film *Watermelon Man* (1970) ; « il en a eu marre de faire des comédies raciales pour les studios et donc il a décidé de faire un film autoproduit »⁴⁵⁵. C'est alors que le réalisateur mobilise son capital économique et relationnel (ses relations avec Bill Cosby notamment), pour faire un film en dehors du système des syndicats : « il a commencé à faire un film indépendant en contournant le système des syndicats aux États-Unis (...) il a pris des techniciens de Hollywood. Il leur a flanqué à tous une espèce de binôme qui allait être plus tard des chef op ou ingés-son noirs, latinos etc. et ils ont commencé leur film indépendant »⁴⁵⁶. Ce film, *Sweet Sweetback's Badass Song* (1971), s'éloigne des codes de l'époque, ne serait-ce qu'en laissant la vie sauve à son protagoniste à la fin du film, « le truc qui n'arrivait pas aux États-Unis dans les années 70 parce que généralement, le méchant noir finissait tué par la police »⁴⁵⁷. Dans une démarche d'autodistribution proche de celle d'Amandine, Melvin Van Peebles amène le film à Détroit dans un cinéma qui le garde aussi longtemps que celui-ci continue de faire des entrées, « dans une logique de pur capitalisme ». Deux premières séances sont organisées, l'une l'après-midi et l'autre le soir. Durant la séance de l'après-midi, un Black Panther décide en voyant le film de faire passer le mot dans les quartiers de la ville. Le soir-même,

⁴⁵⁵ GAY Amandine, entretien en annexess (mené le 06/04/2020).

⁴⁵⁶ GAY, *Ibid* (2020)

⁴⁵⁷ Entretien en annexess (mené le 06/04/2020).

la salle est comble. Le film rend son réalisateur millionnaire et convainc les studios d'investir dans des productions mettant à l'honneur des personnages noirs : « mais là c'est écrit par des blancs généralement, donc pas toujours réalisé par des noirs ». Reste que *Sweet Sweetback's Badass Song* constitue un préalable, non seulement pour les réalisatrices et réalisateurs non-blancs, mais aussi « pour faire un film indépendant et jusqu'à la distribution en fait », ce que revendique Amandine : « Djinn [Carrénard] avait fait ça et moi, mon idée de base c'était ça aussi. Donc voilà, quand on se revendique du cinéma guérilla, c'est ça. Et bon des fois je dis pirate, mais je pense à guérilla en fait. C'est la même chose ».

Cette déclaration nous rappelle qu'il existe une troisième « voix » qui consiste à développer des réseaux alternatifs pour échapper aux déterminismes des champs. Selon leur évolution, ces réseaux peuvent évoluer sous la forme de nouveaux champs, ils peuvent fusionner avec les champs établis ou même disparaître. Quelles que soient leurs issues cependant, l'exemple du *cinéma guérilla* et de la *blaxploitation* démontre qu'ils peuvent alimenter les imaginaires et influencer significativement les parcours. Aussi, dans cette troisième partie, nous nous proposons d'étudier des parcours hétérogènes de vidéastes et les postures réflexives qui, au contact des limites imposées par le champ professionnel, les ont conduits à expérimenter des formes de production alternatives, voire inclassables. Nous verrons dans un premier temps comment le *cinéma guérilla*, à l'instar d'Amandine, a effectivement inspiré Djinn Carrénard, non seulement à autoproduire son premier film long, *Donoma*, mais aussi à résister aux injonctions de l'industrie du cinéma. Nous verrons ensuite comment le parcours de Michel Gondry l'a amené à être fortement intégré au champ du cinéma professionnel, tout en maintenant un intérêt pour la pratique amateur. Ces observations nous aideront à mieux cerner les limites structurelles auxquelles se confrontent des agents situés à des positions du champ éloignées, voire opposées.

Djinn Carrénard et la recherche d'une troisième voie.

Il serait difficile de développer une étude dédiée au cinéma autoproduit sans parler du travail de Djinn Carrénard qui sort en 2010 son film *Donoma*, au budget revendiqué de 150 euros⁴⁵⁸. Cette « brèche dans le système »⁴⁵⁹ est rendue possible par une sélection au festival de Cannes, la

⁴⁵⁸ https://lemonde.fr/cinema/article/2011/11/22/donoma-l-etonnant-destin-d-un-film-a-150-euros_1607453_3476.html

⁴⁵⁹ LARY Marion, « Inventer des brèches, Des pratiques différentes dans le cinéma d'aujourd'hui », *Vacarme*, n°53 (2010).

cooptation par la maison de distribution *Commune image Média* et un achat par la chaîne Arte. Ce parcours permet le dépôt du film au CNC, l'obtention d'une aide à la distribution⁴⁶⁰, mais surtout, il crée un précédent en faisant l'objet d'une sortie nationale. Il est alors établi – au moins provisoirement – qu'un long-métrage de fiction autoproduit peut s'insérer dans un circuit de distribution au même titre que n'importe quelle production. Cette singularité nous engage à détailler ce qui a conduit Djinn Carrénard à se lancer dans cette entreprise et la manière dont celle-ci a transformé, non seulement son parcours, mais aussi sa disposition vis-à-vis du cinéma.

Élevé par une mère professeure de latin, et un beau-père instituteur travaillant pour un ministère, Djinn grandit entre Haïti, le Togo, la Normandie et la Guyane. Son bac en poche, il part à Paris faire des études de philosophie. C'est au cours d'un cycle de révision qu'il découvre un livre de Spike Lee : « qui était un journal qu'il avait tenu pendant la création du film *Malcom X* et en fait, ce truc-là détaille tout ce qui se passe : l'écriture du scénario, la recherche de fonds, etc. etc.. »⁴⁶¹. De cette découverte naît une vocation : « il décrivait une expérience très complexe, mais en même temps, en fait, ça m'a paru évident que c'était ça mon métier ». Aussi, le réalisateur poursuit sa recherche avec un autre livre de Spike Lee rédigé d'après le tournage du film *Nola Darling* :

Qui est un film guérilla aussi et en fait là, ça m'a paru hyper clair, la méthodologie, c'est-à-dire que... il y avait une espèce de marche à suivre qui était de faire son premier film sans moyen, de faire un film qui a une identité forte, qui te présente au monde comme auteur, ça veut dire qui contient ton identité, qui contient qui tu es en tant qu'individu et un peu en tant qu'artiste aussi.

Cette voix s'inscrit en faux avec les discours qu'il a pu recevoir jusqu'alors à propos du cinéma : « à chaque fois on me disait : “ouais, mais pour faire du cinéma, il faut qu'on ait des gens, il faut avoir du fric” ». Elle ouvre aussi sur de nouvelles perspectives : « analyser des films, voir comment faire des films sans trop de moyens (...) C'est là qu'à commencé mon autoformation à la réalisation ». Djinn alterne des visionnages de « films tournés en numérique (qui avaient une image infiniment moins bonne que celle qu'on peut avoir maintenant (...) avec une définition très basse et puis qui arrivaient à trouver le chemin, c'est des films que j'ai découvert à l'UGC ». L'autoformation débute par la pratique du montage avant même la prise de vue : coller des bouts de vidéo, les remonter, comprendre le rythme. Arrive rapidement l'opportunité de faire des clips : « et en fait ça ne s'est pas bien passé du tout, avec toutes les complexités des prestations... Et en plus quand on arrive et qu'on

⁴⁶⁰ https://lepoint.fr/cinema/donoma-les-secrets-du-film-le-moins-cher-du-cinema-22-11-2011-1399139_35.php

⁴⁶¹ Entretien en annexes mené le 26/12/2020.

n'y connaît rien, se faire payer... Réussir à mettre en place son idée, tout ça, tout ça... ». L'autoformation passe aussi par l'échange d'informations sur les forums : « j'allais beaucoup sur *le repaire*⁴⁶² (...) comment on fait tel effet qui est dans tel film, à partir de telle minute, telles images etc., et une bonne âme arrivait en me disant : ça s'appelle un transtrav et donc du coup on fait comme ça et comme ça... ». Pour le cadrage, Djinn s'inspire des nombreux clips et films qu'il voit, notamment *La Cité de Dieu*, « un film qui m'a vraiment beaucoup impacté ». Nous sommes en 2004 lorsque Djinn décide de passer au film. Il crée pour l'occasion l'association *Diaph I kat*, utilise l'annuaire pour découvrir les troupes de théâtre autour de chez lui, à Saint-Quentin-en-Yvelines et tourne de nombreux films courts. En 2008, il part trois mois aux États-Unis à l'occasion de l'élection de Barack Obama, là encore pour tourner :

C'était une période où je tournais tout le temps, tout le temps, tout le temps. Et puis et en fait, j'ai tourné un court-métrage là-bas et en tournant ce court métrage, il y a eu un déclic : je me suis dit, OK, c'est bon, j'ai compris. J'ai compris mon rythme, j'ai compris comment faire en sorte que les comédiens puissent jouer comme j'ai envie qu'ils jouent et je me suis dit : bon, voilà, quand je rentre en France, je fais mon premier long-métrage.

À l'instar des observations faites à propos d'*Ouvrir la voix*, l'expérience de *Donoma* démontre paradoxalement à Djinn qu'une « production guérilla » est structurellement déterminée à se confronter à ce qu'il nomme « la machine classique » pour exister en tant que « film en salle ».

Donoma, en fait, ce n'était pas une autre machine. C'était un autre projet qui avait besoin de la machine classique pour se greffer dessus. (...) il fallait bien que je me fasse acheter par Arte. Il fallait bien que *Télérama* en parle. Il fallait bien que... etc. Au final, ça continue à reposer sur les mêmes mécanismes que le système classique, tu vois ?

Donoma impacte cependant la trajectoire de Djinn de manière déterminante. La sélection à Cannes, l'achat par Arte et l'article dans *Télérama* constituent les signes d'une intégration pérenne dans le champ. Cependant, cette professionnalisation n'est pas vécue de manière très positive par le réalisateur :

on m'invite dans le cinéma français et c'est là que je me rends compte que ce que j'avais théorisé était non seulement une réalité, mais que j'étais rentré moi-même dans cette réalité sans m'en rendre compte. Ça veut dire qu'effectivement, j'arrive dans un univers où... il faut falloir attendre les fonds (...) et puis si les gens qui donnent les fonds ne sont

⁴⁶² Site internet spécialisé dans la pratique de la vidéo depuis 1997 <https://repaire.net/1/accueil/infos-legales.html>

pas intéressés par telle histoire, tu vas vite devoir leur filer autre chose pour les accrocher, tu vois ?

À cette injonction d'un désir « autre » que nous avons précédemment observée s'ajoute un rapport au temps qui se substitue lui aussi au désir du réalisateur : « une fois que l'argent est là, il faut y aller tout de suite, il faut y aller maintenant, l'argent est là, il faut y aller maintenant (...) tu ne prends pas forcément le temps de trouver le bon moment et la bonne conjoncture pour te placer dans ton projet, tu y vas tout de suite ». Il évoque aussi un malaise vis-à-vis du rapport hiérarchique, que là encore nous avons observé chez Jean-Claude :

Il y avait une espèce de jeu hiérarchique permanent (...) Tu as donc d'un côté ceux qui vont te mettre sur un piédestal justement, ce qui va te faire perdre de vue ce qui est vraiment en train de se passer, le réel de ce qui est en train de se passer et puis tu as de l'autre côté ceux qui vont être en permanence en train d'essayer de contester ta position. (...) C'est la différence entre faire un chantier et être invité en festival, ça veut dire que tu es en train de faire un chantier, tu es aussi sale que tout le monde. Et puis tu sais très précisément le problème qu'a un tel avec le joint de porte etc. etc.. (...) tu es dans une espèce de truc comme ça sans fin qui au final est très différent de ce que les gens connaissaient d'un cinéma guérilla où là il y avait d'abord cet enjeu de créer une espèce de symbiose tous ensemble ? Parce qu'au final, les gens n'étaient là que parce qu'ils avaient envie d'être là, tu vois ? Les gens n'étaient pas là pour payer la facture.

L'expérience qu'il décrit est celle de son deuxième film, *Faire l'amour* co-réalisé avec Salomé Blehmans, l'histoire d'un rappeur, chauffeur de Uber, qui a perdu l'ouïe et l'inspiration après avoir signé avec un producteur. Cette histoire rejoint en quelque sorte celle de *Djinn*, puisque la production du film et les conflits avec son producteur l'éloignent durablement des tournages et lui font prendre conscience que ni le modèle du cinéma guérilla, ni ce qu'il appelle le système classique ne lui conviennent. « Je n'ai pas envie, il doit avoir autre chose, il doit avoir une façon plus intéressante de faire du cinéma. ». Entre *Donoma* réalisé « comme une ballade dans le parc en sifflotant », mais « sans fric et au RSA » et *Faire l'amour*, vécu comme « une near death expérience », naît « l'intime conviction qu'une troisième voie est possible ».

Il s'intéresse d'abord à ce qu'il décrit comme « un mot barbare » : les start-up et cite en exemple le précédent des taxis parisiens par lequel est arrivée la notion d'Uberisation de l'économie : « quand Uber est arrivé, dans les trois quarts des taxis on ne pouvait même pas payer en carte bancaire », mais aussi d'autres domaines comme l'hôtellerie. Il prend à ce propos quelques précautions, mais décrit le souhait de « créer un autre système » : « avec tout l'esprit critique qu'on

peut avoir (...) avec tout ce que ça peut avoir de négatif (...) en fait, ils sont arrivés, ils ont créé un autre système, ils n'ont pas fait une manif, ils ont pas fait une revendication, ils sont arrivés, ils ont fait une appli ». Plus proche des enjeux du champ de l'audiovisuel, il décrit aussi l'exemple du site *youtube* : « Bah en fait c'est pareil, quoi. C'est-à-dire qu'ils ont créé une alternative à la télévision où eux, ils ont leurs émissions. C'est eux qui décident de ce qu'il y aura dedans ».

Pour autant, ces déclarations ne constituent pas un blanc-seing donné au modèle dit de « l'économie ubérisée », que Djinn décrit comme un danger. Il cite à cet effet l'exemple de Netflix et de *Paris est une fête*, un film autoproduit en 2018 et sorti sur la plateforme en ligne.

Moi c'est quelque chose qu'on m'a beaucoup dit : “arrête de dire qu'on peut faire des films sans moyen comme ça”. Mais les gens, ils le savent ! Ils le voient, ils ont un appareil photo en main, qu'est-ce qu'on va faire ? On va leur prendre leur caméra pour ne pas que... non, ils le voient, ils le voient et incessamment sous peu il y a des gamins de 15/16 ans qui vont commencer à faire des longs métrages dans leur chambre et qui seront hyper efficaces et que tout le monde aura envie de regarder. Et ces gamins-là après, ils vont se retrouver avec Netflix qui va leur dire : vas-y c'est cool, je te le prends pour 20 000 balles et eux vont se dire : waouh, je suis riche, j'ai 20 000 balles. Tu vois ? (...) Étant donné que les caméras deviennent de plus en plus de bonne qualité oui, le danger de l'ubérisation est réel.

En somme, le souhait de Djinn est de « couper l'herbe sous le pied » à ces tendances pour leur substituer un système plus vertueux. « Si on avait anticipé sur la situation complètement dingue en fait des taxis, obligé de payer des licences 400 000 balles, qu'ils vont rembourser pendant je ne sais pas combien de temps... » Il imagine donc un scénario dans lequel « Uber aurait pu devenir une espèce de SCOP » et où les travailleurs seraient aussi des investisseurs : « On aurait pu imaginer un Uber qui profite aux gens, un Uber dont les fonds ne sont pas en train de partir en dividendes (...) Donc l'idée en fait, c'est de se dire, si on prend le cas de figures, qu'est-ce qui serait arrivé si on avait anticipé le mécontentement des gens ? ».

Transformer le rejet en force et l'obstacle en marche-pied, telle pourrait être la devise de Djinn. Questionné sur la thématique de la marge, le réalisateur puise dans l'histoire du hip-hop et plus particulièrement de sa répudiation par le cercle Spoken Word de Manhattan qu'il décrit comme un événement fondateur : « ceux qui ont inventé le hip hop l'ont inventé parce qu'ils n'étaient pas acceptés dans le cercle de Spoken Word de Manhattan, (...) c'est pour ça, je suis très content qu'ils aient inventé le hip hop ». Cette dichotomie qui reprend l'opposition du légitime et de l'illégitime, du

reconnu et du non reconnu voire des marges et des normes, ce cinéaste ayant partagé son adolescence entre la Guyane et la Normandie l'applique au public français dont il décrit la diversité comme sous-représentée :

Tu as la population A qui va être par exemple, je ne sais pas moi, la population qui est représentée dans le cinéma parisien français. Tu vas avoir la population B qui va être la population, on va dire globalement noire, qui habite dans les grandes villes de France métropolitaine. Tu vas avoir la population C qui va être le blanc qui habite dans le Périgord ou au fin fond de la Normandie. Tu vas avoir la population D qui va être la population noire qui habite dans les DOM. Et en fait, on va se retrouver avec un cinéma qui n'ouvre réellement ses portes qu'à la population A et qui ne représente par exemple que la population A. Et même au sein de cette population A, il y a énormément de gens qui ne se sentent ni représentés, ni acceptés. Tu vois, même au sein de de la petite population bourgeoise parisienne, il y a un nombre incroyable qui se sentent complètement rejetés, non acceptés par ce cinéma là. Je me dis qu'il y a une opportunité incroyable de créer un autre cinéma que A, B, C et D kiffent en fait, tu vois ?

Le schéma ressenti par Djinn d'un cinéma concentré, favorisant la représentation à l'écran d'une frange restreinte de la population par une frange restreinte de la population, reprend la problématique exposée par Amandine d'une discrimination multifactorielle qui minore les chances d'être représenté à l'écran selon des critères de sexe, de couleur de peau, d'origine sociale ou nationale, mais aussi d'emplacement géographique : « je sais que mon pote de Normandie ne se sent pas représenté non plus par une grosse partie de ce cinéma. Je le sais, je sais que mon pote de Guyane ne se sent pas du tout représenté par le cinéma etc. ». De fait, le « phénomène anglo-saxon d'un cinéma noir jouant l'introspection à partir de son expérience de minorité noire en Occident n'a pas trouvé d'équivalent en France où vivent pourtant de nombreux cinéastes d'origine africaine ou caribéenne »⁴⁶³. Les films d'Amandine comme de Djinn font encore figure d'exception et c'est pourquoi ils ont trouvé dans l'autoproduction un exutoire pour échapper à ces déterminismes et une opportunité de revendication, voire de rupture esthétique.

L'Usine à films amateurs de Michel Gondry

Une autre façon de concevoir ce rapport au cinéma problématisé sous l'angle de la répartition

⁴⁶³ BARLET, Olivier. « Y a-t-il un cinéma noir français ? », *Africultures*, vol. 92-93, no. 2-3, 2013, pp. 342-353.

géographique des représentations sociales consiste à opposer les notions de concentration et de déconcentration. Nous avons observé que le cinéma Hollywoodien était en proie à un phénomène de concentration horizontale renforçant le modèle de l'oligopole à frange et fragilisant l'équivalent en France des films dits « du milieu », polarisant par là-même le champ entre d'une part des modes de productions mobilisant des capitaux très importants et d'autre part des modèles de plus en plus précaires. Suivant les logiques de distinctions que nous nous sommes employé à décrire dans le cadre de cette étude, nous pourrions déduire de la part des réalisatrices et réalisateurs une tendance générale à fuir ces extrémités précaires, à plus forte raison lorsque ces extrémités rejoignent le champ amateur et à plus forte raison encore lorsque ces réalisatrices et réalisateurs bénéficient d'un fort capital de reconnaissance. C'est à ce titre que Michel Gondry fait doublement exception avec le projet de *l'Usine à films amateurs*. Bien qu'il soit un réalisateur fortement inséré dans le champ avec en 2022 onze long métrages, treize courts-métrages, près d'une centaine de clips et près d'une trentaine de publicités, dont une nommée « Détour » assurant la promotion de l'*iPhone 7* sous la forme d'un court-métrage (tourné avec ledit appareil, nous dit la publicité), le réalisateur associe à cette carrière professionnelle un travail de recherche lié au cinéma amateur qui débouche sur ce projet inédit à rebours – du moins en apparence – des logiques de distinction.

L'Usine à films amateur trouve son origine dans une commande adressée au réalisateur par Dave Chappelle : le projet documentaire *Bloc party* (2005), basé sur l'idée d'organiser un concert de quartier réunissant quelques-uns des groupes de soul et de hip-hop les plus connus des États-Unis (Jay-Z, Dead Prez, Mos Def, the Roots, Jill Scott, Erika Badou, the Fugees etc.). Le projet repose sur la mise en relation de deux échelles à priori opposées : celle du quartier et de sa communauté et celle des stars de l'industrie culturelle. À cette occasion, Michel s'interroge sur la notion de communauté, très utilisée lors des réunions de travail, au point qu'il se demande s'il ne serait pas plus pertinent de laisser sa place à Spike Lee, un réalisateur New-Yorkais, qui occupe une place importante dans l'histoire du cinéma Afro-Américain et qui connaît bien mieux que Michel les codes culturels du pays : « Plusieurs fois j'ai entendu “ Ce concert parle de la communauté ”. Quelle communauté ? Les Afro-Américains ? Les rappeurs ? Les rappeurs avec un message ? Wow, toutes ces discussions sont compliquées »⁴⁶⁴. Le film constitue donc une découverte importante pour le réalisateur qui décrit son enfance passée à Versailles face à deux châteaux d'eau comme très éloignée des modèles sociaux qu'il observe à ce moment. Cependant, la synergie collective fait écho à ses années passées dans le 18^e arrondissement de Paris à rêver secrètement de faire du cinéma le Louxor,

⁴⁶⁴ GONDRY Michel, *You'll like this film because you're in it. The Be Kind Rewind protocol*, PictureBox Inc, Brooklyn, (2008), p. 10.

alors désaffecté, un lieu d'utopie. De là naît le film *Be Kind Rewind* (2008) : l'histoire de deux amis qui pour sauver un vidéoclub dont les cassettes ont été démagnétisées, se mettent à réaliser des remakes de films qu'ils nomment les films « suédés ». Lorsque des représentants de majors Hollywoodiennes accompagnés par le FBI interviennent en détruisant les cassettes, le quartier se fédère autour d'un nouveau projet de film célébrant les origines du pianiste Jazz Fats Waller.

Cette notion de « film suédé » dépasse le cadre de la fiction, puisqu'il va être repris dans des écoles et des festivals⁴⁶⁵. Le tournage de *Be Kind Rewind* lui-même est source de confusion entre les modèles professionnels et amateur, puisque par souci de réalisme, conjointement à l'emploi de personnalités reconnues par le cinéma Hollywoodien (Jack Black, Mos Def, Danny Glover et Mia Farrow composent le casting principal) le réalisateur choisit aussi de faire intervenir des non-acteurs dans le film, ce qui constitue un défi aux règles imposées par les syndicats :

Le problème, c'est que chaque secteur du film appartenait à un syndicat qui « n'appréciait » pas tout à fait ces inclusions. Mon syndicat, le Director's Guild, me fournit une excellente mutuelle, mais m'interdit de filmer en dessous d'un certain budget. De même, le Screen Actors Guild, interdit aux productions d'engager des acteurs non-membres, à moins que 50 acteurs membres aient déjà été engagés.⁴⁶⁶

La production résout le problème en engageant non pas des acteurs, mais des danseurs pour une scène du film :

Pour la reconstitution de la vie de Fat's Wallers, nous avons besoin de quelques danseurs. Je ne voulais pas d'un chorégraphe professionnel parce qu'il fallait garder cette fraîcheur des amateurs souvent oubliée par les professionnels. Aussi, nous avons convié une soixantaine de jeunes de Paissac à se joindre à notre « club de dance improvisé ». Le SAG pouvait nous empêcher d'embaucher des acteurs non syndiqués, mais ils ne pouvaient pas nous empêcher d'embaucher des danseurs.⁴⁶⁷

La fonction dévolue en France au CNC d'organiser la séparation entre les espaces professionnels et amateurs est ici assurée par les syndicats et contournée pour les besoins du film ; le contexte fictionnel contaminant en quelque sorte le réel dans le cadre d'une production de long-métrage de fiction. Une idée en amenant une autre, le réalisateur se met à concevoir une traduction

⁴⁶⁵ Notamment le festival du film suédé de Metz: <https://metz.curieux.net/agenda/evenement/festival-du-film-suede>

⁴⁶⁶ GONDRY, *op. cit.*, (2008) p. 16.

⁴⁶⁷ GONDRY, *op. cit.*, (2008), p.16–17.

de ses idées dans le monde réel : « je commençais à me dire que mon utopie n'était pas si utopique. Les gens aimaient vraiment ce film parce qu'ils étaient dedans, exactement comme je l'avais espéré avec mon idée initiale du Louxor ». Ainsi naît la première ébauche de *l'Usine à films amateurs*, à Paissac, à l'endroit même où *Be Kind Rewind* a été tourné. De l'aveu même du réalisateur, ce premier essai est un échec. Basé sur quatre sessions de 90 minutes chacune, le groupe devait commencer par choisir un genre, un titre et une courte histoire, puis transformer au second rendez-vous chaque phrase de cette courte histoire en scène. Cependant, cette seconde rencontre n'aura jamais lieu :

Alors qu'au premier rendez-vous nous avions 29 personnes enthousiastes et engagées (elles ont même mangé tous les snacks que nous avons apportés), neuf d'entre elles ont perdu tout intérêt pour l'aventure lorsqu'elles ont compris qu'il ne s'agissait pas d'un vrai film, sept ont été découragées par le mauvais temps, et les huit restantes n'ont jamais donné de nouvelles. À la fin, cinq survivants montraient encore de l'intérêt pour le projet.

Cependant, affecté par cette mésaventure, le réalisateur met momentanément fin au projet. Il décrit son tort d'avoir « pris le tournage [de *Be Kind Rewind*] pour la réalité du monde » ; réalité dans laquelle, donc, l'utopie est moins féconde que dans les films selon un aphorisme célèbre (prêté à tort à André Bazin⁴⁶⁸) : le cinéma substituerait au regard un monde qui s'accorde à nos désirs.

J'avais sous-estimé l'influence des autres acteurs tels que Jack Black, qui avait de manière artificielle apporté une certaine magie à l'expérience, pour ne pas dire une bonne raison d'assister régulièrement au tournage. Et bien sûr, il y avait la promesse d'être projeté sur un grand écran. Mon système semblait ne marcher que parce qu'il était maintenu par une machine à filmer professionnelle immense et attractive. En dépit de tous mes espoirs, mon utopie... restait une utopie.⁴⁶⁹

Cet échec rejoint notre observation faite à propos du cinéma, c'est-à-dire, non pas seulement un dispositif d'enregistrement et de représentation du réel par l'image mouvement, mais aussi un monde social ou plus exactement, pour reprendre la description de Bourdieu, un champ, avec ses logiques de luttes et de distinctions. Cela explique la recherche par les vidéastes/cinéastes du « grand écran », non pas seulement le grand écran d'une seule ville comme pour les expériences de cinéma déconcentrée que nous avons pu décrire avec *Killmeway*, mais « les grands » écrans, dans une proportion significative au regard des critères professionnels susmentionnés (dont témoigne la notion

⁴⁶⁸ MOURLET, Michel. « L'affaire Godard-Bazin », *L'écran éblouissant. Voyages en Cinéphilie (1958-2010)*, sous la direction de Mourlet Michel. Presses Universitaires de France, 2011, pp. 201-205.

⁴⁶⁹ GONDRY, *op. cit.*, (2008), p. 21.

de sortie nationale évoquée par Amandine Gay). En conséquence, le succès de *l'Usine à films amateurs* s'explique peut-être par un déplacement de champ, puisque l'essai suivant, intitulé le *Deitch Project*, se déroule dans une galerie d'art où Michel, nostalgique de ses visites aux *studios Universal*, reproduit de mini-décors de cinéma, à raison d'une quinzaine d'espaces répartie dans une galerie de East Village à Manhattan. Le public peut désormais tourner dans « un long couloir », « un extérieur rue avec une voiture garée et un café », « une cage d'escalier », « l'intérieur d'une voiture avec un fond rétroprojeté (comprenant plusieurs options : ville/campagne, jour/nuit) » etc. Le caractère paradoxal du projet n'échappe pas à son auteur : « Bien entendu, le contexte d'une galerie d'art s'inscrivait en parfaite contradiction avec cette idée (...) mais je ne pense pas que je me serais relancé dans cette aventure sans cet environnement »⁴⁷⁰. Autre paradoxe apparent : pour stimuler la créativité des participants, Michel instaure un certain nombre de règles (ne pas venir avec des idées de scénario préconçue, ne pas amener son propre matériel) ainsi qu'un cadre restrictif. Ainsi, les participants doivent choisir un genre, puis définir un court scénario en une heure et choisir à l'avance une personne qui s'occupera de la caméra afin que cette organisation d'équipe ne prenne pas le pas sur les enjeux esthétiques. Michel décrit notamment combien les logiques extérieures aux dispositifs de *l'Usine à films amateurs* sont de nature à en perturber le fonctionnement, parfois même en la mettant en péril. Il cite l'exemple d'un professeur utilisant le dispositif à ses propres fins pour y organiser un cours de cinéma. Ce dernier – constate l'équipe d'organisation – rembobine les cassettes pour visionner les rushes contre l'usage établi par le dispositif qui enjoint les participants à réaliser un « tourner-monter ». Ce choix fait perdre beaucoup de temps aux équipes et aboutit à la destruction de nombreux rushes. La volonté du professeur de soumettre *l'Usine à films amateurs* au profit d'une logique académique le conduit donc à réintroduire des automatismes réputés professionnels, mais inadaptés à la situation à l'expérience. Cependant, lorsque les organisateurs lui rappellent les règles et que celui-ci annonce aux étudiants qu'il ne peut plus leur donner d'instructions, la situation se résout instantanément : « à ce moment-là, on pouvait voir cette incroyable lueur dans les yeux des étudiants, comme si on venait de leur dire que l'école était finie pour toujours. Ils se sont levés d'un bond, se sont mis à inventer des idées incroyables et ont même fini avant les autres groupes »⁴⁷¹. L'autre écueil vient des quelques participants réalisateurs ou apprentis réalisateurs venus filmer un scénario pré-écrit malgré l'interdiction :

Une fois un jeune homme, probablement un réalisateur potentiel, est venu avec le storyboard complet d'un film qu'il voulait tourner avec trois de ses amis. Ce qu'il n'avait pas anticipé, c'est que trois inconnus viendraient se greffer à son groupe à la dernière

⁴⁷⁰ GONDRY, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁷¹ GONDRY, *op. cit.*, (2008), p. 55.

minute. Il a contourné la majeure partie de la première partie de l'atelier, expliquant au reste du groupe qu'il les préservait de cette charge de travail (dieu merci !). Ce jeune homme ruinait toute l'expérience pour les autres membres du groupe. C'était la première fois que nous rencontrions ce cas de figure. Jordan et moi avons rapidement discuté de la marche à suivre, avons décidé d'interrompre cette petite dictature et sommé le groupe de recommencer à zéro, leur rappelant que les idées préconçues n'étaient pas permises. Cela montre combien cette activité peut être différente d'une expérience professionnelle : sur un tournage, vous vous devez d'être un dictateur. Vous ne pouvez pas laisser tout un chacun vous piétiner avec leurs propres idées. Je veux dire, bien sûr, vous pouvez les écouter, mais vous devez être en mesure de leur dire non. Autrement, le film n'aurait aucune voix. Je sais que je cela contredit ce que j'ai décrit précédemment, mais comme je vous le disais, ce n'est pas un exercice que je pratique tous les jours.⁴⁷²

La contradiction que décrit Michel rejoint le cadre que nous avons décrit précédemment, d'une pratique qui procède tout à la fois d'un mouvement horizontal et vertical. Le principe selon lequel chacun doit pouvoir exprimer ses idées dans le cadre spontané de *l'Usine à films amateurs* induit par « ses règles du jeu » rejoint la proclamation égalitaire chère à Rancière : égalité des intelligences (d'où l'insolubilité du rôle du professeur dans ce jeu) et recherche d'une émancipation (au moins sporadique) par le geste spontané et désintermédié. En ce sens et suivant notre cadre théorique, les affects joyeux rapportés par Michel s'expliquent ces effets de désintermédiation et de manière plus large par l'expérience momentanée d'échapper aux structures grâce à un cadre qui favorise la spontanéité ou pour reprendre la terminologie de Walter Benjamin, un « ici et maintenant » (*Hic et nunc*). Cependant, la conduite du dispositif rappelle aussi que des logiques de « désir maître » y sont aussi maintenues, voire redoublées, puisque l'activité de *l'Usine à films amateurs* est indexée à un cadre dont les règles sont elles-mêmes définies par Michel. De plus, malgré l'absence de Jack Black aux sessions, le fait que cette activité soit associée à un nom connu du monde du cinéma et qu'elle doive s'inscrire entre les murs d'une institution liée à l'art contemporain pour prendre forme, biaise significativement le postulat initial d'une organisation utopique du cinéma. Cette contradiction s'incarne particulièrement dans la tension qui s'instaure entre le jeune réalisateur et le dispositif ; tension qui révèle avec quelle constance la réalisation des désirs est indexée à des logiques de champ. Le récit de Michel nous apprend qu'il est possible pour un réalisateur reconnu de faire intervenir – à la marge – des amateurs dans un contexte professionnel, mais un réalisateur non reconnu n'aura pas la même facilité à jouer avec les règles de *l'Usine à films amateurs*, malgré toute la bonne volonté des auteurs du dispositif. Cet exemple est d'autant plus significatif, que Michel questionne à de nombreuses reprises les limites de cette bonne volonté face à ces logiques déterministes :

⁴⁷² GONDRY, *op. cit.*, (2008), pp.59 – 60.

Récemment, une personne travaillant dans la sphère créative me disait : “c'est incroyable, je viens de voir mon meilleur ami de l'école l'autre jour et il m'a dit qu'il avait travaillé avec toi récemment, c'est tellement un petit monde”. “Oui c'est un petit monde, parce que nous ne le partageons pas” ai-je répondu (...) L'idée sous-jacente de ce protocole est que l'idée de chacun mérite d'être exprimée. Les idées et expressions que nous rencontrons en général dans la sphère publique viennent des gens qui en font leur métier. Nous avons très peu accès aux idées nées en dehors d'ambitions financières ou professionnelles.⁴⁷³

L'étape suivante du parcours de Michel constitue peut-être un début de réponse à ces problématiques : déménageant dans une maison située à Orient Avenue, à Brooklyn, il décrit le contexte de gentrification à laquelle il prend part : « nous étions entourés par une série de copropriétés neuves attendant la prochaine vague de gentrification, dont je fais malheureusement partie. Je ne peux rien y faire. Peu importe où je vais, je gentrifie. C'est déprimant. »⁴⁷⁴. Le réalisateur décide de tester son protocole dans ce nouveau lieu de vie pour le tester « dans la vraie vie ». Néanmoins, son arrivée dans le quartier lui donne l'occasion de mettre en place son protocole dans un nouveau cadre : non plus une galerie d'art, mais sa propre maison, son propre quartier et le voisinage (il utilise le terme de communauté dans la continuité de ses observations faites avec *Bloc party*) qu'il vient tout juste d'intégrer. Le prétexte de la crémaillère se substituant au cadre institutionnel, il dit retrouver ce qu'il avait trouvé dans le cadre fictionnel avec *Be Kind Rewind* : « je voyais sur leurs visages le même air que j'avais observé à Paissac durant *Be Kind Rewind* et au *Deitch Project* : de la fierté mêlée à l'acceptation de la naïveté⁴⁷⁵ ambiante et un grand sourire »⁴⁷⁶.

Cette notion de « naïveté » est bien sûr à questionner, de même que le modèle polarisant qui redouble l'opposition déjà existante entre deux espaces : d'un côté l'espace de l'amateurisme, du non légitime, de la valeur d'usage et de l'art moyen structurellement cadré par des logiques exogènes et d'un autre l'espace du professionnel, du légitime, de la valeur d'échange, des logiques industrielles non moins aliénantes et de la forte reconnaissance. Mais suivant la grille de lecture de Jacques Rancière, nous pouvons aussi observer que ce raisonnement polarisant agit en actant l'impuissance présumée du non professionnel, redoublant dès lors la légitimité du professionnel. Ainsi,

⁴⁷³ GONDRY, *op. cit.*, (2008), p. 29.

⁴⁷⁴ GONDRY, *op. cit.*, (2008), p. 69.

⁴⁷⁵ Nous préférons ici traduire le terme « Silliness » par « naïveté » plutôt que par « bêtise » dont le ton péjoratif nous paraît peu adapté au contexte exposé par l'auteur.

⁴⁷⁶ GONDRY, *op. cit.*, (2008), p. 69.

l'affirmation : « J'étais plus impatient de voir les créations de ceux qui n'ont d'ordinaire pas d'ambitions artistiques »⁴⁷⁷, nous permet de mieux comprendre pourquoi les ambitions du jeune réalisateur arrivant avec son propre scénario dans ce dispositif entrent en conflit avec les règles de *l'Usine à films amateurs*. À ce titre, cette expérience s'inscrit dans la continuité des déterminismes que nous avons décrits précédemment, mais la disposition de Michel vis-à-vis de ces questions fait figure d'exception. La distance prise avec les effets de distinction établis, qui peut s'expliquer par une très forte intégration au champ professionnel, lui permet de considérer « l'amateur » non comme une malédiction mais plutôt comme une opportunité. Ce qu'il appelle « cette fraîcheur des amateurs souvent oubliée par les professionnels » laisse entendre que les contraintes inhérentes au contexte des productions culturelles professionnelles (qui plus est à une échelle industrielle) seraient aliénantes, même pour un réalisateur bénéficiant d'une forte reconnaissance artistique, au point de rechercher une « liberté », c'est-à-dire l'accomplissement d'un désir maître dans le champ amateur. Or nous l'avons vu : l'un comme l'autre de ces espaces sont façonnés et fortement cadrés par des contraintes de nature différentes. En ce sens, l'expérience de Michel est très différente de la recherche de Djinn, voire opposée, puisque contrairement aux principes de l'autoproduction (qui repose sur la mise en concurrence potentielle d'un film avec ceux du champ professionnel), il s'agit pour Michel d'échapper aux logiques aliénantes de la valeur d'échange. Cependant, dans un contexte où l'autoproduction se substitue largement aux logiques pures de l'amateur, la recherche de création d'un tel espace de pratique et les difficultés décrites confirment la prégnance, sur les imaginaires, des logiques de valeur d'échange associées à la pratique du cinéma.

Pris dans les dynamiques sociales qui le dépassent, Michel peut faire acte de résistance en s'inscrivant à rebours des logiques de champ et en valorisant l'amateur, à condition de définir un cadre par définition limité dans le temps et l'espace. Cependant, ce désir le confronte tout de même aux limites des forces structurantes des champs, malgré le fort capital symbolique qu'il mobilise pour construire son projet. De même qu'il est matériellement plus concevable pour un agent à fort capital économique d'investir un quartier en voie de gentrification que pour un agent à faible capital économique d'investir un quartier fortement gentrifié, il est structurellement plus concevable pour un réalisateur bénéficiant d'un fort capital de reconnaissance d'explorer les logiques du champ amateur qu'il ne l'est pour un réalisateur amateur d'orienter sa trajectoire dans le champ professionnel et de s'y maintenir. C'est d'ailleurs ce que confirme l'expérience de *Be Kind Rewind*, lorsque le réalisateur tente d'intégrer des participants non professionnels au tournage, ce qu'il ne parvient à faire qu'en rusant avec les règles. Au reste, l'originalité de ce projet réside aussi dans sa capacité à mettre en scène ces

⁴⁷⁷ GONDRY, *op. cit.*, (2007), p. 28.

écarts, à s'emparer des moyens de production grand-public, non pour démontrer une nouvelle fois qu'il est possible de s'en servir pour concurrencer les logiques professionnelles, mais au contraire pour questionner la possibilité d'un geste spontané et – de manière sporadique – celle d'une forme de travail émancipé. En ce sens, *l'Usine à films amateur* est à considérer pour ce qu'elle est : une expérience fondée sur l'idée d'ouvrir les imaginaires vers une forme de travail réappropriée, mais vouée, non seulement à se limiter aux murs des ateliers pour lesquels elle est pensée, mais aussi, au-delà, à être rattrapée par les logiques aliénantes de valeur d'échange qui, in fine, structurent la pratique cinématographique professionnelle et d'une manière plus générale le monde professionnel.

Conclusion

Au cours du chapitre précédent, notre analyse des espaces sociaux organisés autour des pratiques amateurs et professionnelles du cinéma, dont la convergence est à l'origine de l'autoproduction, nous a conduit à problématiser notre objet sous l'angle de la démocratisation. Reprenant à notre compte l'hypothèse proposée par Patricia Zimmermann d'une pratique affranchie de « la publicité *Sony* pour le caméscope » qui mènerait à « des possibilités révolutionnaires pour la démocratie », nous avons constaté un double phénomène : d'une part, la massification des moyens de production est souvent décrite comme une forme de démocratisation, sans que cette affirmation ne soit étayée. Nous avons donc décrit les limites structurelles du concept de démocratisation, mises en évidence par le bilan des politiques culturelles et l'état de l'art dans le domaine de la sociologie de la culture. En suivant la théorie de Rancière, la notion de démocratisation tend à institutionnaliser « une seconde fois » les effets de domination plus qu'elle ne les résorbe puisqu'elle s'inscrit dans une logique « verticale » qui prend acte d'une hiérarchisation des positions objectives des agents et des productions dans le champ culturel. De plus, nous pouvons voir dans la publicité pour *l'iPhone 13* un continuum des logiques publicitaires décrites par Patricia Zimmermann, à ceci près qu'une fonction se substitue à une autre et qu'au plan de l'enfant soufflant une bougie, la firme *Apple* préfère dicter à sa clientèle de réaliser des films Hollywoodiens avec ses produits. Pour ces raisons, nous avons préféré au concept de démocratisation celui de démocratie culturelle, qui nous ramène au principe d'émancipation théorisé par Jacques Rancière et plus exactement aux différentes formes d'émancipation que mobilisent les agents dont nous avons décrit les trajectoires.

Les expériences du collectif *Killmeway* et de JD avec *Le Marseillais* augurent dès le début des années 2000 un contexte qui valide empiriquement la thèse d'un bouleversement lié à la massification des moyens de production par les technologies numériques. C'est précisément ce

contexte que décrit Claire Diao avec *La Double vague* : des vidéastes s'emparant de ces nouveaux outils pour produire et diffuser leurs films, alors qu'ils étaient jusqu'alors sous-représentés, voire objectivés par des images et par des films dans lesquels ils ne se reconnaissaient pas. Dès lors, il ne s'agit plus seulement de faire exister les films dans des cercles sociaux restreints, voire de les projeter, mais bien de les confronter à des instances de nomination et de les inscrire dans des trajectoires professionnalisantes, d'où la distinction entre diffuser des films dans « une salle » et les diffuser « en salle ». En ce sens, toujours grâce à ces moyens, l'expérience de Djinn et d'Amandine semble confirmer la possibilité de lever des verrous qui jusqu'alors maintenaient distincts les champs amateurs et professionnels, tout comme ils assignaient les agents à des positions données selon un schéma fortement polarisé entre une position objectivante et une autre, objectivée. En ce sens, l'exemple d'*Ouvrir la voix* témoigne d'une possibilité de réappropriation des points de vue permettant d'échapper à la position objectivée. Le relatif manque de recul historique sur ces phénomènes et leur portée, encore restreinte dans le champ du cinéma, nous empêche de porter cette affirmation à l'échelle du fait social. C'est d'ailleurs la raison même pour laquelle Amandine choisit en 2017 d'appeler son film *Ouvrir la voix* : son exemple relève encore de l'exception.

De surcroît, la suite de son parcours révèle que les entraves sont encore nombreuses pour qui fait la démarche de confronter un long-métrage (qui plus est autoproduit) à un marché. Paradoxalement, ce qu'Amandine décrit comme une méconnaissance relative des métiers de la production est à la fois une fragilité et une force dans sa trajectoire : une fragilité car durant le processus de production et de diffusion, elle doit se confronter à un apprentissage « sur le tas » qui l'expose à des erreurs stratégiques (comme sortir un film dans quelques salles avant de l'envoyer en festival), mais aussi une force car cette méconnaissance la préserve, dit-elle, d'un abandon précoce. Ce parcours initiatique l'amène aussi vers des rencontres déterminantes, par exemple avec Charles Gillibert qui la soutient pour le développement de son second film. En somme, le succès d'*Ouvrir la voix* se fonde là encore sur des facteurs qui semblent relever davantage de circonstances particulières que de déterminismes structurels : quelques ancrages dans le champ (études et stages dans le champ du cinéma, contacts dans le champ de la presse), un sujet susceptible de fédérer un public, un travail méthodique pour parvenir à cette fin, une persévérance notable et quelques rencontres précieuses. Confrontée à des logiques « d'appariements sélectifs », Amandine a dû mobiliser toutes ses ressources et, là encore, compter sur ces opportunités pour accéder à la production d'un second film et renforcer les perspectives de pérennisation de sa trajectoire professionnelle. Ces éléments auxquels s'ajoutent les mésaventures de Jim, indiquent que les quelques exemples de réussite liées à l'autoproduction constituent des exceptions plus que de nouvelles normes.

Entre l'amateur et le professionnel, la valeur d'usage et la valeur d'échange, entre le geste spontané au plus près du désir des vidéastes et les conventions contraignantes de l'emploi capitaliste, entre la proclamation d'une égalité de fait et les déterminismes structurels, se tiennent quelques exemples d'agents pris dans un devenir contingent qui questionnent à leur manière ces schémas polarisés. Le parcours de Djinn Carrénard le confronte à cette polarisation avec d'une part *Donoma*, film autoproduit au budget revendiqué de 150 euros et d'autre part *Faire l'amour*, film produit avec un budget de 1,48 millions d'euros⁴⁷⁸. N'étant épanoui ni dans un modèle, ni dans l'autre, ce parcours plonge le réalisateur dans une dynamique réflexive et la recherche d'une troisième voie qui le confronte aux problématiques contemporaines générale du travail dans un contexte d'économie capitaliste néolibérale. Le parcours de Michel Gondry est différent, mais sa forte intégration au champ ne l'empêche pas lui aussi d'en questionner les rouages. Sa trajectoire peut être analysée comme la recherche d'un retour à la « liberté de l'amateur » au cœur du champ professionnel, non seulement au service de sa propre pratique (avec l'embauche des non professionnels dans *Be Kind Rewind* pour retrouver « une certaine fraîcheur »), mais aussi d'une idée utopique, de ce qu'il décrit comme son goût pour les dispositifs aptes à résoudre des problèmes donnés, qui lui valait avec fierté durant son enfance d'être « traité » de communiste par son père⁴⁷⁹.

En soi, la thèse de Jacques Rancière est idoine pour appréhender l'autoproduction sous l'angle de l'émancipation. Le paradoxe de la démocratisation nous amène vers le concept de démocratie comme la proclamation d'une égalité « de fait », une égalité des intelligences et des regards, qui pour reprendre les termes du philosophe : commande aux vidéastes⁴⁸⁰ « de s'aventurer dans la forêt des choses et des signes, de dire ce qu'ils ont vu et ce qu'ils pensent de ce qu'ils ont vu, de le vérifier et de le faire vérifier »⁴⁸¹. Toujours selon le philosophe, l'égalité de fait se vérifie en ce qu'« il y a intelligence là où chacun agit, raconte ce qu'il fait et donne les moyens de vérifier la réalité de son action »⁴⁸². C'est par ce raisonnement que nous pouvons associer les notions de démocratie et d'émancipation : « Pour transformer le “connais-toi toi-même” en principe, l'émancipation de tout être humain » explique-t-il, « il faut faire jouer, contre l'interdit platonicien, une des étymologies de fantaisie de Cratyle : l'homme, anthropos, est l'être qui examine ce qu'il voit, qui se connaît dans cette

⁴⁷⁸ DIAO, *op. cit.*, (2017) p. 157.

⁴⁷⁹ GONDRY, *op. cit.*, (2008), p. 10.

⁴⁸⁰ Rancière définit la logique du maître ignorant et son rapport avec l'élève, comme un cadre théorique qui lui permet d'étendre sa réflexion à d'autres formes de rapports sociaux hiérarchisés.

⁴⁸¹ RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, (2008), p. 16-17.

⁴⁸² RANCIÈRE Jacques, *Le maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, (1987), p. 56.

réflexion sur son acte »⁴⁸³. Telle pourrait être la définition d'un travail émancipé et plus particulièrement du travail cinématographique : examiner ce que l'on voit et apprendre à se connaître dans la réflexion sur son acte. Penser ainsi le travail semble effectivement le placer aux antipodes des logiques aliénantes de l'emploi capitaliste. À ce titre, le contexte de massification des outils de production à l'aune des années 2000 favorise bien l'émergence de projets de films comme *Le Marseillais* qui peuvent être analysés comme l'expression de désirs spontanés de films non indexés aux logiques de champ et de distinction, mais plutôt à des formes ponctuelles de travail émancipé. Explorant les possibilités offertes par ces nouveaux outils, la génération de vidéastes que nous décrivons explore les possibilités offertes par le cinéma de fabriquer leurs propres images, travaillées à partir de sujets qui les concernent. En les proposant à leurs publics, ils opposent, aux logiques aliénantes des objectivations exogènes, une approche décentralisée de la production d'images : chacun à son endroit a la possibilité de proposer son point de vue filmé sur le monde et d'opposer ce point de vue aux stéréotypes dominants. *Ouvrir la voix* apporte ainsi une référence au sujet de l'Afro-féminisme qui n'est pas énoncé par un point de vue exogène non-féminin et non-Afrodescendant. De même, Ladjali Real avec *La cité du mâle : contre-enquête*, oppose au point de vue exogène et dominant d'un reportage télévisuel son propre regard sur son lieu de vie et sa population. Ces réalisatrices et réalisateurs produisent donc leur propre image d'eux-mêmes qui, pour reprendre la phrase de Julien Chollat-Namy, n'est plus (ou plus forcément) « celle des films et de la télé ». La notion de démocratisation/démocratie prend alors un sens spécifique sous la plume de Claire Diao lorsque, décrivant ce contexte, elle rappelle que les « Tremplins locaux accessibles à tous [que sont] les associations de proximité ont permis de démocratiser un cinéma dont les financements, centralisés au sein du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) et des chaînes de télévision paraissaient – et paraissent encore – inaccessibles »⁴⁸⁴.

Paradoxalement, c'est aussi dans cette affirmation que l'on peut analyser les contraintes structurelles à l'œuvre dans les processus de diffusion et plus précisément dans la formule substantive de « démocratisation ». Diffuser un film en salle, le confronter à une sortie nationale et donc le porter à une audience significative au regard des critères de l'industrie, suppose de l'inscrire dans un circuit de diffusion professionnel centralisé : centralisé du point de vue législatif (via le CNC), centralisé du point de vue économique (le CNC et les capitaux des grands groupes) et centralisé du point de vue symbolique (les logiques de champ raréfiant par définition les positions légitimes). C'est en cela que la théorie des champs de Pierre Bourdieu démontre toute sa pertinence. Certes, l'autoproduction va

⁴⁸³ RANCIÈRE, *op. cit.*, (1987), p. 63.

⁴⁸⁴ DIAO, *op. cit.*, (2017), p. 108.

de pair avec une massification de la production de films nés dans un contexte non-professionnel et au devenir contingent, mais agit-elle de manière déterminante sur les trajectoires des autoproduit.eur.rice.s ? Les exemples que nous avons documentés semblent indiquer que non. Si l'on tient compte des nombreux obstacles auxquels se confrontent Amandine Gay, l'expérience d'*Ouvrir la voix* tient finalement davantage de l'exception que du général. Les récits, nombreux, de réalisatrices et de réalisateurs confrontés aux instances de nomination, semblent démontrer que les effets de champ se maintiennent. Enfin, les abandons, à l'image de celui de Jim, démontrent la difficulté d'évoluer durablement à la marge du champ professionnel. Cela peut être expliqué par la rareté des instances de socialisation dédiées au cinéma autoproduit, puisque la contingence de ce dernier et sa subordination aux logiques de valeur d'échange rendent leur existence difficile. Or, exceptés les quelques exemples que nous avons documentés de réalisateurs ne souhaitant pas se confronter aux logiques hiérarchiques et aux instances de nomination, toutes et tous, aussi longtemps que leurs films sont autoproduits, se maintiennent dans cette position contingente, certes à la marge du champ, mais dépendant tout de même du champ et de ses logiques. C'est là une différence significative avec les pratiques amateur : comme le dit Jean-Claude, « dans autoproduction, il y a production ». Les films autoproduits s'inscrivant dans une logique de valeur d'échange, aussi longtemps qu'ils restent autoproduits et que les vidéastes/cinéastes restent assignés à une logique d'autoproduction, ils sont dans un devenir contingent, cherchant la reconnaissance, mis à la disposition du marché et en potentielle concurrence avec leurs pairs fortement insérés.

D'un point de vue épistémologique, nous voyons combien la dialectique entre la sociologie de Pierre Bourdieu et la philosophie de Jacques Rancière peut être fructueuse. Loin de constituer une opposition indépassable, elle nous permet d'observer les agents conjointement du point de vue des trajectoires dans le champ, mais aussi des techniques qu'ils mobilisent pour résister aux déterminismes. Ainsi, leur réflexion rejoint la nôtre tout comme le questionnement exprimé par Djinn au sujet de ce qu'il nomme l'*ubérisation* du cinéma rejoint les questionnements de cette étude. Au modèle polarisé entre sujet objectivant et sujet objectivé se substitue un processus de collaboration. Le processus d'objectivation que nous avons mis en place se fonde sur un modèle horizontal qui substitue à la position surplombante de l'observateur un protocole qui prend en considération la posture réflexive des agents sur leurs propres conditions. Certaines paroles peuvent paraître contradictoires ou complémentaires entre elles, certaines peuvent s'inscrire en contradiction ou en accord avec la logique de leur position dans l'espace social, mais le travail d'objectivation naît d'une mise en dialogue réciproque et dynamique entre ces voix et notre cadre théorique. Un exemple révélateur de la réciprocité de ce dialogue est la présentation du film de Vincent Thépaut par Gautier au cinéma *la Clef*. Gautier a souhaité lire notre précédente étude au sujet du cinéma autoproduit. Il a

intégré ses problématiques pour enrichir sa grille de questions auprès des réalisatrices et réalisateurs, par exemple en évoquant la proximité entre leur désir de film et le mode de production « punk ». Les agents éloignés des idéaux-types comme Djinn Carrénard et Michel Gondry⁴⁸⁵ participent aussi au renforcement de ce cadre méthodologique en le questionnant et en mettant les logiques théoriques (de champ notamment) à l'épreuve. C'est à partir de cette réflexivité que nous avons pu analyser les logiques structurelles et les limites auxquelles se confrontent des expériences telles que *l'Usine à films amateurs*, qui nous ont permis de renforcer notre cadre théorique (« amateurs » et « professionnels » s'avérant être structurellement séparés par les logiques de valeur d'usage et de valeur d'échange). Ce n'est donc pas en réalisant une étude « sur » cet espace social, mais « à travers » et « avec » la parole ses protagonistes, qu'ici un discours objectivé se fait jour.

En l'état, notre grille de lecture ne nous permet pas de définir si, à l'échelle du fait social, le cinéma autoproduit participe davantage d'une logique aliénante ou émancipatrice. Compte-tenu de nos observations, la notion d'état précaire semble davantage correspondre à sa description. Bien que ponctuellement des réalisatrices et réalisateurs y trouvent matière à déjouer les logiques aliénantes des industries de l'image-mouvement, la position de l'autoproduction comme devenir contingent à la marge du champ professionnel forme une constante. Cette position rappelle l'observation précédemment établie d'une économie de type oligopole à frange de plus en plus polarisée, avec pour corollaire une question : cette constante se maintient-elle dans d'autres espaces ? La confrontation de Michel Gondry avec les syndicats américains souligne d'autant plus cette question, qu'en France, la place centrale du CNC qui légifère et participe au maintien des effets de champ (entre par exemple les espaces amateurs et professionnels), constitue une singularité (certes particulièrement déterminante) plus qu'une règle généralisable à l'échelle internationale. De son côté, la réflexion qu'alimente Djinn Carrénard à propos des possibles croisements entre l'économie du cinéma et le modèle « ubérisé » s'inscrit dans la continuité des logiques d'oligopole à frange sus-citées et nous invite à observer comment, dans d'autres champs de la production audiovisuelle, structurés par des tissus institutionnels différents, se réalisent ou non ces hypothèses. En outre, cette recherche synchronique peut aussi nous aider à définir si d'autres champs s'avèrent plus propices à la réalisation d'une forme émancipée de travail.

⁴⁸⁵ ..l'un parce qu'il a ponctuellement intégré le champ avant de s'en extraire, l'autre parce que sa forte intégration à ce même champ l'a ramené vers les pratiques amateur.

CHAPITRE 4 : D'AUTRES ESPACES

Introduction

À ce stade de notre recherche, il apparaît que la notion d'autoproduction se définit à l'aune d'une problématique qui oppose la recherche d'un travail émancipé aux contraintes de l'industrie capitaliste et de ses normes. Jusqu'à maintenant, notre étude a principalement reposé sur une observation de l'espace social du cinéma français et nous avons pu constater que celui-ci était structuré entre un espace légitime, celui de la production (la valeur d'échange) et un espace non légitime, celui de l'autoproduction (la valeur d'usage). Le CNC ayant pour fonction de réglementer les professions et de s'assurer par exemple que les conventions collectives soient appliquées, pourvoit au maintien de cette structuration. Le protocole de l'agrément de production définit un espace professionnel de pratique où les normes sont, au moins en théorie, respectées. C'est par cette démarche administrative qu'un film peut être légitimé, s'inscrire dans un circuit de distribution et bénéficier (pour l'entreprise qui le produit) du système de soutien automatique et sélectif du CNC. Pour les cinéastes autoproduits, l'accès au champ professionnel peut prendre plusieurs formes, mais leur démarche suppose toujours, *in fine*, de se confronter à ce processus de normalisation, matérialisé par les exigences de ces instances de nomination en termes de droit social et de convention collective. Compte tenu de la concurrence et des effets de distinction à l'œuvre, nous avons observé que ce système pouvait être à la source d'une stratification sociale des pratiques cinématographiques et des représentations du champ social dans l'espace symbolique ; c'est notamment ce que détaille Amandine Gay lorsqu'elle évoque les difficultés liées à son premier film. Critiquer ces instances expose cependant les cinéastes à une contradiction qu'ils décrivent parfois par eux-mêmes (l'exemple d'Amandine le démontre) : les instances garantes du droit social façonnent autant les frontières séparant le produit de l'autoproduit, qu'elles pérennisent les conventions collectives qui ont pour objet de protéger en premier lieu ces mêmes cinéastes. Ce récapitulatif nous amène donc à formuler trois questions : existe-t-il des espaces de pratique artistique fondés sur une forme de travail émancipé et inscrits dans un contexte de pure valeur d'usage ? À quoi ressemblerait, dans un contexte de valeur d'échange, un espace de pratique où les conventions collectives ne s'appliqueraient pas et où il existerait une concurrence entre le travail non rémunéré et le travail rémunéré ? Enfin, à la lumière de ces questions, selon quel(s) modèle(s) et quelle(s) problématique(s) se structurent les économies du cinéma dans d'autres pays ?

Pour traiter ces questions, nous analyserons dans un premier temps l'espace de pratique musicale dit « punk *DIY* », qui a pour réputation d'être fondé sur une éthique d'autonomie et

d'autodétermination⁴⁸⁶. Nous analyserons ensuite à travers « les *tubes* » un espace de pratique audiovisuel lié aux outils numériques et questionnant à sa façon les enjeux du droit social dans un contexte de zone grise où les frontières sus-citées sont fragilisées, voire inexistantes. Enfin, choisissant des pays proches sur le plan géographique et à priori éloignés sur les plans politiques comme économiques, nous étudierons les espaces de pratique cinématographique en marge en Chine et au Japon.

1 : Le désir punk contre la servitude capitaliste.

À plusieurs reprises au cours de cette étude, nous avons fait référence à la culture punk, soit en citant directement les exemples de musiciens ou de cinéastes revendiquant cette filiation (comme pour Pascal et Nicolas), soit en rapportant des propos liés à l'autoproduction qui citaient le « modèle punk » en exemple (comme pour Gautier, décrivant le cinéma punk de Vincent Thépaut et son film *Le petit chaos d'Anna*). Nous nous proposons ici d'énoncer plus en détail les logiques de cette mise en relation en commençant pas en rappeler les fondements :

Au sens pragmatique du terme, le *DIY* peut s'entendre comme une disposition humaine tendue vers la résolution de problèmes pratiques (il est en cela un équivalent du système D). Autrement dit, il est une forme d'intelligence pratique dont la mise en œuvre s'effectue sans perte d'énergie ni de temps et sans l'aval d'aucune instance.⁴⁸⁷

Cette définition proposée par Fabien Hein rappelle qu'une ontologie de la culture punk, en amont de toute considération esthétique, se fonde sur une recherche d'autonomie. Ceci explique qu'une grande variété de formes et de disciplines artistiques puisse être désignée comme tel malgré leur hétérogénéité apparente. L'enjeu d'autonomie dont il est ici question concerne aussi bien les moyens matériels de production que les dynamiques de champ et jusqu'au désir lui-même comme objet de réappropriation. Pour cela, le sociologue convoque le concept de *conatus* proposé par Spinoza qui repose « sur l'idée que l'être humain est désir et qu'à ce titre, il se déploie avec persévérance en tant que tel »⁴⁸⁸. L'auteur utilise d'ailleurs ce cadre pour mettre en relation la culture punk et l'épisode du Salon des refusés en 1863 à l'occasion duquel, doublement refusé, Gustave

⁴⁸⁶ Pour étayer cette affirmation, nous nous reposerons largement sur le travail de Fabien Hein in HEIN Fabien, *Do it yourself ! Autodétermination et culture punk*, Le passager clandestin, Neuvy-en-Champagne (2012).

⁴⁸⁷ HEIN Fabien, *op. cit.*, (2012) p. 47.

⁴⁸⁸ HEIN, *op. cit.*, (2012), p. 51.

Courbet décide d'exposer dans son propre salon parisien : « La grandeur de cet acte tient moins au doigt d'honneur – somme toute réjouissant – que le peintre adresse à l'Académie qu'à sa capacité à surmonter les obstacles en empruntant une démarche *DIY* qu'aucun punk ne renierait »⁴⁸⁹. Cette description d'une démarche, qui est aussi celle d'Amandine Gay, nous permet d'établir un continuum d'une pratique à l'autre, mais aussi d'une époque à l'autre.

Rappelons à l'instar de Frédéric Lordon, que « Spinoza nomme “conatus” l'effort par lequel “chaque chose, autant qu'il est en elle, s'efforce de persévérer dans son être” » et que le verbe « conor qui lui donne son origine signifie “entreprendre” au sens le plus général de “commencer” »⁴⁹⁰. Ceci peut nous aider à mieux comprendre comment Fabien Hein en arrive à décrire la trajectoire d'un groupe comme une « petite entreprise punk »⁴⁹¹, tout en décrivant les contradictions inhérentes à cette disposition et la manière dont les agents s'organisent :

Les valeurs et les pratiques sur lesquelles reposent les expériences de Crass et Crass Records ou Fugazi et Dischord Records, si elles ne sauraient s'abstraire totalement des règles du jeu de l'économie dans laquelle elles se déploient, ne visent pas moins à en proposer aussi souvent que possible, des définitions propres : la recherche de l'indépendance et l'autogestion plutôt que l'acceptation de la tutelle d'une grosse maison de disque, la coopération plutôt que la concurrence dans la fabrication des objets culturels, le libre partage des savoir-faire et une démarche participative plutôt que la quête personnelle du succès, la commercialisation au plus près de la valeur d'usage plutôt que la recherche du profit.⁴⁹²

Cette définition d'une production « au plus près de la valeur d'usage » ne peut manquer de rappeler la définition initiale de l'autoproduction telle que nous l'avons évoqué précédemment. Dans la culture punk, l'autonomisation (tout à la fois du champ, des moyens de production et des désirs), désignée comme « démarche *DIY* » est assurée par une logique (et en conséquence une esthétique) du dépouillement, indexant la production aux moyens de l'individu selon son capital matériel et culturel. Autrement dit, il importe peu de savoir jouer de la guitare pour en jouer dans un groupe, l'enjeu reposant moins sur la virtuosité que dans le chemin qui mène vers l'accomplissement d'un désir musical. De là vient le succès d'une illustration célèbre, présentée dans le fanzine anglais Sideburn : « sous forme de tablature présentant trois accords (un la, un mi et un sol) auxquels sont

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ LORDON Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude, Marx et Spinoza*, Éditions La Fabrique (2010).

⁴⁹¹ HEIN Fabien, *Ma petite entreprise punk, Sociologie du système D*, Nîmes, Kicking Books (2011).

⁴⁹² HEIN, *op. cit.*, (2012), p. 114.

adjointes les mentions suivantes : “voici un accord, en voici un autre, en voilà un troisième, maintenant monte ton propre groupe”⁴⁹³. Selon le sociologue, cette illustration condense l'idée même de la culture punk comme espace de pratique opposé aux normes industrielles :

Elle cristallise une vulgate participant puissamment de la démocratisation des pratiques culturelles, c'est-à-dire qu'elle démystifie le processus de production culturelle en soulignant que désormais, chacun est en capacité de passer à l'acte. Ce qui constitue, à ce titre, une véritable incitation à l'action. De même qu'une opposition frontale à la passivité et à toute conception spectatrice de la culture. L'effet produit est d'autant plus remarquable qu'il ne touche pas uniquement la création artistique mais qu'il s'étend à l'ensemble de la chaîne de production culturelle : les maisons de disques, les structures de distribution, le marketing, la presse et les disquaires notamment. Avec en creux, l'idée que l'authenticité réside dans les petites structures indépendantes et certainement pas dans les multinationales du disque.⁴⁹⁴

Cette opposition (avec son dépassement) est là aussi énoncée par Frédéric Lordon qui pose comme fondamentale la distinction entre l'entreprise personnelle et celle qui engage l'« autre » :

Faire entrer des puissances d'agir tierces dans la poursuite de son désir industriel à soi, voilà l'essence du rapport salarial. (...) En son fond, l'exclamation de l'entrepreneur se ramène à un « j'ai envie de faire quelque chose ». Fort bien, qu'il le fasse. Mais qu'il le fasse lui-même – s'il le peut. S'il ne le peut pas, le problème change du tout au tout, et la légitimité de son « envie de faire » ne s'étend pas à une envie de faire faire⁴⁹⁵.

Ces schémas organisationnels se confirment-ils empiriquement au point d'établir les conditions d'émergence d'une forme de travail émancipé grâce à l'autoproduction musicale ? L'espace social de la culture punk se constitue-t-il réellement selon ces principes que l'on pourrait qualifier « d'anti-champ » en inversant les logiques de distinction consubstantielles aux dynamiques habituellement observées ? Comment les agents s'organisent-ils autour de ces exigences, c'est-à-dire selon quels types de rapports sociaux ? Pour répondre à ces questions, nous avons mis en place un travail d'observation participante entre 2013 et 2017, qui a donné lieu à plusieurs films⁴⁹⁶ et une série d'entretiens. Nous mobiliserons ici deux de ces entretiens, menés auprès d'Éric Cooney, « organisateur

⁴⁹³ HEIN, *op. cit.*, (2012) p. 20.

⁴⁹⁴ HEIN, *op. cit.*, (2012) p. 20-21.

⁴⁹⁵ LORDON, *op. cit.*, (2010) p. 19.

⁴⁹⁶ DELBOS Vincent, *Requiem pour la miroiterie* (2015), DELBOS Vincent, GRAVADE Arnaud, TOURNIER Aline, *Temps Plein* (2016), Le collectif Toile Blanche, *Ça le fait toujours* (2017).

de concert sur Paris » et Victoria, musicienne et militante punk féministe.

Éric Cooney, le travail libéré de l'emploi

La vie d'Éric Cooney se structure principalement autour de son activité d'organisateur de concert. Entre 2011 et 2021, il organise près de 640 concerts avec ses camarades Karim, Adrian, Camille et d'autres qui constituent « l'orga » de concerts : « *En Veux Tu En V'là* ». Il faut d'ailleurs tenir compte d'une interruption de presque deux ans avec la crise du covid pour prendre la pleine mesure de cet engagement⁴⁹⁷. Ainsi, à plusieurs reprises, En Veux Tu En V'là cumule près d'une centaine de concerts annuels⁴⁹⁸. En 2013, la fréquence des dates de concerts monte parfois à quatre concerts par semaine (avec un record de 16 concerts sur un mois). Des groupes viennent de partout en France et de l'étranger pour venir composer « les plateaux »⁴⁹⁹ de trois à quatre groupes par soir. Certains arrivent parfois des États-Unis ou du Japon pour participer et jouer dans des caves de bars, des lieux associatifs, des squats⁵⁰⁰, voire dans des appartements⁵⁰¹. Malgré ces performances et ce qu'elles exigent en termes d'investissement, l'orga ne se base sur aucun business model et ne génère aucune rémunération ou profit. La participation aux frais s'élève en général à 5 euros, même si elle peut légèrement varier d'un lieu à l'autre. Le concert peut aussi être à prix libre. Chaque année, la comptabilité est rendue publique à l'occasion d'un message envoyé aux adhérents de l'association *En Veux Tu En V'là* (c'est-à-dire une grande partie de son public). En 2016, on apprend par exemple que l'association a organisé 65 concerts entre janvier et décembre, accueilli 207 groupes et compté près de 4 147 entrées (soit une moyenne de 64 personnes par concert), qui ont généré 21 395 euros. Cette somme est ensuite dépensée comme suit : 15 285 euros (soit environ 72%) servent à défrayer les groupes (principalement ceux en tournée), 4 810 euros servent au catering (nourriture, boissons pour les groupes et dans une moindre mesure pour le public), 1 300 euros (soit environ 6%) financent les « frais d'orga » (flyers, stylos, site internet, bouchons d'oreille) et une caisse de secours (1 010 euros de bénéfices et 1 095 euros de frais) pour défrayer les groupes dans les quelques cas où le public n'est

⁴⁹⁷ La liste des concerts est disponible sur le site de l'organisation: <https://en-vla.org/>

⁴⁹⁸ La fréquence d'organisation de concert est évoquée lors d'un entretien avec le collectif mené en 2013: https://youtube.com/watch?v=L2CD_9ri6DM&t=15s

⁴⁹⁹ Terme désignant la programmation d'une soirée.

⁵⁰⁰ Le film *Requiem pour la Miroiterie* (2015), réalisé par l'auteur de ces lignes se propose de retracer un temps de concert au squat la Miroiterie, fermé en 2013 après 15 ans d'activité.

⁵⁰¹ Une vidéo d'un concert d'En Veux tu En v'là dans le salon de Bastien est disponible en ligne sous le titre : *Concert à l'appart' – Février 2013 #1 L'Oeillère* (2013), <https://youtube.com/watch?v=wh9R2ro-6hM>

pas au rendez-vous⁵⁰². L'argent généré permet donc principalement de rembourser partiellement les frais liés aux tournées des groupes et à l'organisation du concert lui-même. « Ça paye les fluides », dit-on parfois dans le milieu pour résumer à la fois les frais d'essence et de bière. En elle-même, cette économie se fonde principalement sur une logique de valeur d'usage et de bénévolat. Généralement, les membres de l'orga se relaient, mais Éric, lui, est quasiment de tous les concerts depuis le début. Cette carrière ne s'est pas construite du jour au lendemain. Elle est le fruit d'un long cheminement :

Ce qui m'a amené à monter ça avec des potes, c'est le fait d'aller voir beaucoup de concerts en simple spectateur, mais vraiment beaucoup. Je sortais au moins trois, quatre fois par semaine, parfois plus. Donc à force, je discutais avec les patrons de bar, les organisateurs, puis les groupes que je voyais régulièrement (...) Petit à petit, des gens, des potes me disaient : “bah, ça a l'air d'être ton truc, il faut t'y mettre”.

Cependant, Éric refuse dans un premier temps, ne se voyant pas organiser des concerts. C'est une rencontre avec Nicolas, aussi connu sous le nom de son « one-man-band » l'Œillère, qui le pousse à passer à l'action. Cherchant une date de concert sur Paris un mois de juin pour boucler sa tournée, il demande de l'aide à Éric et quelques amis :

On n'a pas réfléchi longtemps, on a juste dit bah bien sûr gars, on y va, on t'organise un concert quoi ! Donc, c'était facile en théorie parce que voilà, on avait déjà plus ou moins les contacts. Enfin, juste dans les concerts qu'on allait voir en public, on savait à peu près où on pouvait faire ça, donc très vite on a été contacter le gars qui faisait la prog du *Rigoletto* à l'époque.

Le concert se prépare donc près de sept mois à l'avance et ce « passage à l'acte » déclenche une réaction en chaîne. Durant ce laps de temps, Éric organise un concert, puis un autre, avec ses propres groupes, « égoïstement », dit-il, puis, très vite, au service des autres.

Et en gros j'ai dû faire, je ne sais pas, on va dire peut-être une dizaine de concerts comme ça sur quelques mois. Toujours avec des groupes parisiens, à petite fréquence, une fois par mois ou tous les deux mois à peu près et jusqu'à ce que la boîte mail commence à être de plus en plus sollicitée, voire ultra blindée (...) je pense qu'en même pas huit mois, on avait déjà beaucoup beaucoup de demandes de prog, donc principalement des groupes de je ne sais où en province, partout, enfin n'importe où hors de Paris. (...) Et puis petit

⁵⁰² Le film *Ça le fait toujours* (2016), film collectif auquel a aussi participé l'auteur de ces lignes, retrace une « journée type » d'organisation de concert. Audiovisible sur le lien: <https://vimeo.com/169730029>

à petit, c'est des groupes étrangers qui nous contactaient. Italie, Angleterre, Allemagne, enfin les pays pas trop loin en Europe. Et plus tard, des groupes d'encore plus loin, Japonais, US, tout ça.

Très vite en effet, de nombreux groupes envoient des demandes par mail, à raison de quatre par jour en moyenne, parfois plus et généralement plus que le collectif ne peut en écouter. L'orga privilégiant les groupes en tournée, ces derniers sollicitent souvent une date précise, ce qui requiert un travail d'organisation important, d'autant plus que les temps d'orga sont décrits comme allant de 17h à 2h du matin et que les membres de l'association s'engagent à héberger les groupes.

Cet investissement n'est donc pas sans conséquence : lors d'un dîner organisé à l'occasion d'un tournage documentaire⁵⁰³ en 2013, Éric est accompagné par quelques-uns de ses compagnons d'orga : Bastien et Camille, qui décrivent l'investissement que requiert l'orga au quotidien⁵⁰⁴. Leur temps de lecture ou l'utilisation de leur carte de cinéma, expliquent-ils alors, a bien baissé et Éric ajoute que la sienne « est passée à zéro », façon de dire que leur activité est extrêmement chronophage. Bastien souligne une variable importante à ce sujet :

Ça dépend des soirs ; après ça ne fait que trois mois que j'ai repris le travail ; avant j'avais vécu 14 magnifiques mois de chômage. Mais c'est vrai que ça change, avant je restais éveillé jusqu'à ce qu'ils se couchent, parfois très tard, mais ce n'est pas grave.

Déjà à cette époque, la question du travail se pose explicitement en termes de concurrence entre une activité relevant de la passion et une autre relevant de la contrainte. Questionné sur les changements occasionnés par sa reprise d'activité professionnelle récente, Bastien déplore le cadre structurel lié à l'emploi capitaliste qu'il décrit en termes d'injonction et d'entrave au désir :

On n'est pas là pour avoir un débat sur le travail parce que ça durerait très longtemps mais oui moi le travail à peu près obligatoire comme moteur de notre société, c'est quelque chose qui m'attriste fortement, mais bon malheureusement on n'a pas trop le choix de faire autrement. Enfin si, on pourrait faire autrement mais... on n'est peut-être pas aptes à le faire. Parce qu'il y a beaucoup des gens qu'on a pu côtoyer, qu'on a pu

⁵⁰³ Le film *Temps Plein* (2016) co-réalisé par l'auteur de ces lignes, Arnaud Grave et Aline Tournier, est disponible à l'adresse <https://youtube.com/watch?v=XD34X-c-As>

⁵⁰⁴ La séquence n'est pas retenue dans le montage final, mais elle est disponible à l'adresse qui suit: https://youtube.com/watch?v=L2CD_9ri6DM

accueillir dans nos concerts qui réussissent à joindre les deux bouts sans travailler avec vraiment le strict minimum, mais c'est un choix assez... très dur à tenir

Cette remarque ouvre sur une conversation particulièrement signifiante au regard de notre recherche. Arnaud, alors intervieweur, relance Bastien :

Arnaud

En région parisienne c'est d'autant plus dur.

Bastien

Mais on en connaît en région Parisienne qui le font.

L'intervention de Camille recadre la discussion.

Camille

Bon ça c'est pas... c'est un point de vue personnel par rapport à ça aussi.

Arnaud

Mais toi tu as aussi un travail qui est plus plaisir.

Camille

Ben c'est mon travail, j'ai fait des études pour ça (rire). C'est connexe à la musique, donc dans tous les cas, En Veux tu en V'là, c'est très continu dans mon métier. Donc voilà, il n'y a pas de conflit d'intérêt, mais c'est assez proche.

Ce travail « plus plaisir » auquel se réfère Arnaud est en fait à conjuguer au pluriel : enseignant de mathématiques à l'Institut d'études politiques de Paris au moment où sont tournées ces images, Camille est également ingénieur du son, ce qui explique qu'il décrive son métier comme « connexe à la musique » et « très continu ». Formé à l'école nationale supérieure Louis Lumière, l'une des rares formations nationales supérieures publiques sur concours dédiée aux métiers de l'image et du son, il a à son actif une formation correspondant effectivement à sa passion. Cette disposition au travail « plaisir » s'explique d'autant plus qu'elle s'inscrit dans un contexte national où les effets « de signal », « d'attribution », « d'homéophilie » et de « réseau » font d'un diplôme d'école nationale supérieure un capital particulièrement déterminant pour les trajectoire professionnelles⁵⁰⁵.

⁵⁰⁵ ZANNAD, Hédia. & GALINDO, Géraldine, « Diplôme et carrière : un lien indéfectible ? Le cas d'une grande entreprise de télécommunication », *Management & Avenir*, n°92, (2017), pp. 41-63.

Il en va tout autrement pour les trajectoires d'Éric et Bastien : le premier revendiquant ne pas avoir eu son bac et travailler pour une piscine municipale, tandis que le second – nostalgique de ses « 14 magnifiques mois de chômages », semble peu enclin à valoriser son poste de vendeur pour un magasin d'électronique. Ces parcours expliquent peut-être la propension de Bastien à problématiser la question du travail et celle de Camille à recentrer la conversation sur l'activité même de l'orga :

Arnaud

Toi, le fait d'aller bosser ne te saoule pas en fait.

Camille

Non ça ne me saoule pas, mais c'est vraiment toujours, encore une fois, quel est le rôle de cette asso entre deux éléments primordiaux : « qui est le public et les musiciens ? ».

Ce jour-là, Éric reste silencieux à ce sujet, mais sa réflexion est déjà bien amorcée. Lorsque nous le retrouvons quelques années plus tard, il décrit même un processus au long cours, amorcé par son activité d'organisateur de concert et aboutissant en 2016 à sa démission.

En gros, tout le processus de : « j'ai un taf, j'organise » à « j'ai plus de taf et je fais que de l'orga », ça s'est fait sur, facile, deux à trois ans d'intense réflexion. Et ça s'est fait par plusieurs petits déclics au-delà de ma réflexion personnelle, je veux dire : des rencontres avec des gens, quelques discussions, voir que finalement, sans trop m'en rendre compte, je côtoyais déjà depuis longtemps des gens qui étaient dans cette situation enfin, *c'est-à-dire* à fond dans... à fond pour la musique et zéro vrai travail. Enfin, ça : fiche de paye, 35 heures quoi...

En plus de ces instances de socialisation, la transition d'Éric se fonde sur un travail de documentation au long cours. L'une de ses influences les plus importantes est le documentaire *Attention danger travail* (2003) de Pierre Carles :

Au cours du documentaire, tu vois une dizaine, voire une quinzaine de personnes et chacun raconte un petit peu sa propre expérience, ses raisons d'avoir quitté le boulot. (...) le truc, clairement commun entre tous, c'est qu'ils étaient... enfin, heureux d'être dans cette situation. Libérés du travail donc. Avec très peu de moyens, souvent les minimums sociaux, tout ça. Et ce qui ressortait chez chacun, chacune, c'est qu'ils perdaient en confort financier on va dire, mais ils le retrouvaient largement dans le temps disponible pour profiter de la vie ou enfin juste des journées comme bon te semble sans avoir aucune pression, de contrainte ou simplement chaque jour, tu te lèves, tu sais que la journée t'appartient, tu es clairement plus libre, simplement quoi.

La suite de la conversation révèle de précédentes discussions entre Éric et l'auteur de ces lignes sur les questions liées à la distinction entre travail et emploi. Elle s'inscrit donc dans la démarche participative précédemment évoquée, ce qui nous donne l'occasion de faire une incise pour décrire la nature des interactions entre enquêteur et enquêté, telle qu'elle a été mise en place dans le cadre de ce protocole de recherche.

J'ai pris conscience que, *En veux tu en v'là*, c'était du travail alors qu'avant, ce n'était clairement pas le cas ; il y a plein de gens dont toi, tu me l'as déjà dit : « C'est beaucoup de travail quand même tous ces concerts » ! Et à chaque fois que j'entendais ça, moi je ne pouvais que dire : « mais non enfin ce n'est pas du travail, c'est du plaisir ! ». Tu sais, à cette époque, je ne faisais pas la distinction entre travail et emploi et quand j'ai voulu arrêter mon travail, en tout cas comme moi je le perçois, ce n'était pas une envie d'arrêter mon travail pour plus de travail, parce que même si à ce moment-là, j'avais pris conscience que ça en était, ma motivation n'était pas... enfin je n'avais pas l'impression d'avoir besoin de quitter mon taf pour prendre plus de taf d'une autre façon même si dans les faits, c'est le cas. Mais comme je le perçois, c'est plus pour avoir plus de temps, de mieux gérer ça en fait.

Les échanges auxquels se réfère Éric témoignent d'un travail au long cours fondé sur un principe réciproque. La démarche participative dans le cadre de laquelle ce dialogue prend forme élude la dimension surplombante de l'enquêteur, sans pour autant entraver les logiques d'objectivation. Il s'agit ici de « penser avec », à partir de grilles de lecture qui n'organisent pas le partage du légitime et du non légitime ou du sachant et du non sachant dans une logique hiérarchisante, mais qui constituent un objet commun. Pour reprendre la terminologie Bourdieusienne, ce dispositif n'amène pas Éric à se « mesurer à ces normes » de savoir, mais plutôt à s'en saisir comme d'un outil pour objectiver par lui-même le récit qu'il fait. L'enquêteur et auteur de ces lignes n'est pas le dépositaire d'une culture savante, puisque le cadre analytique est ici partagé grâce au travail de recherche mené de son côté par Éric grâce aux outils numériques avec entre autres les films de Pierre Carles qu'il a pu consulter sur *youtube*⁵⁰⁶. Le cadre théorique qui nous permet d'objectiver ces questions liées au travail constitue plus un outil en commun et un point de rencontre, qu'une modalité de distinction. Les hésitations d'Éric peuvent s'expliquer par la présence de la caméra et une posture réflexive. La découverte de la notion de travail-emploi, pour nous deux, vient d'ailleurs d'une référence commune issue d'une vidéo de vulgarisation : une vidéo du *youtuber* Usul,

⁵⁰⁶ BOURDIEU Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Les éditions de Minuit, Paris, édition électronique 2016 (1979), p. 29.

expliquant la théorie du salaire à vie de Bernard Friot et la théorie marxiste des rapports de production en se reposant sur l'analogie d'un homme (nommé Michel) qui tond sa pelouse.

La vidéo se propose de situer cette action dans trois rapports de production différents : dans un premier cas, Michel est retraité et la tonte de la pelouse ne dégage qu'une valeur d'usage, « elle ne sera pas comptabilisée dans le PIB du pays ». Dans un second cas de figure, l'activité est menée pour le compte d'une entreprise : « Michel va être payé, son activité est donc lucrative et sera comptabilisée dans le PIB ». Dans un dernier cas de figure, « Michel est fonctionnaire, employé par la mairie directement. Il ne met en valeur aucun capital privé et son salaire est payé par les impôts ». La vidéo explique ensuite qu'à rebours des idées reçues, ce dernier cas de figure coûte moins cher à la collectivité, puisque celle-ci n'a pas à payer la plus-value inhérente au modèle économique capitaliste. Par extension, le raisonnement de Bernard Friot, relayé par la vidéo, considère la retraite comme « le droit à enfin pouvoir travailler sans employeur et sans actionnaire » et le « salaire à vie », comme une extension de ce droit à tout le monde du travail.

Ça expliquait que chacun fait ça, pour des raisons différentes et en gros le... la même action, exactement la même action est vue de trois façons différentes et l'aspect financier par le... le travail... et bah du coup, c'est l'emploi ! Enfin c'est ça, la fin, c'est comme ça que j'ai compris la différence entre le travail et l'emploi. Un travail, c'est une tâche et l'autre exemple, c'était la maman qui emmène ses gamins à l'école. Elle le fait, elle emmène ses gamins à l'école point barre quoi. Et bah tu as aussi la nounou qu'elle va payer, qui va faire la même chose mais en ayant des thunes. Alors pourquoi la maman n'a pas de thune en faisant la même chose ? Enfin voilà, l'emploi travail, c'est comme ça que j'ai capté le truc. C'est tout bête. En fait, c'est même super évident mais quand tu n'y penses pas ou qu'on ne te le met pas en face des yeux, des fois, bah tu peux pas forcément capter direct et moi enfin moi j'ai perçu ça il n'y a vraiment pas si longtemps, là ça fait... bah c'était deux, trois ans avant de démissionner donc ça fait moins de cinq, six ans que c'est dans ma tête, ça, tu vois ? C'est frais, un peu.

Tout comme l'expérience d'Éric se fonde sur un cadre théorique qui l'a encouragé à « passer à l'acte » et créer sa lettre de démission « pour leur dire ciao, débrouillez-vous sans moi, je me débrouille sans vous », celle-ci enrichit en retour notre réflexion sur la thématique du travail en fournissant un contexte empirique aux hypothèses d'un travail émancipé. Précisons que, pour autant, la signification de son travail pour l'orga n'a pas changé :

Ce qui a changé, c'est la façon dont je me suis investi dans ce travail en fait. (...) le travail côté orga, c'est quelques trucs pas faciles voire bien relou parfois, mais comparé à tous

les trucs bien, ça passe en poussière. (...) Et moi, je parle dans un cas où mon travail, ce n'est pas qu'il ne me plaisait pas, j'étais relativement bien dedans, c'était juste un taf alimentaire, rien de bien fou et passionnant, mais je m'en accommodais, c'était parfait. Ce qui n'allait pas, c'était surtout les conditions de travail, les relations entre la hiérarchie et la direction voire même certains collègues. Donc forcément, dans mon cas, je n'aimais pas le travail.

Bien qu'il ait réfléchi à la distinction entre travail et emploi, Éric associe toujours régulièrement le terme « travail » au cadre qu'il a quitté et à ses contraintes, signe qu'un imaginaire de travail émancipé se construit sur le temps long. Lorsqu'il se représente l'idée d'un travail salarié épanoui, c'est au moyen d'un certain effort d'imagination : « j'ose espérer que certains en ont un dans lequel ils s'épanouissent, sans même que ça soit la passion à la base, mais il y a certaines personnes qui sont bien dans leur travail et qui peut-être comme moi de la même façon, avec En veux tu, ne le voient pas comme un travail ». Le travail épanoui se caractérise donc par le fait de ne pas être ressenti comme un travail. Cette confusion se retrouve dans la parole de Camille qui décrit le travail d'organisation par opposition au travail salarié :

Tu arrives à 17h, tu repars à 2h. C'est un deuxième boulot. Ce n'est pas un taf parce qu'on n'a pas la contrainte, on n'a pas de patron si on n'a pas envie de venir, personne n'en voudra à un autre membre de l'asso, il n'y a aucune obligation sauf l'obligation d'avoir loupé un bon concert mais c'est huit heures d'investissement, huit, neuf heures.

L'exemple d'Éric semble nous éloigner du sujet de l'autoproduction, non seulement parce qu'il ne se rattache pas au champ cinématographique, mais aussi parce qu'il s'inscrit dans ce qu'Howard Becker décrit comme des « personnels de renfort »⁵⁰⁷ plus que les artistes eux-mêmes. À cela, nous proposons plusieurs objections : tout d'abord, c'est bien une pratique artistique qui le conduit vers cette trajectoire, puisque son activité d'organisateur de concert découle d'une activité de musicien. Ce cadre qui ne s'encombre « de l'aval d'aucune instance », rappelle Fabien Hein, est propice pour développer une remise en question du modèle de l'emploi capitaliste. S'y ajoute la notion de valeur d'usage que l'on retrouve dans l'exemple de Michel en tondeur de gazon à la retraite. Cette digression apparente nous permet en somme de renforcer notre cadre d'analyse vers un dénominateur commun à l'autoproduction, c'est-à-dire une forme de travail en dehors des logiques de valeur d'échange et de leurs normes. Ce qu'Éric perd économiquement en indexant ses conditions matérielles d'existence à un revenu solidaire d'activité, il le gagne en autonomie.

⁵⁰⁷ BECKER, *op. cit.*, 1988 (1992), p. 96.

La différence, c'est que maintenant, chaque journée, je n'ai plus à me préoccuper de l'heure à laquelle il faut que je sois au boulot, à quelle heure je finis, quel jour je bosse, quel jour je ne bosse pas, tout ça. J'organise chaque journée comme bon me semble (...) Là, tout ce que j'ai à gérer chaque jour, chaque semaine, c'est que des choses qui me font vibrer (...) il y a la musique par l'organisation des concerts et toujours continuer à aller en voir.



Photogramme issu de l'entretien filmé avec Éric dans la salle dite « l'Anticlub » du *Cirque Électrique* à Paris

Cet échange mené avec Éric met en évidence une composante majeure au fondement de la culture punk *DIY* : une recherche d'autonomie et de réappropriation du travail qui se traduit par un rejet des hiérarchies. Par lui-même, Éric s'est investi dans une démarche d'analyse et de remise en question des discours normatifs liés au travail, à la fois par la pratique, mais aussi par un travail de recherche mené là encore de manière autonome, en dehors de tout cadre institutionnel. En cela, notre protocole de recherche s'inscrit en cohérence avec ces modes opératoires. Cherchant à éviter un protocole d'objectivation surplombant, notre recherche de dé-hiérarchisation rejoint celle d'Éric et

s'inscrit dans une perspective de co-construction.

Salut les Zikettes ! Le travail au service d'un projet émancipateur

Victoria grandit à Dieppe dans une famille de musiciens écoutant aussi bien de la musique baroque que du rock et de la pop des années 1980⁵⁰⁸. Elle se présente donc comme « bercée là-dedans ». Cependant sa trajectoire lui fait faire un détour avant de la conduire vers la culture *DIY* et le punk hardcore puisque ses parents l'inscrivent à des cours de solfège qui l'éloignent momentanément de son instrument de prédilection : « mon rêve, c'était de faire de la guitare, mais en fait, comme on avait un piano à la maison, du coup, c'était plus facile de prendre des cours de piano. Ensuite moi j'étais fan de musique baroque, donc j'ai fait de la viole de gambe ». Comme d'autres, elle ne se retrouve pas dans « le truc académique de l'école de musique » : « le conservatoire avec les auditions, les œuvres que tu es obligé de reprendre dans certains niveaux pour prouver que tu as tel niveau et cetera... Moi, franchement, ça ne me plaisait pas du tout », ce qui l'a conduit à troquer sa viole de gambe pour une basse. Cependant, les instances de socialisation punk n'étant pas légion autour d'elle, Victoria développe sa pratique seule, dans sa chambre et se lasse.

J'ai complètement laissé tout tomber vers mes 14/15 ans. Et en fait là où c'est... c'est assez bête quoi, c'est que tout au long de ma vie, je n'ai toujours côtoyé que des musiciens. Et là pour le coup, je dis vraiment musiciens et pas musiciens et musiciennes. C'est que tous mes amis, tous mes potes, ça a toujours été des musiciens. J'ai toujours évolué avec des mecs qui jouaient dans des groupes. Et moi, à l'inverse, du coup, je n'étais que spectatrice pendant ces années-là. Et sans trop me poser de questions en plus enfin, c'est un truc qui s'est fait assez naturellement et c'est vrai que je me disais, de toute façon voilà, la place est prise par ces mecs qui font de la musique, qui en font vachement bien en plus et moi je ne me sentais pas du tout capable de prendre... enfin ni légitime en fait, même pour prendre un instrument et en faire la même chose qu'eux.

Cet imaginaire s'ouvre un peu plus tard, lorsqu'à 21/22 ans, elle poursuit ses études à Rouen et découvre des groupes de punk avec des femmes sur scène. Les exemples de groupe qu'elle affectionne jusqu'alors, *Hole* ou *Babes in Toyland*, constituent à la fois des modèles, mais aussi des cultures qui lui semblent éloignées au point de dissocier ce monde et le sien. La situation se débloque lors de ses 30 ans lorsqu'elle reçoit une guitare en cadeau par son petit ami de l'époque qui voulait

⁵⁰⁸ Entretien en annexes (mené le 10/03/2020).

monter un groupe avec elle : « j'aime bien dire que ça a créé un monstre quoi, parce que du coup, je ne sais même pas si lui, il s'attendait à ça mais voilà, en fait, à partir du moment où j'ai eu une guitare entre les mains finalement, je n'ai plus eu envie de m'arrêter. ». Victoria rencontre à cette même période Gaïlla qui, elle, a commencé la batterie depuis peu et partage les mêmes envies de musique. Le passage à l'acte, bien qu'intimidant, arrive rapidement : « Je me souviens à quel point j'ai stressé avant cette répétition, c'était un truc de malade ». Se retrouver à partager une première répétition avec une inconnue, d'avoir encore un niveau débutant et de ne pas savoir si ses riffs seront appréciés, sont autant de craintes qui participent à cette appréhension, mais la première répétition est une réussite et entraîne d'autres. Le rendez-vous devient une routine, les « compos » se construisent, deviennent des « carcasses de morceaux ». Deux amis se joignent alors au duo : Alice la chanteuse et Tristan le bassiste. Ainsi naît le groupe *Mary Bell*. Victoria rejoint par la suite d'autres formations : *PMS*, *Bitpart*, *Catisfaction*, *Shit rocket*...

Victoria découvre la culture *DIY*, la scène punk hardcore et ses principes lors de ses études à Rouen « Et c'est un truc en fait qui m'a plus ou moins plu, enfin... Qui ne m'a jamais quitté quoi ». Comme pour de nombreux musiciens, le passage à l'acte des premiers groupes, des premiers concerts et des premières tournées va de pair avec un engagement dans une « orga ». Cette tendance peut s'expliquer par une logique de don contre-don avec laquelle se familiarisent les nouveaux venus de la scène punk : recevoir l'aide d'une « orga » pour organiser des concerts va de pair avec la démarche d'aider des groupes à son tour. Il s'agit d'entretenir le vaste espace de pratique et d'entraide qui permet de rendre les concerts possibles. Cette logique se substitue à celle, aliénante, du profit et de l'organisation capitaliste du travail, ce qui explique les dispositions positives des musicien.ne.s et organisat.eur.ice.s que nous avons rencontrés vis-à-vis des nombreuses tâches quotidiennes que requiert l'organisation de concerts : contacter des orga ou des groupes, écouter les morceaux des groupes prétendants, planifier, faire à manger, organiser la communication, tenir la caisse, faire la comptabilité, sonoriser une salle, conduire des vans sur des milliers de kilomètres ; là encore la liste n'est pas exhaustive, mais l'enjeu de reconquête du travail est constant.

C'était important pour nous en tout cas de faire les choses de manière *DIY* un peu en autogestion quoi et c'est un peu aussi comme ça qu'on a créé le collectif semi conscient. Donc, il était à l'initiative de Tristan et l'intérêt du *Collectif Semi-Conscient* justement, c'était de mettre en commun un peu toutes les compétences de tous les membres des groupes, de notre petite scène. Et par exemple, ceux qui savent bien écrire de pouvoir rédiger les bio pour les groupes, ceux qui ont des connaissances en enregistrement, de pouvoir enregistrer les groupes en mixant, etc. En communication aussi donc : par

exemple aider les groupes à faire un site internet, à gérer un peu leur com sur les réseaux sociaux etc. Ou aussi, ben par exemple en graphisme.

Cet affect joyeux pour un travail ne se confond cependant en rien avec la tendance proprement néolibérale du salarié se mouvant par lui-même au service d'un désir autre, que Frédéric Lordon désigne comme salarié auto-mobile⁵⁰⁹. Dans le cas de « l'autoproduction punk », les affects joyeux naissent d'une activité qui n'est conditionnée par aucune servitude : « Le mot d'ordre, c'est vraiment comme on l'avait écrit à l'époque sur notre site, c'est : “No gods no managers”. En gros, on est, on reste vraiment maîtres et maîtresses de tout ce qu'on produit. ». Pour cette raison peut-être, la question de la professionnalisation, sans être éludée tout à fait, n'est pas un sujet de premier plan pour Victoria : « on est quand même toujours un peu en train de tâtonner et de faire ce qu'on peut donc peut-être que... ouais, on s'est déjà posé la question vite fait, mais en fait on n'a tellement pas le temps de creuser qu'on reste finalement avec ce qu'on sait faire et ce qu'on peut faire surtout ». L'enjeu se pose dès lors qu'un service peut difficilement être reproduit en dehors d'un contexte professionnel à grande échelle, soit parce qu'il est indexé à un savoir-faire rare, soit parce qu'il requiert des outils spécifiques. Les normes industrielles de mixage et de mastering professionnelles d'albums de groupes réputés, par exemple déterminent des critères normatifs qui sont encore difficilement reproductibles malgré la massification des outils. Selon Fabien Hein, bien que l'élaboration d'une discographie « repose sur des régimes d'engagement spécifiques au système D et à la scène punk rock »⁵¹⁰, « ces modèles renvoient à des studios et à des ingénieurs du son » professionnels avec lesquels il arrive qu'un groupe développe des coopérations. De là naît une dissension entre les démarches hétéronomisantes et les logiques d'autonomisation, à partir de laquelle chaque agent impliqué dans le champ redéfinit en permanence ses positions selon des logiques de distinction inversées. L'enjeu se situe précisément dans la capacité de ces derniers à se passer des services dépendants d'une logique de profit. Pour reprendre l'analogie de « Michel le tondeur de pelouse », cela revient à se demander pourquoi recourir aux services d'une entreprise quand on peut mener soi-même une tâche à bien, le booking d'une tournée par exemple. Même si Victoria sait « qu'au moment où je vais redevenir salariée et peut être en CDD ou en CDI il va falloir gérer enfin et composer avec tout ça », son activité professionnelle freelance lui permet de s'organiser plus facilement pour mener cette activité chronophage.

Après, j'aime beaucoup cette position de gérer ces trucs-là. Il faut le dire aussi. J'ai l'impression qu'on a un avantage, on a une grande liberté sur le type de concerts qu'on peut faire et qu'on a envie de faire. Ça veut dire que parfois, on peut refuser aussi des

⁵⁰⁹ LORDON, *op. cit.*, (2010) p. 78.

⁵¹⁰ HEIN Fabien, *op. cit.*, (2011) p. 41.

choses. On se sent libre de le faire et puis comme on est dans un objectif où nous, on a envie de vivre de notre musique, on est dans l'aspect purement récréatif et... ben voilà, on a un peu best of both worlds comme on dit. Et ça, c'est chouette !

Le modèle *DIY* peut-être appréhendé comme une éthique de l'équilibre. Victoria décrit par exemple comme une chose « horrible à dire » le fait d'avoir gagné de l'argent sur une tournée récente avec son groupe *Catisfaction* tout en précisant que cette bonne fortune vient d'un sens de l'économie sur le choix des lieux pour faire le plein du van et sur les dépenses de nourriture tout au long du trajet. Ces bénéfices, précise-t-elle, serviront à rembourser les factures de « merch » (pressages de CD, impressions de T-shirts) et à « enregistrer dignement » leur prochain album.

Le parcours de Victoria la confronte aussi à un espace social particulièrement sujet à la domination masculine, caractérisé par une sur-représentation d'hommes dans les groupes et orga qu'elle nomme le « boys club », mais aussi par des situations singulières : « ça nous est arrivé plein de fois, par exemple avec Mary Bell, des ingés son qui ne parlaient qu'à Tristan alors que... il va s'adresser au son du groupe dans sa globalité, quoi ». À cela s'ajoutent les agressions verbales ou sexistes. Par exemple, « quand il y a des meufs au premier rang, au concert, en train de danser ou dans le pogo c'était les pisseuses parce que forcément, elles sont là pour se faire remarquer par le groupe » ou encore : « Ah bah Mary Bell, elles n'ont aucun mal à jouer, on les voit partout, tout le temps, mais c'est parce que en fait tous les mecs ont envie de les baiser ». Parfois, comme dans le cas de Victoria, des agressions physiques transforment de manière déterminante la perception des espaces au quotidien et favorisent un contexte de partage non équitable de ceux-ci. À cela s'ajoute l'effet raconté par Léa et Eva du « *mansplaining* »⁵¹¹, qui se caractérise par une tendance à substituer à la découverte « par soi-même », une explication infantilisante susceptible de maintenir les positions dominantes masculines sur la pratique technique. Cette tendance a pour corollaire un phénomène d'autoentretien qui majore la difficulté de passer à l'acte en fondant par exemple un groupe ou une orga.

Donc en fait, on s'est dit qu'on allait monter des ateliers de musique et d'empowerment pour les femmes. Et du coup, on a lancé notre premier atelier il y a deux ans, on a appelé ça « *Salut les zikettes* ». Et en fait, ce qui est super chouette, c'est que ça a été très rapidement un succès parce qu'en fait déjà, dès le premier atelier, on s'est rendu compte que, en 20 minutes, l'atelier était complet.

⁵¹¹ Néologisme remontant à 2008 décrivant une prise de position surplombante d'un homme vis-à-vis d'une femme à travers un processus d'explication condescendant in <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01250695> (consulté le 12/10/2022).

Salut les zikettes puise dans les fondamentaux de la culture punk pour développer un partage équitable des espaces de pratique et d'expression à la fois physiques et sociaux. Victoria et Julie son acolyte, restent volontairement discrètes sur le contenu des ateliers afin de ne pas créer d'attentes stressantes, mais elles revendiquent de proposer aux participantes « de déconstruire un peu toutes les idées autour du fait de faire de la musique quand on est une femme et le fait de jouer dans des groupes et donc de faire, tout simplement. ». Ce « safespace » créé à l'occasion des ateliers n'est pas seulement un abri contre « tout ce qui est agression que ce soit physique et même juste verbale envers les personnes racisées, trans, les femmes évidemment, l'homophobie aussi », mais aussi un moyen de désacraliser le geste créatif reprenant à leur compte le principe : “voici un accord, en voici un autre, en voilà un troisième, maintenant monte ton propre groupe”. Et de fait, deux ans après avoir lancé l'atelier, Victoria a déjà vu jouer sur scène, à de nombreuses reprises, d'anciennes participantes des ateliers.

Tout ce truc d'entraide, la communauté aussi qu'on est en train de bâtir avec toutes les filles qui ont participé aux ateliers et qui font maintenant partie de notre petit réseau de musiciennes qui est amené à grandir, donc c'est vraiment une idée de sororité et je sais que en tout cas moi, quand j'ai commencé à trainer dans la scène punk *DIY*, j'entendais beaucoup ce truc sur l'entraide et *caetera*, et je me suis quand même rendu compte qu'il y avait de l'entraide effectivement mais pas pour tout le monde. (...) Et en fait, ça perpétue à la fois cette idée, effectivement qu'il faut rendre la place des femmes dans cette scène, il faut leur redonner de la place en tout cas et à la fois ce côté-là. Moi je trouve qu'on est quand même purement dans une tradition *DIY* dans un esprit d'entraide et de solidarité.



Photogramme issu de l'entretien filmé avec Victoria dans la salle de l'*Espace B* à Paris

L'exemple de la culture punk, avec ces entretiens, démontre que dans un contexte donné, une réappropriation des moyens de production est possible, pour autant qu'il soit précédé par une réappropriation de désirs de production et une volonté autogestionnaire. Citons à cet effet l'exemple de Paul⁵¹², un musicien qui, au sortir d'une conférence filmée dédiée à l'activisme musical underground⁵¹³, énonçait la phrase suivante : « quel intérêt tout ça, si à la fin ce n'est pas pour faire jumper une foule de 10 000 personnes à Bercy ? ». Nous voyons ici comment la prégnance des modèles industriels sur les imaginaires peut avoir pour conséquence de priver un agent de sa capacité à projeter son désir sur une pratique en cohérence avec ses moyens matériels de production. L'icône, la *rock star*, se construit – pour reprendre la terminologie marxiste – sur la base d'une fétichisation du produit marchand : « les rapports des producteurs, dans lesquels s'affirment les caractères sociaux de leurs travaux, acquièrent la forme d'un rapport social des produits du travail. Voilà pourquoi ces

⁵¹² Le nom a été changé par souci de confidentialité.

⁵¹³ Conférence aux Cuizines, scène de musiques actuelles de Chelles, filmée par l'auteur de ces lignes (2014) <https://youtube.com/watch?v=6zEtPGihCAY&t=976s>.

produits se convertissent en marchandise »⁵¹⁴. Ainsi, rappelait Richard Dyer à la suite d'Edgar Morin⁵¹⁵, « les stars représentent un capital possédé par un studio »⁵¹⁶ et elles sont à considérer comme un phénomène issu de la production capitaliste, servant à « vendre des films et organiser le marché ». En projetant son imaginaire sur le modèle des stars, ce musicien s'engage aussi sur un modèle nécessitant, comme condition *sine-qua-none* à l'accomplissement de son désir, une quantité importante de capital et un ensemble de rapports sociaux tout entièrement consacrés à son œuvre. Ce système, fortement concentré et par là même fortement sélectif, pourvoit pourtant à son malheur de n'être pas celui qui fait « jumper une foule de 10 000 personnes ».

Est-ce à dire pour autant que la culture punk et son modèle fondé sur l'autoproduction pourvoit à une émancipation de fait ? Un simple argument nous permet de réfuter cette hypothèse : celui de l'interaction, voire de l'intrication entre cette économie hétérodoxe et l'économie capitaliste dominante. Cette contradiction semble inhérente à la « culture pop » et à ses « contre-cultures », lorsque celle-ci se confrontent à leur propre dépendance vis-à-vis de la société qu'elles dénoncent⁵¹⁷. Ainsi rappelle Nicolas Journet, déjà à propos des concerts amplifiés des festivals dès les années 1960 : « énergie de la base du rock, l'électricité est consommée de manière exponentielle, y compris de la part des groupes les plus radicaux »⁵¹⁸. De plus, l'électricité n'est pas la seule occurrence de cette hétéronomie matérielle : pour éditer leur « merch » (CD, t-shirt, fanzine et autres), les groupes dépendent nécessairement d'entreprises extérieures au champ de la culture punk et ses règles. Il en va de même pour leurs instruments pour jouer ou éditer et souvent pour les bars dans lesquels ils jouent, ou même pour circuler de ville en ville lors des tournées. Les vans qu'ils utilisent ou l'essence qu'ils consomment nous rappellent là encore que toute initiative mobilisant des rapports sociaux à l'échelle d'un champ s'inscrit inmanquablement dans un contexte général d'économie capitaliste. Certains observateurs décrivent d'ailleurs ces dynamiques comme des « formes entrepreneuriales alternatives dont la portée contre-culturelle tient, pour partie, à la création d'un contre marché, ou si l'on préfère d'un marché de niche » et qu'en conséquence, elle ne serait pas une menace pour le système lui-même, mais une partie du système⁵¹⁹. Ces observations rappellent donc que l'économie autogestionnaire

⁵¹⁴ MARX Karl, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », extrait du livre *Le Capital, tome 1*, Édition Allia, Paris (2010), p. 11.

⁵¹⁵ MORIN Edgar, *Les Stars*, Seuil, Paris, édition de 2015 (1957).

⁵¹⁶ DYER Richard, *Stars*, British film institute, Londres (1998) p. 10.

⁵¹⁷ JOURNET Nicolas, « Naissance de la culture pop » in : *La culture, de l'universel au particulier*, Sciences humaines (2002), p. 265.

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ HEIN, *op. cit.*, (2012), p. 114.

constitue moins un modèle à part entière qu'un espace d'expérimentation, favorisant toutefois de manière sporadique, des formes émancipées de travail.

L'exemple d'Éric constitue toutefois une exception notable. En basant son économie de vie sur les minimas sociaux et sur des conditions matérielles de subsistance réduites autant que possible, il se fonde sur un modèle qui ne relève ni du bénévolat, ni de l'autogestion, mais plutôt de la mutualisation portée à une échelle générale. En ré-indexant son hétéronomie sur le revenu de solidarité active, il s'émancipe de fait de celle que génère l'emploi capitaliste au bénéfice de son activité d'organisateur de concerts et de toute une communauté musicienne.

Pour Theodor Adorno, la musique de variété semblait « parachever le projet de réduire les hommes au silence, de flétrir la dimension expressive de leur langage et, plus globalement, de les rendre incapables de communiquer »⁵²⁰. À l'envers de ce modèle centralisé, la culture punk se construit de manière décentralisée contre les logiques des industries culturelles⁵²¹, voire dans une logique de négativité telle que la concevait le philosophe⁵²². En ce sens, le parcours de Victoria peut être analysé comme une exploration, par le travail émancipé, de sa propre condition et de son propre point de vue. En désacralisant les modalités d'entrée (« voici un accord, en voici un autre... ») et en répudiant la distinction entre actif et passif ou artiste et public, la culture punk lui donne les moyens de réorienter son imaginaire vers une logique autonomisante, non seulement du point de vue des conditions matérielles de production, mais aussi du point de vue de sa condition féminine. De plus, le temps et la force de travail qu'elle économise en s'affranchissant des intermédiaires, des médiations et de « l'aval des instances », lui permettent de se concentrer d'autant plus, non seulement sur le travail artistique, mais aussi sur l'organisation sociale affiliée aux enjeux de ce travail. Ainsi naît le projet *Salut les zikettes*, qui alimente à son tour de nombreux autres projets de groupes. Dans la continuité des observations faites à partir de la théorie de Jacques Rancière, ce processus de désintermédiation conduit les agents à s'aventurer dans une forêt de signes, là où dans un contexte classique, éconduits par les logiques des instances de nomination, ils seraient peut-être restés à la lisière, résignés.

2 : Le droit social à l'épreuve des tubes

⁵²⁰ ADORNO Theodor, *La caractéristique fétiche dans la musique*, Éditions Allia (2010) p.9 – 10.

⁵²¹ KRISTL Gina Barret, *Punk Rock: an Analysis in the Tradition of Theodor Adorno and Walter Benjamin (Critical Theory, Popular Culture, Popular Music)*, University of South Alabama. ProQuest Dissertations Publishing, (1986).

⁵²² BANNISTER Matthew. “Adorno Is a Punk Rocker: Negation and 1980s Alternative Rock Music.” (2007).

Nous avons évoqué à plusieurs reprises la création du site *youtube* et son influence déterminante⁵²³ sur les pratiques audiovisuelles⁵²⁴. Un rapide rappel ontologique peut nous permettre de mieux en cerner les contours. Le site est mis en ligne le 14 février 2005 à l'occasion de la Saint-Valentin. Cette date ne doit rien au hasard puisqu'il s'agit à l'origine de développer un site de rencontres autour de vidéos en ligne, ce à quoi renonceront ses fondateurs au bout de quelques jours⁵²⁵, sans pour autant fermer la plateforme. Le 23 avril 2005, l'un des fondateurs, Jawed Karim, poste une vidéo dans laquelle il se filme dans un zoo, devant des éléphants. S'adressant à la caméra, il déclare que « le truc cool avec ces p'tits gars, c'est qu'ils ont vraiment, vraiment de longues trompes et ça c'est cool et c'est à peu près tout ce qu'il y a à dire »⁵²⁶. L'apparente banalité de cette vidéo tranche rétrospectivement avec son caractère historique puisqu'elle introduit tout aussi bien un usage que la naissance d'un flux, qui en 2021 constituera près d'un milliard d'heures de visionnage quotidien par près de deux milliards d'utilisateurs réguliers⁵²⁷. En outre, dans le sillage de sa création, se sont ajoutés d'autres sites proposant un service similaire d'hébergement de vidéos par des utilisateurs, non professionnels comme professionnels à l'image des sites *dailymotion* et *viméo*. Par conséquent, plus qu'un cas isolé, il convient ici de parler d'un modèle, celui des « tubes ».

Cet exemple nous intéresse pour plusieurs raisons. En premier lieu, sa création s'inscrit au cœur du contexte historique et économique qui a favorisé l'apparition de l'autoproduction. De plus, en faisant émerger un modèle de production et de diffusion spécifique, à la fois distinct du monde du cinéma, mais également proche puisque basé sur la production et la diffusion d'images-mouvement, il constitue pour nous une opportunité de déplacer nos grilles de lecture et de les mettre à l'épreuve d'un autre champ. En effet, les modalités d'accès à la mise en ligne de vidéos se résumant à la possession d'un compte email⁵²⁸ (excepté les conditions techniques d'enregistrement vidéo et d'upload), le médium constitue un objet idoine pour questionner l'hypothèse précédemment évoquée

⁵²³ LEVOIN Xavier, LOUESSARD Bastien, « Déplacement de l'incertitude au cœur de la (re)configuration d'une filière. Le cas de la fiction sur YouTube », *Réseaux*, La Découverte, n°213 (2019).

⁵²⁴ FLICHY Patrice, « Le travail sur plateforme. Une activité ambivalente », *Réseaux*, La Découverte, n°213 (2019).

⁵²⁵ CLOUD John, « The YouTube Gurus, How a couple of regular guys built a company that changed the way we see ourselves », *Time.com*, 25 décembre 2006, consulté le 30/11/2021 <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1570795,00.html>

⁵²⁶ Traduit de l'anglais « All right, so here we are in front of the, er, elephants, um, and the cool thing about these guys is that, is that they have really, really, really long, um, trunks, and that's, that's cool, and that's pretty much all there is to say. ». Vidéo mise en ligne le 23 avril 2005 et consultée le 30/11/2021 : <https://youtube.com/watch?v=jNQXAC9IVRw>

⁵²⁷ BOUISSIERE Yannick, « YouTube™ : chiffres clés 2021 (2020) et statistiques complètes », consulté le 30/11/2021 <https://proinfluent.com/youtube-chiffres-cles/>

⁵²⁸ <https://support.google.com/youtube/answer/161805?hl=fr&co=GENIE.Platform%3DDesktop>

d'une démocratisation des pratiques par la massification des moyens de production et de diffusion. De plus, sa propension à faire intervenir des vidéastes professionnels et non professionnels dans un continuum qui situe la plateforme « sur le registre du travail ouvert »⁵²⁹, nous permet d'observer des modèles professionnels émergents en dehors du cadre institutionnalisé du monde du cinéma. En somme, étudier la manière dont s'organise le travail autour des *tubes* nous aide à mieux comprendre la tension précédemment relevée entre d'une part une tendance à la décentralisation des pratiques audiovisuelles et d'autre part une concentration des capitaux liés à cette même activité.

Pour cela, nous nous baserons sur trois entretiens réalisés auprès du couple « Léo et Lulu », Grégory Dorcel et Dylan Suillaud. Les premiers sont autoproducteurs de contenus pornographiques, le second est directeur général de la société anonyme de production de films pornographiques Marc Dorcel et le troisième est autoentrepreneur, monteur et producteur de contenus sur *youtube* ou *tik tok*.

Léo, Lulu⁵³⁰ et leur double, se vendre sur pornhub

Léonie et Lucas sont plus connus par leur surnom « *Leolulu* » et ce diminutif constitue une source de confusion régulière : « on trouvait ça rigolo de garder Lulu et Lulu ça fait un peu plus féminin, donc les gens nous font plein de commentaires sur mon cul (rire) ». Le couple a en effet construit un double qui s'est fait connaître auprès d'une large audience par le biais, non pas de *youtube*, mais d'un autre « *tube* », légèrement plus récent et à l'objet légèrement différent : *pornhub*. À intervalle régulier, soit trois à quatre fois par mois, ils produisent donc une nouvelle vidéo qu'ils postent sur une plateforme dédiée.

« Il était inévitable, une fois *youtube* lancé », explique l'éditorialiste Benjamin Wallace « que quelqu'un créerait un équivalent porno. Ainsi, en deux mois durant l'été 2006, trois différents sites furent lancés et allaient devenir des *tubes* pour adultes »⁵³¹. Le site *pornhub* s'ajoute à cette liste en mai 2007⁵³² et devient au bout de quelques années un acteur dominant dans l'industrie pornographique mondiale. Friand de statistiques, le site indique que chaque année, près de 100 milliards de vidéos pornographiques sont consultées par une population composée à 74% d'hommes

⁵²⁹ FLICHY Patrice, « Le travail sur la plateforme, une activité ambivalente », *Réseaux*, La découverte 2019 n°213 p. 174.

⁵³⁰ Nous emploierons ici les vocables Léo et Lulu pour désigner le couple et Leolulu pour désigner la personne morale.

⁵³¹ WALLACE Benjamin, *New-York mag*, édition en ligne, 28 janvier 2011, consulté le 1er décembre 2021: <https://ny-mag.com/news/features/70985/index1.html>

⁵³² <https://www.forbes.com/sites/curtissilver/2017/05/25/pornhub-celebrates-10-years-of-existence/>

et 26% de femmes (les personnes non binaires ne sont pas comptabilisées dans cette statistique) pour une bande passante moyenne de 120 gigabites de données par secondes⁵³³. C'est sur ce site que la carrière du couple démarre. À leur début, il s'agit encore d'une activité circonscrite à un cadre amateur dans lequel le plaisir de la pratique est un préalable nécessaire et les profits une donnée contingente.

Lucas :

Alors on s'est rencontré tous les deux assez jeunes. Moi j'étais en stage dans la ville de Léo et tout de suite, on était tous les deux très très sexuels, on aimait bien en parler, on aimait bien en faire, on aimait bien prendre des photos, des vidéos, même comme ça, même pour nous.⁵³⁴

Léonie :

Ça a toujours joué un grand rôle dans notre relation, on a passé beaucoup d'heures à être à poil, à parler de sexe, à regarder des films de sexe, prendre des photos, ça a toujours été une grande partie de notre relation.

Dans la continuité de nos précédentes observations, nous allons voir que le parcours du couple peut être interprété comme une recherche visant à transformer progressivement et au gré des opportunités, la valeur d'usage de leur activité en valeur d'échange. L'une des premières étapes de cette transformation est le passage d'une activité privée à une activité publique : très tôt, Léo et Lulu sont attirés par la représentation en public, dans les clubs ou devant une webcam. Cependant, l'activité est chronophage : « ce sont des shows qui demandent d'être trois heures devant l'ordi et après tu as super faim, il faut prendre une douche (...) C'est vrai, c'est assez intense. Et du coup, en travaillant de 8h du mat' à 8h du soir, on n'avait pas trop le temps ». C'est à ce moment qu'ils découvrent le programme de rémunération du site *pornhub* ou plus exactement, pour reprendre une typologie mobilisée par les agents concernés, une « monétisation », c'est-à-dire ni plus ni moins que la transformation, pour un bien ou service, d'une valeur d'usage en valeur d'échange : « les gens créent du contenu, en fonction des vues qu'ils vont faire, ils vont être rémunérés par rapport à l'argent qui est fait avec les pubs ». Pour autant, la transition vers le modèle professionnel n'est pas instantanée. Au bout de huit mois, le couple fait⁵³⁵ son premier million de vues : « on était super contents, on avait

⁵³³ Statistics In : <https://fr.pornhub.com/press> (consulté le 15/11/2022)

⁵³⁴ Entretien en annexes, mené le (25/05/2020).

⁵³⁵ Nous reprenons ici l'usage du verbe « faire », associé au nombre de vues, tel qu'il est utilisé par les agents que nous avons rencontrés. Cet écart de langage est significatif d'une certaine disposition vis-à-vis de la production, de ses logiques de valeur ajoutée, ainsi que d'une responsabilisation du producteur vis-à-vis de cette valeur ajoutée et de l'hétéronomie qui en découle. « Faire » des vues se dit ainsi de la même façon que « faire » de l'argent.

fêté, je me rappelle, au resto et tout ». Quelques mois plus tard, la fête est plus grande : « ça devait être je crois en août ou en septembre ; après en décembre, on a fait une petite fête à la maison, on avait invité les copains pour leur dire ce qu'on faisait, parce qu'on faisait 50 millions ». Lucas, 23 ans termine alors ses études en développement marketing et design. Léonie, 19 ans, est en études de business. Le couple se confronte à un choix : soit démarrer une carrière professionnelle dans la continuité de leur formation, soit se consacrer à plein temps à leur nouvelle activité et devenir, selon le terme consacré, des « performers », ce qu'ils choisissent de faire.

Dès leurs débuts, le style de *Leolulu* est spécifique, puisqu'il repose en grande partie sur des marqueurs esthétiques qui peuvent être identifiés comme étant amateurs et qui font leur succès. À l'image de la culture punk, la dimension « do it yourself » rompt avec un modèle de production ouvertement professionnel dont les rouages échappent à l'audimat. En utilisant des outils à la portée du grand public, les vidéos amateur stimulent les imaginaires puisqu'il est dès lors plus aisé pour chacun de se projeter à travers le point de vue des protagonistes. Ainsi, à l'instar du cinéma classique dans certaines conditions, l'amateur dans le champ de la pornographie constitue un style recherché pour le supplément d'authenticité apparent et l'effet d'intimité érotisant qu'il procure. Certaines chaînes, à l'instar de celle de *Leolulu*, pouvant générer des profits suffisants pour subvenir à une économie de subsistance, nous pouvons constater ici que la dimension économique n'est pas retenue pour désigner ce qui relève de l'amateur ou non et qu'il s'agit uniquement d'un marqueur esthétique. Le plus évident de ces marqueurs est leur anonymat et plus exactement le soin qu'ils apportent à ne jamais montrer leur visage. Cette précaution ne les met pas à l'abri d'être parfois reconnus par des inconnus, des proches ou même par leur banque, au risque que leur compte soit clôturé du jour au lendemain (ce qui leur est arrivé à trois reprises sans justification), mais elle leur confère, là encore, un supplément d'authenticité. Cet effet est renforcé par un dispositif technique minimaliste, puisque le couple est à la fois devant et derrière la caméra : « Le porno qu'on fait » explique Lulu, « c'est le porno amateur je pense, parce qu'il n'y a pas le crew, il n'y a pas les éclairages professionnels, il n'y a pas une super caméra, c'est juste fait à la main, artisanal ». Pour se passer de ces moyens, le couple utilise à dessein des outils amateurs, soit un *Iphone 5*, un pied, puis une *gopro*. « On a testé une fois un truc super bien, on n'a pas vraiment vu la différence ; du coup, on reste sur des choses basiques comme la *gopro*, le téléphone... ». L'opportunité d'utiliser une caméra professionnelle venant avec un contexte plus lucratif confirme cette direction, d'abord parce qu'ils ne trouvent pas la différence flagrante, mais aussi et surtout parce que les outils amateurs qui automatisent de nombreuses fonctions, notamment d'exposition ou de mise au point, se prêtent bien au tournage à deux.

Lulu

C'est vraiment après avoir essayé qu'on s'est rendu compte que, en fait, plus on voulait avoir une belle image et moins il y avait le feeling, il y avait moins de symbiose. (rires)
Parce qu'après, ça veut dire quoi ? Ça veut dire au moins 20 minutes de préparation pour la lumière, pour poser la caméra et tout ça, sachant qu'il y a toujours un truc qui ne va pas : la carte mémoire, la lumière, la batterie, la caméra qui surchauffe... voilà, il y a un milliard de trucs !

Le temps de post-production est plus long. Le choix de ne pas montrer les visages suppose d'y consacrer des heures, à zoomer dans les cadres ou à flouter des parties de l'image afin de préserver l'anonymat. Il faut aussi consacrer du temps à l'étalonnage (Lucas utilise l'anglicisme *colorgrading*), qui permet d'homogénéiser les plans, voire les vidéos entre elles et de faire ressortir les teintes de peau. Ces « montées en compétence », le couple les acquiert en autodidacte grâce aux tutoriaux qu'ils trouvent sur *youtube*. Grâce à cela et avec l'habitude, ils estiment que la post-production représente 25% désormais de leur temps de travail contre 75% à leurs débuts, mais ce gain de temps est compensé par le travail de communication sur les réseaux sociaux : gérer « la communauté », les partenariats avec les plateformes ou les collaborations avec d'autres performers.

Leolulu devient dès 2018 un projet professionnel sous la forme d'une EURL dont les statuts mentionnent une activité de production de films. Lucas en est le gérant-salarié et Léonie la seconde salariée. Pour assurer une certaine régularité de productions, Lucas mobilise des connaissances qu'il a accumulées en développement web en tant qu'autoentrepreneur : « on utilise encore aujourd'hui des guidelines de base qui nous permettent d'organiser le travail ». Ainsi, progressivement, un « autre » s'instaure et aux logiques de désir spontanée se substitue l'impératif économique.

Lucas

On voyait vraiment *Leolulu* comme une partie de nous, comme notre personnalité et puis c'est devenu public et mainstream un peu, dans un sens. On s'est rendu compte que, en fait, c'est quand même un peu plus qu'une entreprise, c'est une autre personne morale, ce n'est pas nous et nous on est les acteurs de ça et on peut essayer de... enfin on essaie de le guider et de le faire évoluer mais ça ne nous définit pas non plus nous. (...) Ce qu'il y a, c'est qu'effectivement, la vie personnelle, ça se mélange beaucoup du coup avec la vie pro, surtout que notre travail est vraiment... c'est vraiment notre intimité, donc c'est très personnel.

Cette imbrication entre vie professionnelle et vie personnelle a pour conséquence de rendre

l'activité de *Leolulu* chronophage et, en un certain sens, invasive. Le couple dit avoir parfois du mal à s'arrêter de travailler ou même à prendre des week-end : « on a tout le temps nos corps, on a tout le temps la possibilité de travailler dans un sens ». Le confinement lié à la crise du covid-19⁵³⁶ les engage plus encore dans cette logique

Lucas

On avait l'impression que tout le monde était sur une logique de produire produire produire et tout le monde attendait des gens qu'ils créent du contenu, de créer du contenu. Et nous aussi on s'est mis la pression, on a fait et au bout d'un moment, quand tu ne tiens plus, il y a une balance à avoir pour vivre sainement et aussi produire du contenu dont tu peux être fier et il y a une balance à trouver qui n'est pas tout le temps facile puisqu'il y a notre vie sexuelle à tous les deux et puis notre boulot dans ce sens.

La pratique génère aussi une certaine hétéronomie vis-à-vis des injonctions latentes ou explicites de l'audimat et de la disponibilité même des corps. Léonie rappelle à ce titre qu'une maladie, une allergie ou quelque chose sur la peau peut entraver l'activité et devenir une source de pression. Ces quelques précisions rappellent en mobilisant une analyse à l'échelle macro-économique, que cette activité s'inscrit dans une économie capitaliste qui associe le travail à l'exploitation, fût-ce sous la forme d'une autoexploitation. C'est donc bien sur un modèle professionnel qu'elle se construit, bien que la société *pornhub* valorise ce modèle de production « amateur » tout en occultant les contraintes sus-citées. Par exemple, lorsque le couple bat un record d'audience grâce à un concours de circonstance exceptionnel et gagne 30 000€ en un mois, le site met cette information en avant à des fins marketing. Information que le site ne précise pas toutefois : ce record reste encore intact à la date de l'entretien. De plus, gérer sa propre chaîne n'assure pas de rente et requiert de poster des vidéos avec une certaine régularité, même pour des performers reconnus comme *Leolulu*, puisque chaque vidéo fait gagner à sa production la somme 0,60€ pour 1 000 vues.

Lucas

Donc il faut quand même faire régulièrement des millions et des millions de vues, il n'y en a pas beaucoup qui font des millions et des millions de vues (...) même nous qui avons une énorme communauté où organiquement, il y a peut-être 100 ou 200 000 personnes qui vont nous voir, nos vidéos, ce n'est pas ça qui va nous rapporter

Ces revenus sont largement tributaires des programmes de mise en avant développés par le site. Un algorithme sélectionne les vidéos et les publie sur la page d'accueil, ce qui leur assure une

⁵³⁶ Covid est ici employé au masculin selon l'usage dominant : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/covid>

visibilité et des revenus plus importants :

Lucas

On monte à 1 million, 2 millions, 3 millions jusqu'à des 20 millions des fois et ça c'est la magie de l'algorithme, c'est qu'on ne sait pas ce qui se passe. Pareil que *youtube*, exactement, mais du coup c'est de ça que dépend notre notre revenu. Si on n'a pas de vidéo *feature* mise sur la page d'accueil, les revenus vont être beaucoup moins importants et au bout d'un moment... très vite les vidéos ne peuvent être mises sur la page d'accueil qu'une fois dans leur vie, donc en fait, au bout d'un moment, très vite, toutes tes vidéos vont déjà avoir été mises sur la page d'accueil. Donc il faut continuer à faire de nouvelles vidéos pour espérer gagner beaucoup.

Léo

On se met déjà assez la pression comme ça tout le temps, donc du coup, on essaie de ne pas trop le faire (rire).

Lulu

On essaie de pas se mettre la pression plus que nécessaire, on se met déjà beaucoup de pression naturellement, un peu inconsciemment même

Léo

Ouais !

Lulu

On essaye de ne pas en rajouter.

Léo

Ouais exactement.

Revers de l'esthétique *do it yourself*, le dispositif du couple est aussi reproduit à grande échelle par une concurrence abondante qui le sollicite régulièrement pour demander des conseils ou des partenariats : « on a donné l'impression que c'était facile un peu et puis on a eu beaucoup de succès et du coup, il y a plein de gens qui se sont dit : "ah mais regarde, c'est comme *Leolulu*, on va juste faire des vidéos de sexe et on va gagner pas mal d'argent" ». Cependant, le succès n'est pas le même pour tout le monde et le modèle économique valorisé par le site, lui, ne se reproduit pas à grande échelle.

Lulu

Le profil de base qu'on rencontre le plus, c'est des gens qui font beaucoup de choses à côté, il y en a très peu comme nous qui font ça à temps plein ou alors c'est parce qu'ils sont jeunes et qu'ils ont des parents riches ou des trucs comme ça et qu'ils n'ont pas vraiment besoin de gagner leur vie. Mais nous, tous les deux, on est indépendant depuis qu'on a 18 ans à peu près, voilà on est à peu près les seuls à être à temps plein, la plupart c'est des profils... comme Lélé⁵³⁷ qui va avoir peut-être un taf à mi-temps, qui va être la suite de ses études ou de son parcours scolaire plus cette activité-là, plus peut-être une autre activité qui est liée à ça, qui s'est développée après. (...) sur *pornhub*, c'est plutôt stable quand même, on continue de produire du contenu. Si on cesse de produire, ça va chuter considérablement parce que en fait, vu que les vues sont peu payées entre guillemets... ce n'est jamais avec les vues de la communauté que tu vas vraiment gagner de l'argent.

Léo

Ce qui est important à dire, c'est qu'il n'y a pas de sécurité et on l'a déjà dit plusieurs fois, le monde du porno change très vite. Et là il y a des milliers de nouveaux amateurs qui ont commencé à faire ce qu'on fait aussi, qui peut-être montrent leur tête, qui sont peut-être encore plus jolis que toi ou je ne sais pas quoi encore.

Leolulu ont eux-mêmes été ces « outsiders » en concurrence avec des modèles établis avant de devenir établis à leur tour et cette trajectoire s'est constituée au fur et à mesure des rencontres. Les équipes de *pornhub*, alors « une petite boîte à Montréal, ils sont à peine 50 employés » sont les premiers interlocuteurs. Ils contactent le couple pour leur demander un retour en tant qu'utilisateur pour améliorer le site, mais aussi pour solliciter une exclusivité (ils se diversifieront ensuite en utilisant les sites *snapchat*, puis *only fans*). C'est d'ailleurs au « *pornhub awards* », festival organisé par l'entreprise du même nom qu'ils rencontrent de nombreux professionnels et obtiennent une importante reconnaissance auprès de l'industrie en gagnant à trois reprises « l'award » du meilleur couple amateur (ainsi que de nombreux autres). Les parfaits anonymes que personne ne reconnaît (visages masqués oblige) deviennent alors des stars approchées par la profession, mais aussi le symbole d'un changement de modèle économique.

Léo

Ça a dû être bizarre pour eux aussi parce que quand on est arrivé, on a été un peu les premiers amateurs à avoir gagné un prix dans une cérémonie comme ça et ils

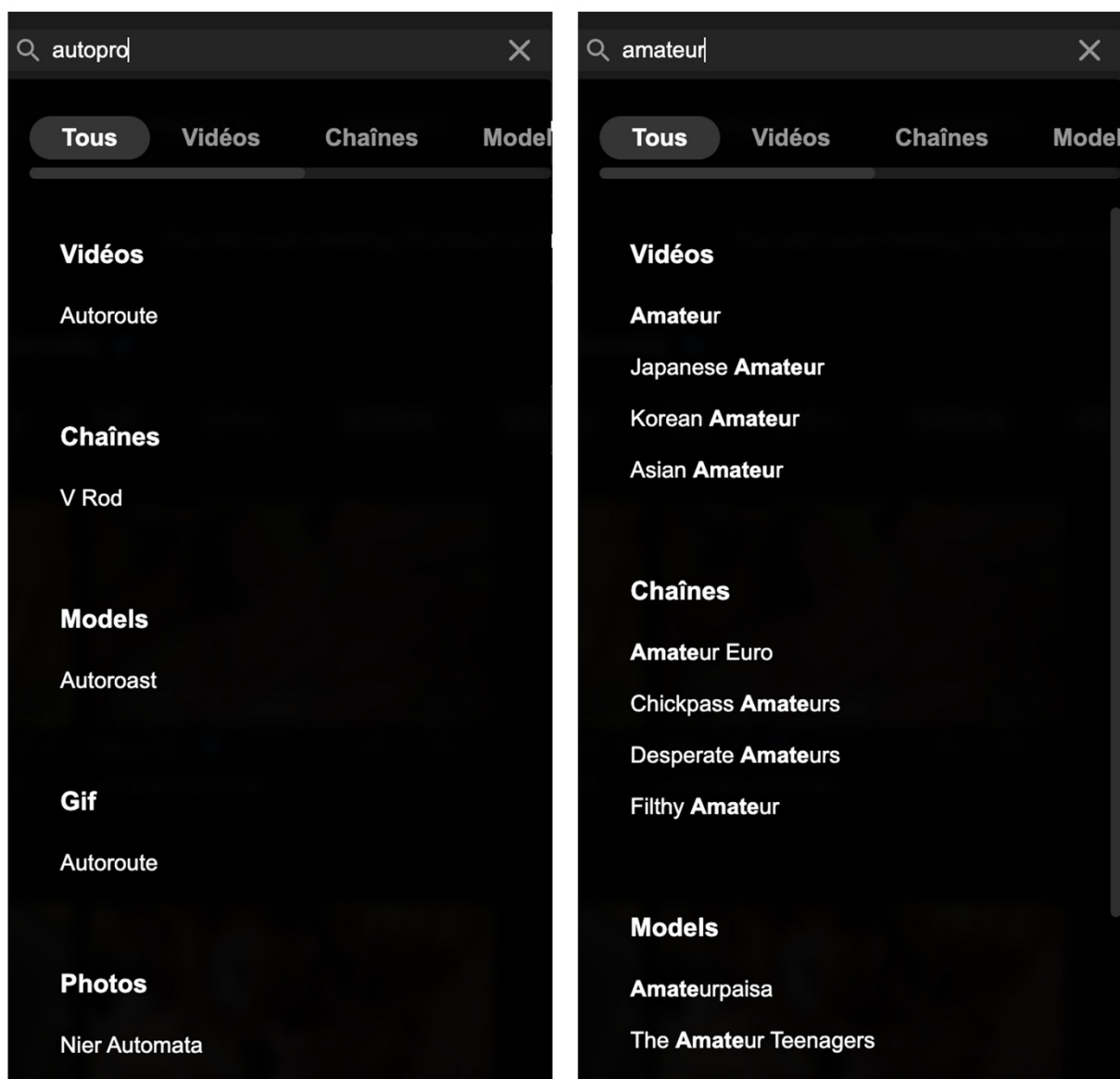
⁵³⁷ Lélé, autre performeuse et amie du couple qui ne montre, elle non plus, pas son visage a récemment été sélectionnée par la chaîne Canal plus pour présenter une émission spécialisée dans le domaine de la pornographie.

connaissaient un peu les amateurs, mais ils ne savaient pas qui ils étaient, ils ne savaient pas qu'ils étaient autant intégrés dans l'industrie.

Lulu

C'est là qu'on s'est rendu compte : ces dernières années il y a eu un gros shift de pouvoir dans l'industrie et maintenant, les performers sont beaucoup plus maîtres de leur contenu, ils ont des pages *only fans*, les pages *pornhub*, ils gagnent de l'argent d'eux-mêmes avec leur contenu, ils se rendent compte qu'ils n'ont pas forcément besoin d'être salariés dans un studio.

Peut-on parler d'autoproduction pour désigner l'activité de Léo et Lulu ? Non, si l'on prend en compte le discours endogène. Bien que par gentillesse le couple ait accepté de s'emparer du terme dans le cadre de l'entretien, il dit aussi ne jamais l'avoir entendu être associé à son activité, ce qu'une recherche sur le site *pornhub* confirme : une recherche avec « autoproduit » n'aboutit à aucune occurrence, contrairement à une recherche avec « amateur ». Cette observation n'est pas fortuite : elle renforce notre analyse en confirmant qu'à l'usage le terme « autoproduction » s'applique spécifiquement au cinéma pour désigner un espace de pratique alternatif à la marge d'un champ professionnel caractérisé par les normes du droit social. L'industrie pornographique repose sur une organisation différente : sans institution centrale et sans modèle social spécifique, les travailleur.euse.s (Léo et Lulu utilisent le terme *performers*) répondent à une organisation « par projet » en s'appuyant sur des modèles flexibles comme l'autoentreprise.



Deux recherches menées sur le site *pornhub*.

Cette précision faite, un comparatif plus poussé peut nous aider à mieux définir notre objet. Léo et Lulu ont en commun avec les autoproduit.eur.rice.s de ne pas avoir de patron, de faire par eux-mêmes, tout par eux-mêmes, avec des moyens restreints (des outils destinés à un marché grand public comme par exemple la *gopro*) et une certaine disposition à s'emparer des outils en apprenant par eux-mêmes à s'en servir. Cela étant dit, quelques différences significatives demeurent. L'esthétique amateur est ici revendiquée et valorisée, contrairement aux autoproductions qui, généralement, tendent plutôt à la dissimuler par effet de distinction. L'activité de Léo et Lulu se confronte à un marché, ce qui les a amenés à fonder une entreprise sous la forme d'une EURL pour gérer une valeur d'échange et percevoir des revenus dans un cadre légal. Ils sont donc leur propre patron et ne se confrontent pas à une subordination directe. Cependant cette indépendance apparente ne les met pas

à l'abri de l'hétéronomie liée au marché, car comme ils le disent : « il faut continuer à faire de nouvelles vidéos pour espérer gagner beaucoup ». « Gagner beaucoup » peut aussi bien signifier « devenir riche » que « gagner suffisamment pour vivre », l'important étant ici que l'activité du couple est menée à temps plein et qu'elle est, dès lors, indexée à leurs conditions matérielles de subsistance. Par là-même, l'autoformation rendue possible par les outils numériques et par les technologies de l'information et de la communication est elle aussi liée à cette hétéronomie, car il faut, comme le dit Lulu, « monter en compétence » pour rester compétitif.

Pour ces quelques raisons, le modèle de mise au travail du couple est spécifique : il ne s'apparente ni à celui de l'autoproduction, ni tout à fait à celui de la production cinématographique. L'imbrication entre vie personnelle et vie professionnelle, liée à la valorisation marchande du sujet et de son corps aboutit à la notion de « *performers* » qui, en se substituant à celle de « travailleur.r.se », élude le rapport social à la source d'une production de valeur d'échange. Contrairement au modèle salarial, les *performers* s'inscrivent dans un devenir-contingent et leurs revenus sont soumis aux aléas d'un marché qui « change très vite », à l'image de l'algorithme du site et de son imprédictibilité. Aussi, face au chômage, à l'indisposition ou à la maladie et comme le dit Léo : « il n'y a pas de sécurité ». Dans ce contexte, produire devient moins une liberté qu'une injonction. Cela étant, malgré les nombreuses sollicitations par les productions classiques qui proposent au couple de tourner des vidéos dans leur propre cadre, Lucas et Léonie préfèrent garder leur indépendance et leur mode opératoire. Seule la société Dorcel a obtenu gain de cause, en qualité de diffuseur.

Grégory Dorcel : l'affaire familiale et les players

Cette anecdote nous amène à évoquer un modèle opposé à bien des égards à celui de *Leolulu* : Grégory Dorcel, directeur général de la société de production Dorcel SA dont il possède 49,17% des actions (l'autre moitié appartenant au père, Marc Dorcel). À la différence de l'EURL du couple (du moins pour l'instant), l'affaire familiale de Grégory Dorcel s'inscrit sur le temps long, puisqu'elle existe déjà depuis 17 ans lorsqu'il la rejoint en 1996. Analyser sa trajectoire peut nous permettre, non seulement d'apporter un contrepoint à l'expérience de *Leolulu* pour mieux la mettre en perspective, mais aussi d'observer de manière plus large l'économie dans laquelle ils s'inscrivent. Fondée en 1979, l'entreprise débute dans un contexte particulier de libéralisation, amorcé en 1975 par une loi qui promeut la fin de la censure du cinéma par l'État et sort la pornographie de la clandestinité. Pendant une courte période, la seule restriction du cinéma pornographique concerne donc l'interdiction aux mineurs, mais à la fin de cette même année 1975, une loi de finances encadre plus formellement les

films :

Cette réglementation passe par une régulation marchande de la diffusion des films qualifiés de pornographiques, une taxation plus élevée, et la mise en place, au sein du Centre national de la cinématographie (CNC), d'une nouvelle catégorie de films : les films « pornographiques ou d'incitation à la violence », bientôt appelée « classement X »⁵³⁸.

Cette assignation à la marge d'un genre cinématographique a plusieurs conséquences. Comme l'énonce Mathieu Trachman, elle rappelle « les fondements politiques de la manière de voir la pornographie » qui tendent à faire apparaître les films X « comme un ensemble très homogène », tout au contraire du champ cinématographique « classique », qui par un travail de tri, de discernement, de classement et de singularisation des auteurs comme des films, agit fortement sur les effets de distinction qui structurent le champ⁵³⁹. Cette marginalisation passe aussi par des applications législatives et économiques en vertu desquelles les films classés X « ne peuvent bénéficier de fonds de soutien pour les œuvres cinématographiques ». En outre, ils doivent s'acquitter d'une taxe de 20% sur les bénéfices nets et d'une « taxe forfaitaire de 300 000 francs pour les longs métrages pornographiques et de 150 000 francs pour les courts »⁵⁴⁰. À cela s'ajoute au début des années 1980 une répression des sociétés de production qui aboutit à une baisse progressive du cinéma pornographique.

On a oublié par exemple qu'entre 1975 et 1980, le cinéma X représentait 30% des entrées en salles en France. Plus d'un tiers des cinémas en France projetaient toute l'année des films X et plus d'un tiers des entrées en salles en France étaient faites sur des films X et les Français allaient en couple, seuls etc. C'était l'usage ! Je crois que l'été 76, c'était la première année où vous aviez plus de 50% des salles de cinéma sur les Champs Elysées qui projetaient des films X.⁵⁴¹

Une économie se fragilise, tandis qu'une autre se renforce : c'est à cette même époque que le marché de la VHS entre en concurrence avec les cinémas pornographiques et entame un processus de

⁵³⁸ TRACHMAN Mathieu, « Le travail pornographique, enquête sur la production de fantasmes », *Genre et sexualité*, La découverte, Paris (2013) p. 19.

⁵³⁹ TRACHMAN, *op. cit.*, (2013), p. 21.

⁵⁴⁰ TRACHMAN *op. cit.* (2013), p. 25.

⁵⁴¹ Entretien en annexes mené le 16/04/2020.

substitution⁵⁴². Ce changement de médium entraîne une désaffiliation avec les espaces de réception (les sex shop et le cadre privé se substituent au cinéma), mais aussi avec le tissu institutionnel du champ cinématographique, à commencer par le CNC et sa législation. En d'autres termes, la pornographie s'autonomise et devient un champ à part entière. Lorsqu'en 1996, après des études de commerce à l'Institut supérieur de gestion, Grégory Dorcel intègre l'affaire familiale, il entame une transformation significative qui affecte ses modalités de gestion de l'entreprise et sa stratégie vis-à-vis des nouvelles technologies de l'information et de la communication.

Snobée par les banques et surtaxée par la réglementation fiscale, la PME n'a jamais eu d'autre choix que de s'autofinancer. Le père, qui réalisa quelques films dans les années 1980, portait une grande attention aux décors, aux lumières, aux costumes des actrices. Au point de devenir le gourou du X « à la française ». Le fils, lui, n'a jamais tenu une caméra de sa vie et ne fréquente pas le milieu. Mais il passe ses journées à négocier avec les fournisseurs d'accès à Internet et les fabricants d'électronique, à imaginer de nouveaux modes de diffusion – 3D aujourd'hui, télé connectée demain – et à calculer leur rentabilité potentielle⁵⁴³.

L'entrepreneur est donc un témoin privilégié des évolutions technologiques et de leur emprise sur les pratiques professionnelles. À ses débuts, un tournage requiert encore une équipe complète pour la caméra, la lumière et le son : « vous ne pouviez tourner une seule image sans avoir quatre personnes et du matériel technique », explique-t-il. À ce titre, la massification des outils et leur simplification transforment en profondeur les pratiques.

Capter de l'image tout seul sans grosse équipe technique, c'est quelque chose qui est apparu depuis une vingtaine d'années ; c'est *Sony* et la handycam qui a permis ça et (rire) je n'avais pas du tout réalisé mais mes équipes techniques m'ont éclairé il y a un petit bout de temps. Elles m'ont dit : vous savez, ce qui a permis ça, c'est la handycam, le fait que vous puissiez avec une seule main tenir une caméra, ce qui vous permet de faire autre chose pendant ce temps-là. Et le deuxième élément primordial, c'est l'autofocus et c'est tout bête (rire) (...) Maintenant, vous pouvez shooter des images de qualité quasi équivalente avec votre téléphone donc les choses ont évolué.

En 2000, avec son film *Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda prenait elle aussi acte de ce

⁵⁴² TRACHMAN, *op. cit.* (2013), p. 52.

⁵⁴³ PIERROT Sébastien, « Grégory Dorcel, signe particulier : né sous X », *Capital*, édition en ligne, publié le 14 novembre 2011 (consulté le 8 décembre 2021).

nouvel outil qui permettait d'utiliser une main pour en filmer une autre⁵⁴⁴, tandis que Chris Marker, à propos du format « DV », évoquait un hommage involontaire à Dziga Vertov⁵⁴⁵. Dans tous les cas, il s'agissait effectivement de décrire un instrument qui rendait possible un rapport plus direct à la fabrication d'images⁵⁴⁶ et qui se substituait potentiellement à une équipe technique plus fournie⁵⁴⁷, en permettant par exemple, comme le décrit Grégory Dorcel, de réaliser une mise au point automatiquement.

À ces moyens s'ajoutent quelques années plus tard les « tubes », qu'il considère comme une « énorme modification ». En amont de leur apparition, il décrit le marché des contenus pornographiques payants à 10% de la population adulte, contre 12% de nos jours, mais ajoute que pour environ 70% de la population⁵⁴⁸, l'apparition des tubes marque l'essor d'un mode de consommation basé sur la massification par la gratuité : « donc vous avez deux modes de consommation : vous avez un mode de consommation qui est plutôt solitaire, rapide et gratuit et un mode de consommation qui est plutôt partagé en boucle pour créer du fantasme et qui lui est payant ». Ces deux modes de consommation correspondent aussi à deux modèles de mise au travail, le modèle salarié et ce que Grégory Dorcel désigne comme les « pure players ».

Donc les anciens producteurs de contenus ont été remplacés par de nouveaux producteurs de contenus qui sont des pures players. Mais bon finalement, ça a juste été un jeu de chaises musicales puisque ça n'a pas fait gonfler le marché.

Que signifie exactement le terme « pure player » ? À ce propos, l'entrepreneur décrit des « autoproducteurs » « très bien équipés » avec un « matériel plutôt sophistiqué mais néanmoins qui permet de shooter tout seul (...) sans avoir une équipe technique autour », mais aussi de diffuser et de « streamer » des flux vidéo en direct. Toutefois, les « players » sont-ils les gagnants réels de « ce jeu de chaises musicales » ? Certes, rappelle-t-il, en plus des « tubes », les plateformes de médiation

⁵⁴⁴ GARSON Charlotte, « Le documentaire, horizon du cinéma contemporain ? », *Études*, vol. 412, no. 4, 2010, pp. 507-517.

⁵⁴⁵ MARKER Chris, extrait du livret *La Jetée - Sans soleil* (2002) https://Ibid.liberation.fr/cinema/2003/03/05/verbatim_457647/

⁵⁴⁶ VIDAL Éric, « Filmer/Enregistrer », *La pensée de midi* /1 n°23 (2008), p. 149.

⁵⁴⁷ GAUTHIER Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Armand Collin, Paris (2015), p. 123.

⁵⁴⁸ Ce chiffre est corrélé par une étude commandée en 2009 par la société Dorcel SA à l'institut de sondage Ifop qui décrit « la consommation de films en solo » comme « un acte particulièrement répandu » avec 67% de Français (femmes et hommes confondus) concernés. Consulté le 08/12/2021 https://ifop.com/wp-content/uploads/2018/03/932-1-annexe_file.pdf

permettent à « des dizaines de milliers d'autoproducteurs » de proposer des « contenus » directement auprès de leur audimat.

Vous allez être sur une vidéo de 15 minutes qui va être proposée en streaming à 30\$. On est bien plus cher mais c'est normal, on est dans une relation complètement différente, c'est-à-dire que vous allez avoir des autoproducteurs qui en général ont dix, vingt, trente fans qui vont leur acheter leurs vidéos, même des noms dont on a parlé tout à l'heure... 1 000, 1 500€ de revenus par vidéo. Donc quand vous avez un statut d'autoproducteurs, quand vous travaillez seul, quand vous n'avez pas de structure, ça peut être intéressant de gagner 1 500 à 2 500, voire 3 000€ ou dollars par vidéo publiée.

Comme nous l'avons vu avec l'exemple de Léo et Lulu, les autoproduit.eur.rice.s s'inscrivent dans un rapport économique différent du salariat et soumettent leurs revenus aux aléas du marché en se basant sur l'appréciation du public. Cela nous ramène à la « communauté de fans » qui se constitue au fur et à mesure que des vidéos sont publiées sur les *tubes*. Les trajectoires des players sont ainsi marquées par une forte contingence et les succès financiers relèvent plus de l'exception que de la norme. « Côté autoproducteurs, il y en a moins de 5% qui gagnent. On est encore une fois sur une plateforme de live cams et sur les 18 000 clairement, il y a les 100 ou 200 *live gamers* qui vont gagner plus de 300 balles par mois ». Dans ces conditions, les « players » ne semblent pas être les « gagnants » de ce jeu de chaises musicales. Au contraire, la massification des productions et les nombreux outsiders qu'elle entraîne peut être de nature à générer des effets de concurrence et des tensions supplémentaires.

Une enquête du journaliste Robin D'Angelo menée entre janvier 2017 et mars 2018 auprès de producteurs de contenus pornographiques met justement en évidence le fonctionnement de modèles de diffusion non désintermédiés, de leurs logiques de sous-traitance et des tensions qu'ils exercent sur les agents, à commencer – tout en bas de cette hiérarchie économique – par les actrices. « La durée de vie d'une actrice porno » décrit-il, « oscille en général entre six mois et deux ans, là où les acteurs peuvent rester en scène une quinzaine d'années »⁵⁴⁹. Mathieu Trachman évoque à ce titre une différence notable de statut entre les actrices débutantes et confirmées : « L'âge moyen des réalisateurs est de 41 ans, celui des acteurs 36 ans, celui des actrices 26 ans »⁵⁵⁰ et les tarifs sont fortement rabaisés par les effets de concurrence : « Si tu ne veux pas de ces tarifs, il y a plein de

⁵⁴⁹ D'ANGELO Robin, *Judy, Lola, Sofia et moi*, Éditions Goutte d'Or, Paris (2018), p. 172.

⁵⁵⁰ TRACHMAN, *op. cit.* (2013) p. 211.

filles qui seront ravies de travailler pour ce genre de tarifs »⁵⁵¹ entendrait-on de manière récurrente. Lorsque l'enquête de Mathieu Trachman est menée en 2013, les *tubes* exercent déjà une forte pression sur l'économie en valorisant les « outsiders » : « Moi je suis arrivée, pendant trois ans, il n'y avait personne. J'étais la nouvelle pendant trois ans. Maintenant, toutes les semaines, il y en a une qui arrive »⁵⁵². Or cette nouvelle forme de concurrence n'est pas sans conséquence sur les situations économiques. « Elles ont l'impression qu'elles vont gagner beaucoup d'argent, mais pas du tout : elles gagnent peu d'argent, et on leur demande beaucoup de choses gratuites. C'est très difficile de faire carrière aujourd'hui, parce qu'il y a beaucoup de monde sur le marché »⁵⁵³. Il résulte de ces situations, pour les actrices, « un double processus de dévalorisation qui les situe de manière pérenne dans une position subordonnée sur le marché du travail » maintenue par le fait de « cacher aux débutantes la valeur qui leur est propre, et de minimiser aux actrices confirmées les qualifications qu'elles ont acquises »⁵⁵⁴. L'effet produit par cette concurrence accrue démontre qu'à une échelle générale, le contexte des *tubes* est plutôt de nature à fragiliser les positions des agents économiquement et symboliquement dominés.

La valorisation des débutantes et le renouvellement constant des actrices prennent donc sens au regard du marché du travail des actrices et des acteurs et de l'économie sexuelle de la pornographie. D'une part, la définition sexuée des conditions d'emploi inverse la hiérarchie du marché de la sexualité que les salaires enregistrent. Alors que les actrices mettent en œuvre un ensemble de qualifications et sont des produits valorisés, leur marché du travail est ouvert et instable, et conduit à des processus rapides de dévalorisation.⁵⁵⁵

Ces quelques observations nous conduisent à considérer l'exemple de *Leolulu* comme une norme et une exception : une norme parce que l'activité du couple s'inscrit au cœur d'un système économique fondé sur les plateformes d'intermédiation et une exception parce que leur réussite revendiquée s'avère marginale dans un contexte de forte disparité des revenus et de banalisation du travail peu ou pas rémunéré. Dans ce modèle peu régulé qui met en concurrence des pratiques professionnelles et non professionnelles, la massification des moyens de production favorise tout autant une massification des productions elles-mêmes, qu'une précarisation du travail. En somme, paradoxalement, il s'avère que les modèles réputés pour favoriser l'indépendance des agents, génèrent

⁵⁵¹ TRACHMAN, *op. cit.* (2013) p. 213.

⁵⁵² TRACHMAN, *op. cit.*, (2013), p. 214.

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ TRACHMAN, *op. cit.* (2013) p. 215.

⁵⁵⁵ TRACHMAN, *op. cit.* (2013) p. 219.

en premier lieu de nouvelles formes de subordination.

Les industries classiques qui avaient l'habitude de vivre dans des mondes quasiment monopolistiques et qui avaient une économie maîtrisée... Globalement, il y avait un système de financement, de répartition, de réinvestissement, de tout ce qu'on veut. À partir du moment où on fonctionne dans un monde qui est complètement ouvert et éclaté, les revenus sont complètement éclatés jusqu'à ce qu'au bout du compte, plus personne n'en ait sauf la plateforme d'intermédiation.

Pour décrire ce modèle, Grégory Dorcel évoque à plusieurs reprises celui de l'entreprise *Uber*. L'ubérisation, nous dit le dictionnaire, correspond à une « remise en cause du modèle économique d'une entreprise ou d'un secteur d'activité par l'arrivée d'un nouvel acteur proposant les mêmes services à des prix moindres, effectués par des indépendants plutôt que des salariés, le plus souvent via des plateformes de réservation sur Internet »⁵⁵⁶. Cette définition correspond précisément au modèle décrit par les agents que nous avons rencontrés.

Encore une fois, c'est l'*uberisation*, c'est-à-dire que ce que propose *uber* en intermédiation et en revenu, ça va pour un indépendant qui n'a aucune dépense et un faible espoir de revenu et vous ne pouvez pas espérer gagner quoi que ce soit avec ça. Donc voilà, il n'y a pas de miracle... Une industrie adulte souvent est précurseur mais elle ne crée pas de modèle, enfin depuis d'ailleurs le digital, elle a pas créé de modèle, elle les a plutôt suivis et ils ne sont pas bien différents (...) Les mêmes problématiques produisent les mêmes effets voilà et finalement, il n'y a pas grand-chose de différent et encore une fois, on est exactement sur des mêmes modèles que des *youtube* ou des modèles *uber*.

Ce contexte explique que la réussite économique momentanée de *Léolulu* fasse l'objet d'une mise en avant promotionnelle sur le site *pornhub*. Mobiliser les propriétés incitatives de « l'effet de Saint-Mathieu » et de ses principes d'avantages cumulatifs⁵⁵⁷ permet de mieux appréhender ce phénomène. « L'effet de Saint Mathieu » se fonde sur un modèle où une petite minorité d'agents tire un profit significatif d'une activité donnée, tandis qu'une majorité alimente le reste du marché sans gains, voire parfois à perte. « Je crois que les seuls qui gagnent dans cette histoire à mon sens » précise Dorcel, « c'est toujours la plateforme d'intermédiation puisque les plateformes d'intermédiation s'en

⁵⁵⁶ Dictionnaire *Larousse*, édition en ligne, consulté le 12 décembre 2021 in : <https://Ibid.larousse.fr/dictionnaires/francais/ub%C3%A9risation/188213>

⁵⁵⁷ CARAYOL Nicolas. « Les propriétés incitatives de l'effet Saint Matthieu dans la compétition académique », *Revue économique*, vol. 57, no. 5, 2006, pp. 1033-1051.

foutent que vous gagniez un, deux ou dix euros par contenu, ce qui compte pour elles, c'est que vous soyez des dizaines de milliers ». Ce modèle n'est pas spécifique à la vidéo pornographique, ni même à l'audiovisuel, puisqu'il s'applique, précise-t-il, à l'ensemble du *e-commerce* : « Si la « traîne » (c'est-à-dire, la queue de la distribution des ventes) va effectivement en s'allongeant en ligne – de plus en plus de biens sont disponibles et consommés au moins une fois – les ventes restent très concentrées, parfois même plus que dans les circuits de distribution traditionnels »⁵⁵⁸. Pour s'adapter à ce nouveau marché, explique l'entrepreneur, les entreprises dominantes ont opté pour une intégration verticale qui leur permet de contrôler à la fois les processus de production et de diffusion.

C'est ce qui nous a fait survivre et réussir très bien, et c'est pareil pour *Warner*, c'est pareil pour *Disney*, c'est pareil pour tout le monde. Tout le monde, tous les plus gros producteurs de la planète sont devenus des diffuseurs pour s'en sortir et tous les gros diffuseurs de la planète sont devenus des producteurs pour s'en sortir, Netflix les premiers. Vous ne pouvez pas vous en sortir et être un Netflix si vous n'avez pas de production à vous, impossible. Donc aujourd'hui, dans le monde digital, il n'y a que deux modèles : soit vous maîtrisez l'ensemble de la chaîne de la production jusqu'à la diffusion, soit vous êtes simplement une plateforme d'intermédiation.

Le discours entrepreneurial de Grégory Dorcel est complémentaire à celui de Léo et Lulu. Contrairement aux *players*, son ancrage dans une position dominante, elle-même inscrite sur le temps long, favorise un point de vue surplombant et un discours macro-économique qui lui vaut même d'être consulté par les pouvoirs législatifs⁵⁵⁹. Son statut nous aide aussi à comprendre comment, dans un contexte économique non régulé, une entité peut se maintenir dans le temps par un jeu d'adaptation permanent à la demande du marché et par une stratégie d'intégration verticale qui lui permet même de résister à la concurrence vis-à-vis des plateformes dominantes. Son exemple relève toutefois de l'exception et sa description d'un modèle économique en cours de transformation du point de vue des « gagnants » nous ramène à la crainte formulée par Djinn Carrénard d'un risque « *d'ubérisation* de l'économie » consubstantiel à un renforcement du modèle oligopolistique à frange et des effets de polarisation que nous avons décrits précédemment. Si les acteurs dominants se maintiennent, il semble inévitable qu'avec un chiffre d'affaires global constant, ce modèle tende à fragiliser les franges intermédiaires de cette économie (ce qui nous ramène aux craintes formulées par le monde du cinéma

⁵⁵⁸ BOURREAU Marc, SISLEY Maillard, MOREAU François. « Une analyse économique du phénomène de la longue traîne dans les industries culturelles », *Revue française d'économie*, vol. xxx, no. 2, 2015, pp. 179-216.

⁵⁵⁹ BARBARIT Simon, « Sites pornos : les associations échouent à restreindre l'accessibilité aux mineurs » *in* : <https://www.publicsenat.fr/article/societe/sites-pornos-les-associations-echouent-a-restreindre-l-accessibilite-aux-mineurs>. Publié le 08/10/2021 (consulté le 15/11/2022).

français en 2007 avec le débat sur les films dits du milieu⁵⁶⁰) et à précariser les agents. Pour mieux comprendre les modalités de cette précarisation, observons la trajectoire d'un jeune technicien monteur qui a commencé par construire son activité professionnelle en montant des vidéos de *youtubers*.

Dylan et les youtubeurs

Parce que l'exposition de ses coulisses est moins opaque de celle de *pornhub* et que les vidéastes y sont plus prompts à diversifier les sujets de leurs vidéos, *youtube* constitue un objet d'étude à priori plus fructueux pour qui souhaite objectiver ses rouages économiques. Commençons donc par énoncer quelques caractéristiques de cette économie avec tout d'abord une valeur centrale : la monétisation des vidéos *youtube* se compte en « CPM », soit « coût pour mille »⁵⁶¹. De là vient une première difficulté : évaluer le CPM des *youtubers* alors que les revenus sont variables, qu'ils évoluent en fonction d'un algorithme de la plateforme qui définit la rentabilité des chaînes selon des méthodes de calcul évolutives. Ici un site décrit, pour les CPM, une moyenne de 0,5 à 6 dollars⁵⁶², mais ces taux peuvent être plus hauts selon la popularité de la chaîne ou de ses appairages avec les demandes des entreprises publicitaires. Ceci explique que pour un nombre de vues égal, les revenus de certaines chaînes soient estimés à quelques dizaines de milliers de dollars et d'autres à plusieurs millions de dollars annuels⁵⁶³, mais aussi que ces estimations soient très variables. Ainsi, un site spécialisé dans ces estimations évalue les revenus du *youtuber* Squeezie (réputé le plus connu en France) à une fourchette annuelle allant de 251 800 dollars à 4 millions de dollars⁵⁶⁴. De plus, d'autres chaînes dont les critères ne correspondent pas aux modalités de monétisation ne génèrent aucun revenu pour leurs auteurs. Pour accéder à la monétisation de leur chaîne, les *youtubers* doivent s'inscrire au programme « *ad sense* », souscrire au cadre réglementaire de *youtube* (susceptible

⁵⁶⁰ ALEXANDRE Olivier, « Le cinéma du milieu ou le peuple introuvable », *Mouvements*, vol. 57, no. 1, 2009, pp. 37-43.

⁵⁶¹ Combien gagnent les youtubeurs? Renderforest.com <https://renderforest.com/fr/blog/how-much-do-youtubers-make> publié le 15/11/2022 (consulté le 06/12/2022)

⁵⁶² Renderforest.com, *Ibid* (2022)

⁵⁶³ <https://ladn.eu/media-mutants/tv-et-nouvelles-images/combien-gagnent-youtubeurs-un-million-vues/>

⁵⁶⁴ <https://socialblade.com/>

d'évoluer en permanence⁵⁶⁵) et atteindre un seuil d'éligibilité (le YPP eligibility threshold), soit avoir au moins 1 000 abonnés et cumuler 4 000 heures de visionnage public au cours des 12 derniers mois⁵⁶⁶. D'autres formes de rémunération existent à travers des modèles de financement participatifs (qui permettent à l'audimat de soutenir ses chaînes préférées) ou encore les systèmes dits de « network » qui gèrent pour lesdites chaînes les questions liées au droit d'auteur contre un pourcentage sur les vidéos allant de 10% à 20%, voire plus⁵⁶⁷. Les placements de produits constituent une source importante de revenus pour les chaînes, quoi qu'elles soient parfois peu appréciées par l'audimat, ce qu'exprime une parodie de Squeezie, « encore lui »⁵⁶⁸. Tous ces éléments nous amènent à énoncer – contre l'idée d'une liberté de création sans entrave – que les marges des chaînes, entre les injonctions latentes des annonceurs et les attentes du public sont finalement réduites. D'autant que les revenus des « chaînes stars » sont nécessairement bien peu révélateurs de l'économie générale des chaînes moins connues. Or, comme l'exemple de *Leolulu* a pu le mettre en évidence, il est d'autant plus dans l'intérêt pour les plateformes de mettre en avant les « chaînes star » (pour le pouvoir incitateur de leur réussite), que ces mêmes chaînes sont précisément peu représentatives de la moyenne générale des « players ». C'est pourquoi nous documenterons ici l'exemple de Dylan, dont le parcours est fortement lié à la plateforme vidéo.

Dylan, 23 ans, est étudiant dans une école d'audiovisuel au moment de l'entretien (en septembre 2021). Il se présente aussi comme « monteur en auto-entreprise pour des *youtubers* ». En 2015, alors qu'il est encore au lycée, passionné par les jeux-vidéos et les vidéos *youtube*, il envisage de devenir *youtuber*, mais le passage à l'acte n'est pas aussi simple que de lancer un projet de musique punk après avoir appris trois accords.

J'ai voulu commencer à faire moi-même mes vidéos *youtube* parce que j'étais fan de Squeezie. Je me suis dit : vas-y, moi, je serai le nouveau Squeezie 2.0 (...) J'étais en première, je me suis dit : vas-y, je fais mes vidéos *youtube* avec les moyens du bord, je vais m'enregistrer avec un ordinateur à côté, c'était n'importe quoi (rire).

Dylan renonce rapidement à devenir le nouveau Squeezie. Selon lui, *youtube* a déjà commencé depuis quatre, cinq ans « et voilà, les vrais *youtubers* ont commencé depuis 2011. Moi j'avais

⁵⁶⁵ « Étant donné que nous pouvons modifier notre règlement à tout moment, nous vous conseillons de consulter régulièrement cette page pour être informé de tout changement. » in: <https://support.google.com/ad-sense/answer/48182?ctx=checklist>

⁵⁶⁶ https://youtube.com/watch?time_continue=88&v=bIngfKyJyUw&feature=emb_logo

⁵⁶⁷ <https://youtube.com/watch?v=GREG04tBLEm8&t=18s>

⁵⁶⁸ https://youtube.com/watch?time_continue=249&v=oFMh23ez5gw&feature=emb_logo

commencé en 2015, donc j'avais quatre ans de... on va dire trois ans de retard sur la vague ». Par « commencé », il faut entendre « commencé à se singulariser ». En effet, l'invention de *youtube* en 2005 passe aussi par celle, plus progressive, des *youtubers*, c'est-à-dire à la fois d'un format spécifique dit « vlog » (pour vidéoblogue)⁵⁶⁹, mais aussi d'un modèle économique qui se définit au fur et à mesure. Comme nous l'avons vu, ce modèle permet – en diffusant des publicités et en respectant le format tel qu'une durée minimum – de « monétiser » les vidéos. Renonçant (au moins momentanément) à ses ambitions de *youtubeur* star, Dylan découvre que certaines chaînes recrutent des personnes au montage. Il contacte donc des *youtubers* qui lui font passer un test en lui demandant de monter une maquette de vidéo à partir d'une « vod » : « les vod sur *youtube*, c'est une rediffusion d'un live [de jeu vidéo] qui dure une heure à peu près, une heure ou plus (...) Il me dit : tu télécharges ça, tu me fais un montage, tu te débrouilles (...) Et si j'aime bien, je te prends ». Dylan s'exécute et convainc les *youtubers* qui lui proposent une rémunération non déclarée de 80 euros par vidéo.

J'ai été payé 80 balles, mais moi j'ai dit que je ne voudrais pas être payé parce que quand on est bête et qu'on est jeune, on se dit “non je fais ça parce que c'est mon *youtubeur* préféré” ; donc comme quoi il y a toujours ce côté avec *youtube* déjà, même encore maintenant : c'est parce qu'on aime bien le *youtubeur* qu'on est capable de travailler pour peu ou gratuitement pour lui, parce que on est... on se dit qu'on va peut-être avoir de la reconnaissance, avoir quelque chose. Ça, c'est encore d'actualité.

Suivant cette logique, Dylan travaille deux ans ainsi, gratuitement, et remporte ses premières petites victoires en voyant les vidéos qu'il a montées visionnées par un million de personnes et parfois plus, mais il s'arrête pour reprendre ses études après une petite frayeur :

Je ne pensais qu'à ça : qu'à faire des vidéos sur *youtube*. Je voulais à tout prix créer mes trucs et tout et je ne voulais plus aller en cours, ça ne m'intéressait plus ce qui se passait en cours. Moi je me dis : allez, c'est bon, on va créer des trucs, venez, on prend une caméra, on va filmer des choses, on va s'amuser et j'ai failli rater mon bac à cause de ça (rire).

Cette coupure lui donne le temps de mener à bien une licence en arts du spectacle et de commencer un master. Cependant, l'envie de se recentrer sur une activité professionnelle en lien avec sa passion le reprend, d'autant qu'elle lui a coûté cher. En effet, ce goût pour l'audiovisuel n'est pas partagé par sa famille. Sa mère est femme de ménage et son père ouvrier. « Parce que c'est un vieux

⁵⁶⁹ qui s'inscrit dans la continuité des formats « blogues » permettant aux internautes de développer des contenus sous la forme écrite, puis vidéo.

de la vieille » explique Dylan il ne conçoit pas que son fils puisse se passionner pour les métiers de l'audiovisuel : « lui, en tant que ouvrier dans sa tête, c'est : “tu es ouvrier, tu fais un travail d'ouvrier, ça ne sert à rien, tu n'as pas les capacités pour être dans les hauts... voilà ce qu'il faut, c'est juste vivre et manger” ». Dylan ne se décourage pas pour autant et quitte le domicile familial lors de ses 18 ans en travaillant dans un fastfood pour subvenir à ses besoins, puis progressivement, il ouvre une auto-entreprise : « je ne savais pas ce que c'était l'auto-entreprise. C'est une vraie merde en fait dans le milieu, mais je ne le savais pas à l'époque ». Les tarifs de 100 à 250€ pour une vidéo permettent à peu près au jeune étudiant de couvrir ses dépenses, mais pour un volume horaire bien supérieur à ce qu'il faisait au MacDonald. La conversion n'est donc pas simple avec un loyer sur Paris : « je paye 860€ de loyer alors que je dégage à peine un SMIC et je ne touche même pas de retraite parce que je suis en auto-entreprise. Donc c'est quelque chose qui est assez difficile et je travaille deux fois plus que dans un travail... MacDo, normal ».

Très vite, Dylan comprend que dans un milieu qui est à la fois soumis aux lois de la précarité et de l'incertitude, l'autoentrepreneuriat constitue davantage une norme qu'une exception. Ce modèle, réputé pour sa flexibilité⁵⁷⁰, permet à un agent de solliciter un service de la part d'un autre agent sans recourir au cadre salarial, ce qui lui permet de contourner la reconnaissance des liens de subordination et d'établir une « “zone grise” entre travail indépendant et travail subordonné »⁵⁷¹. Il résulte de ces modes d'organisation une dérégularisation des rapports sociaux autour du travail et notamment des modalités de rémunération. En conséquence, les tarifs des vidéos *youtube* sont très éloignés des conventions collectives des mondes de la télévision⁵⁷² et plus encore de celles du cinéma⁵⁷³. Bien que ceux-ci soient très variables selon les postes et les domaines, on peut établir un ordre de grandeur selon lequel les personnes sont payées à la semaine sur des vidéos *youtube* ce qu'elles seraient payées par jour sur des postes respectant ces conventions collectives : ainsi, pour un poste de « deuxième assistant monteur », la convention collective du cinéma établit le salaire journalier minimum à 130,38€ (pour une durée de 8 heures) et de 451,92€ pour un poste de « chef monteur ». À la télévision, le poste d'« assistant monteur adjoint » sur une émission est payé 113,14€ par jour sur une base de 8h

⁵⁷⁰ « Ce modèle économique dispose de certains avantages pour les professionnels indépendants en recherche de flexibilité. » in « Les avantages de l'ubérisation pour les auto-entrepreneurs », sur le site portail-autoentrepreneur.fr consulté le 15/11/2021 <https://portail-autoentrepreneur.fr/actualites/avantages-uberisation-auto-entreprise>

⁵⁷¹ DIRRINGER Josépha. « L'avenir du droit de la protection sociale dans un monde ubérisé », *Revue française des affaires sociales*, n° 2, 2018, p. 35.

⁵⁷² Convention collective nationale de la production audiovisuelle de la production d'émissions de télévision et de films de télévision: http://sntpct.fr/pdf/SNTPCT_salaires_mini_Prod_AV_revalues-par-le-sntpct-01-07-2021.pdf

⁵⁷³ https://afcinema.com/IMG/pdf/a/a/3/ccn_production_cinema_2013.pdf

et celui de « chef monteur » 288,04€. Dans tous les cas, ces ordres de grandeur correspondent donc bien aux tarifs « à la vidéo » de 100€ à 250€ que Dylan estime à une moyenne de 35h à 40h, soit une semaine de montage.

Normalement, un autoentrepreneur va dire : moi je vais être payé 1 500€ pour monter ta vidéo qui va prendre deux jours. Eux ils arrivent, ils disent : je te propose un travail, c'est payé 150€ mais écoute, tu aimes bien mon travail, je sais que tu aimes bien ce que je fais, et puis tu sais quoi ? Je te donne une opportunité : il y en a beaucoup qui le feraient à ta place. Voilà et ça va faire des millions de vues, c'est trop chouette. On joue là-dessus, surtout quand tu es jeune (et parce qu'ils ne prennent que des jeunes, ils ne prennent pas quelqu'un qui a 30 ans d'expérience, ça n'existe pas ça). Le jeune a envie de faire ses marques, il a envie d'apprendre donc moi c'était mon cas. Ouais, je vais faire le montage ! Je vais être trop content.

Le modèle prenant forme et suivant les logiques de champ, des agents se distinguent, des « *youtubeurs* stars » apparaissent alors tout au long de la décennie 2010, de même que des carrières se construisent dans le montage sur des bases économiquement plus stables. Dylan évoque l'exemple de « ceux qui sont embauchés », dont un monteur autoentrepreneur « devenu monteur pro en six mois, payé 1 700 euros ». Cependant, il cite également d'autres exemples dont les modèles sont fondés sur la précarité même des travailleurs : « il y a des *youtubeurs* comme Myxomatose⁵⁷⁴ qui gagne 100 000€ par vidéo en faisant une opé mais qui ne sont pas foutus de payer un monteur au-delà du SMIC ». La société Okaélem⁵⁷⁵ s'inscrit dans cette logique. Moyennant une plus-value, la société propose aux *youtubeurs* de répondre à leurs besoins de montage tout en évitant les difficultés inhérentes aux relations avec les monteurs en situation de précarité :

Tu veux une vidéo ? Tu veux tant de vidéo par semaine ? Là on te les fait, tu peux même venir nous voir au dernier moment, tu l'auras. Par contre, on facture un peu plus cher que les autres. Au lieu que ce soit 250, ils vont facturer 400, mais tu auras ton produit fini contrairement à tous les auto-entrepreneurs qui sont les jeunes et qui ont les cours et cetera.

L'entreprise dirige donc des équipes de monteurs autoentrepreneurs en s'assurant une certaine exclusivité, non seulement du côté des *youtubeurs* grâce au service proposé, mais aussi du côté des équipes. Pour arriver à ces fins (ce que Dylan décrit, documents à l'appui), elle fait signer à ses

⁵⁷⁴ Les noms ont été changés pour assurer leur confidentialité.

⁵⁷⁵ Les noms ont été changés pour assurer leur confidentialité.

collaborateurs un contrat d'exclusivité et de confidentialité sous peine de procès : « dans le contrat, il y a écrit, il y est bien spécifié : “tu n'as pas le droit de travailler avec d'autres *youtubeur*, que ceux avec qui on travaille”, bah oui, c'est pour éliminer la concurrence ». Il décrit également les processus de travail, dans une logique forfaitaire, par palier. On trouve ainsi au premier palier un travail de montage basique : « tu as des rushs et tu fais du cut », payé 10€ pour 1h30 de travail. Ces données évoluent progressivement par palier selon la difficulté des tâches demandées jusqu'à culminer vers un cinquième palier : « la totale », explique Dylan, qui correspond à un montage avec effets, « motion design », « intro », « outro », payé 120€ pour une charge de travail que le monteur estime à 35 heures voire 40 heures. Récemment, *Okaélem* aurait revu à la hausse ces grilles tarifaires, passant les rémunérations pour les montages de 120€ à 200€ « voire 250€ », ce qui s'inscrit dans l'ordre de grandeur, décrit par Dylan comme dérisoire au regard des chiffres d'affaires (se comptant parfois en millions d'euros) de certain *youtubeurs* qui sollicitent les services d'Okaélem : « c'est le McDo du montage, voilà, c'est le fast-food du montage, tout simplement ».

Le patron, décrit Dylan est payé le double d'un SMIC ce qui, rapporté aux salaires de plusieurs millions des patrons du CAC 40⁵⁷⁶, est somme toute restreint. Cependant, il décrit également un contexte de travail difficile, « un système pyramidal », rythmé par de fortes tensions, un système d'amendes qui sanctionne les retards de production, une exploitation de productions (des personnages dessinés) réalisée gratuitement par les fans des *youtubeurs*, une mise en concurrence permanente entre les travailleurs rémunérés et les bénévoles. Enfin, il faut ajouter à cela que d'autres modèles recourent à des formes de rémunération plus précaires encore. C'est le cas de la plateforme *tik-tok* qui repose bien plus largement sur « les opé » que sur la monétisation. Dylan à ce propos ne manque pas de railler les « *tik-tokers* » qui revendiquent leur nombre de vues et non leurs « opés » : « ouais regardez, j'ai fait cinq millions de vues sur mon dernier *tik tok*, regardez, j'ai gagné combien et tu vois 50 centimes. Génial super (rire) ».

En somme, le phénomène que Grégory Dorcel décrit comme celui des « *players* » peut être décrit comme une forme d'autoproduction au sens contemporain du terme, c'est-à-dire comme une activité non professionnelle dont la valeur d'usage peut être transformée en valeur d'échange. Cependant, pour que cette opération soit possible, un préalable s'impose : à savoir qu'un cadre économique et juridique encadre l'échange de ces productions hétérodoxes, soit l'auto-entreprise ou micro-entreprise à partir du 1er janvier 2016⁵⁷⁷. Ce modèle permet à une plateforme de mettre à la

⁵⁷⁶ Challenges.fr le 10/08/2021 consulté le 11/02/2022 https://challenges.fr/entreprise/boom-de-la-remuneration-des-grands-patrons-du-cac-40-en-2021_776509

⁵⁷⁷ https://legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000031684948/2016-01-07/#LEGIARTI000031684948

disposition d'un audimat la production d'une importante somme de contributeurs⁵⁷⁸ sans recourir au salariat, mais aussi de mettre en concurrence des formes professionnelles avec des formes amateurs, potentiellement à une échelle internationale si les « contenus » sont bilingues ou sous-titrés. Ces tensions se retrouvent dans le témoignage de Dylan, qui considère d'abord la possibilité de travailler pour des *youtubeurs-star* comme un privilège, au point de revendiquer par lui-même de ne pas être rémunéré. En découvrant par la suite que cette disposition peut être exploitée par une entreprise pour mettre en concurrence son travail avec des formes de production non rémunérées, il réalise dans quelle mesure ce modèle peut être source de tensions : « je ne savais pas ce que c'était l'auto-entreprise, c'est une vraie merde en fait dans le milieu, mais je ne le savais pas à l'époque ».

Ces observations nous conduisent vers deux remarques. D'une part les « players » que nous avons rencontrés n'utilisent pas (ou très peu) le terme d'autoproduction. Quoique le contexte de l'entretien les ait encouragés à s'en saisir, voire à le discuter dans le cas de Grégory Dorcel et de Dylan, Léo et Lulu disent ne jamais s'en être servis. Ceci peut s'expliquer par la séparation, dans les années 1980, entre l'institution cinématographique et l'espace de la pornographie ; la première n'imposant plus de droit social au second. De même, les *tubes* n'étant pas, initialement, soumis à la législation du CNC, les notions de marge ne sont pas matérialisées par ses normes. Dans ce cadre, le rapport peut s'inverser jusqu'à faire de l'autoproduction un modèle, ce qui démontre l'importance des institutions dans la définition des différentes formes de travail. Nous pouvons alors nous demander si le modèle « globalisé » des *tubes* est aussi « globalisant » et s'il tendrait à harmoniser l'organisation du travail et (re)définissant par exemple ce qui relèverait du professionnel ou de l'amateur. Pour cette raison, il semble pertinent d'ouvrir cette analyse diachronique vers une observation à l'international des pratiques autoproduites.

3 : Le cinéma autoproduit dans le monde

⁵⁷⁸ En 2018, le site revendique la somme de 1,9 milliard d'utilisateurs In: <https://blog.youtube/news-and-events/vidcon-2018-helping-creators-earn-more/> (consulté le 20 décembre 2021). Nous pouvons constater que parmi cette population de « youtubeurs », le site ne distingue pas l'audimat de la production (sans doute parce que le modèle encourage justement un certain entremêlement), pas plus qu'il ne précise le nombre de vidéos mises en ligne par ces derniers. Cependant, en prenant en compte le chiffre de 500 heures mises en ligne chaque minute <https://kinsta.com/fr/blog/statistiques-youtube/>, et une moyenne pour la durée des vidéos de 14 minutes et 50 secondes [https://blog.hubspot.fr/marketing/chiffres-youtube#:~:text=La%20dur%C3%A9e%20moyenne%20d'une,et%2050%20secondes%20\(SEMrush\)](https://blog.hubspot.fr/marketing/chiffres-youtube#:~:text=La%20dur%C3%A9e%20moyenne%20d'une,et%2050%20secondes%20(SEMrush)) nous pouvons obtenir un ordre de grandeur proche du milliard de vidéos publiées annuellement.

Nous avons à plusieurs reprises relevé de la part des agents une certaine disposition critique vis-à-vis du CNC. Paradoxalement, l'institution est souvent décrite comme une « exception française » et un « chance » : « l'idée de base du CNC, elle est géniale » explique par exemple Amandine. « On prend l'argent des films commerciaux pour soutenir le cinéma art-et-essai. Le problème, c'est comment c'est redistribué et le problème c'est qu'il n'a pas été pensée qu'il y ait des gens qui soient capables de réussir hors du système ». Amandine déplore par exemple que son premier film ait eu à se confronter à de nombreux obstacles après avoir été conçu dans un cadre économique précaire et qu'en dépit d'un succès notable en salles, son second n'ait pas été éligible au système de l'agrément. Djinn, pour sa part, déplore le caractère décourageant des rejets par les commissions et ce qu'il perçoit comme un phénomène d'aseptisation lié aux protocoles des instances de nomination. Comme Djinn, Jean-Claude décrit un schéma polarisé entre d'une part le geste spontané au plus près du désir et d'autre part les démarches, nombreuses, par lesquelles un scénario doit être écrit et réécrit. Le geste d'écriture ne s'inscrit pas dans sa pratique initiale, mais l'objet administratif qu'il produit constitue une nécessité pour que le désir de film devienne vis-à-vis de l'institution un projet officiel.

En adressant un scénario aux commissions (du CNC, des régions ou des festivals qui organisent des concours d'écriture par exemple), le désir de film est déclaré et il peut alors se transformer en un projet susceptible de mobiliser des agents de nomination, puis éventuellement, si ces derniers le jugent positivement, mobiliser une société de production, des capitaux et une équipe. C'est par ce processus qu'un film s'inscrit dans un contexte d'économie capitaliste et qu'il passe d'une valeur d'usage à une valeur d'échange. La fonction de redistribution des ressources économiques assurée par le CNC via la TSA (ou « taxe spéciale additionnelle » prélevée sur chaque ticket de cinéma à hauteur de 10,72% de sa valeur⁵⁷⁹) a pour objet de stimuler cette économie en alimentant les comptes automatiques des producteurs, mais aussi en pourvoyant à des aides sélectives qui soutiennent la recherche cinématographique. Dans une économie dite « du prototype », qui se « caractérise par une économie de l'offre, avec la primauté d'une logique de prototype » et dans laquelle « chaque film est un nouveau modèle »⁵⁸⁰, le modèle du CNC s'inscrit dans une logique de soutien à l'industrie. Il relève donc de sa compétence de réglementer en définissant par exemple ce qui relève du dominant ou de l'indépendant, du professionnel et du non professionnel, de la norme et de la marge ou encore de la valeur d'échange et de la valeur d'usage⁵⁸¹.

⁵⁷⁹ <https://apprendre-le-cinema.fr/le-cnc/>

⁵⁸⁰ CRETON Laurent, *Économie du cinéma, perspectives et stratégies*, Armand Colin, 4ème édition, Paris (2008) p. 37.

⁵⁸¹ Les missions du CNC soutenir, réglementer, négocier, promouvoir, diffuser, coopérer, protéger pour garantir la diversité culturelle, Direction de la communication du CNC, Paris, Mai 2010, <https://cnc.fr/documents/36995/156986/les+missions+du+CNC.pdf/b516db31-7f87-930d-b1ce-e877616b193c?t=1532441038341> consulté le 01/01/2022

Cette influence significative d'une institution dans l'espace du cinéma français nous conduit à interroger la manière dont s'organise l'économie dans d'autres espaces nationaux ou politiques et comment, par conséquent, s'y traduit la notion d'autoproduction. Trois schémas s'esquissent sur la base de ce constat : soit un espace dans lequel le cinéma ne se constitue pas en industrie et où l'autoproduction constitue une norme, soit un espace libéral dans lequel le cinéma constitue une industrie aux normes décentralisées et où prime la notion d'indépendance dans le cadre d'un modèle d'oligopole à frange, soit un espace libéral dans lequel le cinéma constitue une industrie dont les normes sont cependant centralisées par une institution étatique. Pour étayer de cadre, nous nous proposons ici d'évoquer les exemples complémentaires de la Chine et du Japon.

La Chine, le dragon d'or 龙广 et l'espace Minjian 民間

Le cinéma chinois occupe une place significative dans l'économie mondiale. Après avoir suivi depuis 1949 une logique autarcique, l'ouverture du pays à l'OMC⁵⁸² au début des années 2000 contribue au développement de ce marché d'1,4 milliard d'âmes⁵⁸³. Au cours des années 2010, son parc national de salles dépasse celui des États-Unis avec plus de 45 000 salles⁵⁸⁴ et un ratio d'écran par spectateur atteignant 2,5 pour 100 000 (contre 14 pour 100 000 pour les États-Unis)⁵⁸⁵. Cette dynamique témoigne non seulement d'un fort indice de croissance, mais aussi d'une marge de progression importante. Pour accompagner cette croissance, le pays se dote d'un système de studios, comprenant en particulier le complexe *Hengdian* 横店影视城 dont les proportions lui valent la réputation d'être le plus grand studio du monde⁵⁸⁶. Les productions à plusieurs dizaines de millions de dollars qui y sont tournées, telles que *Hero* 英雄 (2002) ou plus récemment *La grande muraille* 長城 (2016) de réalisateurs comme *Zhāng Yimóu* 张艺谋, constituent des enjeux économiques, mais aussi stratégiques importants. Conformément aux logiques d'influence associées à l'industrie du divertissement et désignés comme des sources de *soft power*, ces films sont à replacer dans un

⁵⁸² Organisation mondiale du commerce.

⁵⁸³ CHANTEPIE, Philippe, et PARIS Thomas, « IV / Les dynamiques du marché mondial », in *Économie du cinéma*. La Découverte, 2021, pp. 79 - 80.

⁵⁸⁴ <https://premiere.fr/Cinema/La-Chine-compte-plus-d-ecrans-de-cinema-que-les-Etats-Unis>

⁵⁸⁵ <https://extracharts.com/number-of-cinemas-by-country>

⁵⁸⁶ <https://variety.com/2015/film/asia/i-am-somebody-review-derek-yee-shanghai-film-festival-1201519295/>

contexte global de concurrence internationale accrue. Le box-office national en 2019 est occupé à 50% par des films états-uniens et ce, malgré les quotas que le gouvernement mobilise pour limiter les importations. Aussi, tant par protectionnisme économique que pour des logiques politiques, l'offre cinématographique se voit imposer un système de censure qui génère une influence sur la production nationale, mais qui agit aussi à l'étranger⁵⁸⁷. Les motifs d'exclusion sont divers et variables : il peut aussi bien s'agir d'un écusson représentant le drapeau taïwanais sur le manteau d'un protagoniste⁵⁸⁸ que – hors diégèse – la phrase d'un acteur lors d'une interview, même ancienne⁵⁸⁹, voire la ressemblance entre un personnage de dessin animé et le président de la République tournée en dérision par les réseaux sociaux⁵⁹⁰. Cette situation laisse à priori peu de place à l'essor d'un cinéma indépendant. Pourtant, c'est bien dans ce contexte qu'émerge dès les années 1990 un courant cinématographique connu sous le nom de sixième génération, qui comprend par exemple des cinéastes tels que Jia Zhangke 賈樟柯, Wáng Bīng 王兵 ou Wu Wenguang 吳文光 et dont les modes opératoires croisent les pratiques autoproduites.

Le contexte technologique des années 1990 et 2000 dont nous avons décrit les effets déterminants sur l'autoproduction, influence également le mouvement de la sixième génération. Bien que l'accès aux films étrangers soit restreint voire interdit, la diffusion des supports analogiques et numériques (VCD et DVD notamment) favorise leur diffusion massive grâce au piratage. Ce phénomène prend de l'ampleur durant les années 1990 grâce aux marchés Hong-Kongais et Taïwanais, qui éditent les films en version chinoise⁵⁹¹. De plus, l'apparition d'outils numériques favorise les productions *underground* dont le nombre augmente sensiblement et s'accélère à partir les années 2000⁵⁹². Là encore, la « révolution numérique » entraîne une « réévaluation de l'amateurisme » et notamment du « cinéma amateur (*yeyu dianying* 業餘電影, littéralement “cinéma de loisir”) », du point de vue de la production et de la réception : « considérés par ces cinéphiles chinois des années 1990 “comme un droit de l'homme” – c'est-à-dire, un privilège qui devrait être universel » et célébrés comme un « travail individuel de non-spécialistes, produit avec peu de moyen

⁵⁸⁷ CHANTEPIE, *op. cit.*, (2021) p. 80.

⁵⁸⁸ <https://konbini.com/fr/cinema/hollywood-autocensure-marche-chinois/>

⁵⁸⁹ https://hitek.fr/actualite/shang-chi-et-la-legendes-des-dix-anneaux-propos-simu-liu-polemique-chine-compromettent-sortie-film_30668

⁵⁹⁰ <https://theguardian.com/world/2018/aug/07/china-bans-winnie-the-pooh-film-to-stop-comparisons-to-president-xi>

⁵⁹¹ PERNIN Judith, *Pratiques indépendantes du documentaire en Chine, Histoire, esthétiques et discours visuels (1990 – 2010)*, Presse Universitaire de Rennes, Rennes, (2015), p. 102.

⁵⁹² PERNIN, *op. cit.*, (2015), p. 9.

et circulant volontairement en dehors des circuits commerciaux ordinaires du cinéma. »⁵⁹³. Comme le rappelle Jia Zhangke, ce mouvement naît dans un contexte de monopole exercé par 16 studios d'état⁵⁹⁴, mais aussi de durcissement de la censure suite aux événements de Tiān'ānmén 天安门广场. Les films de la sixième génération s'emploient donc à représenter la réalité sociale avec des moyens généralement restreints et souvent dans la confidentialité. À ce titre, le film *Bumming in Beijing : the Last Dreamers* 流浪北京 (1990) de Wu Wenguang est exemplaire, non seulement parce qu'il constitue une source d'inspiration pour quelques réalisateurs qui se mettent à filmer des personnalités en marge, mais aussi parce que ces derniers tirent parti de la relative souplesse de production que leur accordent les outils vidéo, souvent empruntés sur leur lieu de travail à la télévision et en dehors de tout cadre rémunérateur⁵⁹⁵. Ceci explique que la notion d'indépendance à propos de la sixième génération puisse porter à confusion, en particulier à ses débuts :

Car le statut de ces réalisateurs est encore mal défini, et parce qu'en réalité, ils dépendent encore matériellement des chaînes de télévision. L'arrivée de la DV et des logiciels de postproduction informatique transforme leur relation avec celles-ci, puisqu'ils n'ont plus à leur emprunter du matériel ni à le louer. Filmer en DV devient à cette époque un loisir populaire, ce qui rapproche le statut des réalisateurs indépendants de celui d'amateurs, puisque leurs activités sont menées hors du système audiovisuel officiel et « professionnel ». ⁵⁹⁶

Autre point de convergence avec l'autoproduction, cet espace indépendant se définit par rapport à une norme dominante. Pour en saisir les spécificités et les constantes vis-à-vis de notre objet, il faut donc le rapporter au contexte dans lequel il s'inscrit.

L'écran du langage et des spécificités culturelles constitue une difficulté particulière et c'est pourquoi nous nous proposons ici d'aborder ce sujet en nous appuyant sur un corpus qui comprend la recherche de Judith Pernin sur les pratiques indépendantes du documentaire en Chine⁵⁹⁷, le recueil

⁵⁹³ PERNIN, *op. cit.*, (2015), p. 20.

⁵⁹⁴ <http://ent.sina.com.cn/m/c/2010-07-23/02113026543.shtml> traduit en Français par Brigitte Duzan : http://chinese-movies.com.fr/Ressources_Jia_Zhangke_essai_6eme_gen.htm

⁵⁹⁵ PERNIN, *op. cit.*, (2015), p. 7-8.

⁵⁹⁶ PERNIN, *op. cit.*, (2015), p. 18.

⁵⁹⁷ *Ibid.*

d'entretiens de Jia Zhangke publié en 2009⁵⁹⁸, mais aussi une série d'entretiens menés à Paris, Beijing, Hong-Kong et Taipei. Évoquer le contexte de l'un de ces entretiens, mené à l'Académie de cinéma de Pékin 北京电影学院 avec Zhang Xianmin 張獻民, peut nous permettre de cerner les difficultés susmentionnées tout en cernant quelques éléments clé.

L'élément central que nous cherchons à définir ici est la censure exercée par le gouvernement du pays et son effet sur les pratiques indépendantes. Or, en plus d'être acteur, scénariste, réalisateur et producteur chinois, Zhang Xianmin est souvent cité comme « le parrain du cinéma indépendant qui connaît tout le monde »⁵⁹⁹. Après des études en France, à la *Fémis*, il adhère en 1999 à la Société de la Pratique *Shijian she* 實踐社, (un fond vidéo regroupant des films du monde entier à partir de cassettes Taïwanaises), participe à l'élaboration de festivals et films indépendants à Beijing et Nankin tout comme à de nombreux projets soutenant le cinéma indépendant : sociétés de production, de diffusion et fonds de soutien⁶⁰⁰. Toutefois, dans un contexte où d'une manière générale, la censure cible les phénomènes idiosyncratiques, son point de vue est à la fois privilégié et contraint, ce dont nous prenons la mesure au cours de l'entretien : « La Chine est un cas spécifique parce que les tentatives de ses expressions personnelles sont peut-être contre la politique publique qui est majeur et qui a une sorte de suprématie. On sait ce que c'est la Chine d'aujourd'hui ». Précisons que l'échange est mené en français et qu'il se situe dans la cafétéria (bruyante) de l'école. Cependant, ce contexte intimidant, l'usage dominant de la périphrase et les interdictions tacites mettent aussi le protocole d'entretien à rude épreuve. Zhang Xianmin évoque ce contexte en précisant qu'il a beaucoup de contraintes, dont l'interdiction de voyager :

Je suis pratiquement libre, je suis 90% libre maintenant, mais à des moments ou bien à des années précises, j'ai été à moitié libre. (...) Le gouvernement chinois a interdit à l'école de me virer. (...) c'est une idée d'un mur, ils veulent me garder à l'intérieur des murs. Est-ce clair ? C'est très différent de la pensée française. (...) Voilà, il faut construire un mur, mais en même temps, le massacre ou bien l'assassinat n'est pas forcément la première option. Les gens aiment quand même la paix. Donc, quand le gouvernement chinois construit des murs pour protéger des Chinois, ce n'est pas seulement l'hypocrisie...

⁵⁹⁸ ZHANGKE Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois 1996 – 2011*, Capricci Paris (2012), traduit de l'édition chinoise éditée par la Peking university Press, Beijing, China (2009).

⁵⁹⁹ Entretien avec Antoine Hervé et Xinyu Zhou le 12 mai 2018.

⁶⁰⁰ PERNIN, *op. cit.* (2015), p. 123.

La notion de mur est centrale à plusieurs égards. Elle concerne en particulier le « grand pare-feu » 防火長城 qui agit à une échelle nationale et isole le réseau domestique du reste du monde⁶⁰¹ « les internautes chinois sont limités à un réseau interne où les usages tournent principalement autour de la socialisation et le divertissement ».

Des Chinois ont construit la Grande muraille il y a 2 000 ans. Bon, maintenant, ça se répète, c'est-à-dire : le gouvernement chinois est en train de construire une grande muraille dans l'internet pour protéger des Chinois. Bon, ils disent que c'est pour protéger des Chinois. Ça c'est majeur, je dirais ça, c'est ce qui se passe essentiellement aujourd'hui.

Une autre caractéristique majeure concerne les modalités d'accès à la production et à la diffusion caractérisées par le *dragon d'or* Lóngguǎng 龙广, un tampon délivré par le *Bureau du cinéma* Dianying ju 電影局⁶⁰². Comme le décrit Judith Pernin, « le système de la censure a évolué durant les vingt années d'existence du cinéma indépendant, mais il reste principalement mené en deux étapes »⁶⁰³ : la première de ces étapes intervient en préproduction et concerne la validation de l'écriture du film. La seconde intervient en post-production et valide le film pour la diffusion. Les critères de validation et la notion de « sujet sensible » varie dans le temps et parfois d'une commission à l'autre avec des constantes (les sujets sensibles étant d'ordre « religieux, politiques, historiques, violents ou à caractère sexuel »⁶⁰⁴) et des spécificités. Il est donc parfois difficile de savoir si un film sera ou non validé à l'avance. La censure peut aussi concerner les pratiques elles-mêmes. Ainsi Jia Zhangke raconte le paradoxe du mouvement de libéralisation lorsqu'en en 2003, il reçoit d'un haut représentant à l'académie de Beijing l'annonce selon laquelle les réalisateurs de la sixième génération sont à nouveau libres de tourner, mais que, devant se confronter aux règles du marché, ceux-ci n'auront « aucune chance de réussir » et seront donc condamnés à l'underground⁶⁰⁵.

Ces éléments nous permettent de définir les caractéristiques de l'espace de pratique correspondant à l'autoproduction en Chine, largement défini par un pouvoir central qui distingue un

⁶⁰¹ PERNIN, *op. cit.*, (2015), p. 126.

⁶⁰² Instance rattachée à « l'Administration d'État de la Presse, des Publications, de la Radio, du Cinéma et de la Télévision (Guojia xinwen chuban guang dian zongju 國家新聞出版廣播電總局, ou d'après son acronyme anglais d'usage plus courant General Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television ou GAPPRT) », in PERNIN, *op. cit.* (2015) p. 13.

⁶⁰³ PERNIN, *op. cit.* (2015), p. 14.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ ZHANGKE Jia, *Réflexion sur la sixième génération* 诗话第六代：我不相信 你能猜对我们的结局 (2010) consulté le 02/01/2022 <http://ent.sina.com.cn/m/c/2010-07-23/02113026543.shtml>

espace de pratique officiel et un autre, officieux. Les modalités de circulation des informations à l'intérieur de cet espace officieux sont différentes et les agents sont en conséquence dispersés, au point parfois de s'ignorer. Chargée de production en France, Xinyu raconte que malgré ses quatre années d'études à l'université Nankin, elle n'a jamais su qu'il s'y déroulait un festival de cinéma indépendant :

C'est enfoui parce qu'on n'a pas le droit de faire la promotion, il faut vraiment que tu tombes par hasard dessus, que tu tombes sur : moi je découvre ce festival, je t'envoie le lieu par texto pour que tu sois au courant c'est-à-dire que même moi en tant que chercheur, si je fais une recherche sur l'underground, les films festival chinois, il faut que je le fasse vraiment en secret.

La notion d'autoproduction n'est pas (ou très peu) citée dans notre corpus. Cela s'explique par la nature des contraintes qui s'exercent sur les cinéastes. En France, comme nous l'avons observé, elle désigne un espace de pratique précaire à la marge des conventions collective et des normes professionnelles. D'après Judith Pernin, le terme indépendant semble remporter les suffrages auprès des praticiens, mais le contexte national suppose de préciser que cette indépendance se définit bien par rapport aux contraintes du marché, mais aussi de la censure. En conséquence, une terminologie spécifique s'applique avec le terme *minjian* 民間 :

Minjian est traduit dans le Grand Ricci par « parmi le peuple, dans le peuple, populaire, folklorique ». Il a aussi le sens de « non-gouvernemental » ou « non-officiel », lorsqu'il qualifie des associations ou des activités « libres de tout lien avec l'État, grâce à la reconnaissance officielle d'un secteur non-étatique dans l'économie et à l'ouverture officielle au pluralisme social ». Les lieux de projection documentaire indépendant chinois sont ainsi baptisés « espaces du peuple » (*minjian kongjian* 民間空間).⁶⁰⁶

Lorsqu'une pratique est associée à l'autoproduction, elle tend à désigner une structure professionnelle de petite taille, par laquelle des agents passent d'un modèle amateur à une approche moins officieuse. Cette approche leur permet de « sortir d'un régime de production strictement personnel qui donne également la possibilité de recueillir des fonds à travers une société et non de manière totalement informelle de personne à personne »⁶⁰⁷. L'espace *minjian* favorise des initiatives individuelles qui désenclavent les pratiques. Zhang Xianmin évoque à ce titre plusieurs exemples de travailleurs issus du secteurs professionnels éloignés tels que dockers, mineurs de charbon : « C'est

⁶⁰⁶ PERNIN, *op. cit.* (2015), p.18-19.

⁶⁰⁷ PERNIN, *op. cit.* (2015), p. 123.

un mineur de charbon et un jeune mineur, il est cinéaste depuis 6 ou 7 ans donc il a arrêté quand il a commencé à faire des court-métrages, il a continué comme ouvrier de charbon mais il a quand même arrêté de creuser dans notre terre, il y a 5 ans ou 6 ans ». Là encore, rappelle Zhang Xianmin, la distribution des films en dehors de l'espace minjian (et parfois en son sein) peut être conflictuel :

Il y a des gens qui ont construit un barrage par exemple et des villageois, dont le village a été inondé, douze ans après, comment ils vivent ? Bon, des gens font une vidéo de ça. Et ils la projettent dans un village où un autre barrage sera construit. Ça c'est violent, c'est-à-dire, il y a des investissements énormes qui se jouent dedans. Le gouvernement local, par exemple, a essayé d'expliquer qu'ils avaient deux options : c'est-à-dire soit des mines de cuivre, soit des barrages, parce que l'économie ne peut rester attardée ou ne peut stagner. Donc il fallait – et le gouvernement local a essayé d'annoncer publiquement – ils ont choisi des barrages parce que pour l'écologie, c'est quand même moins nuisant que de creuser des mines de cuivre (rire). Malgré toutes ces explications... Bon, l'argent vient de Shanghai ou de Pékin il s'agit d'investissements énormes, énormes et il y a un ou deux villages, 50 personnes ou 120 personnes qui veulent empêcher le projet. Wow... Ça peut devenir très très violent. (...) Ça peut mettre la moitié du village en prison et ces cinéastes.... Voilà, ça, c'est de vraies actions sociales.

À plusieurs reprises, nous avons évoqué à la suite de Patricia Zimmermann les « possibilités révolutionnaires pour la démocratie » des « divers systèmes de communication amateurs ». La perspective d'une pratique du cinéma émancipée des déterminismes communicationnels et industriels nous ramenait alors aux enjeux d'autonomie, décrits par Pierre Bourdieu, vis-à-vis des pouvoirs temporels. Ce rapide détour par la Chine renforce notre cadre analytique. Il confirme d'une part que la notion d'autoproduction est peu pertinente dans un espace politique différent du contexte français et que c'est bien le rapport social qui définit, selon les contextes, une pratique comme « autoproduite », « indépendante » ou « officieuse ». Au reste, le pouvoir temporel demeure à ceci près – dans le cadre précis de la pratique cinématographique – qu'au pouvoir capitaliste se substitue celui du gouvernement et qu'aux injonctions latentes liées aux conditions matérielles de subsistance se substitue la censure.

Oligopoles et autoproductions : « Les chevaux ont leurs routes et les ânes leurs chemins »

Les difficultés auxquelles se confrontent les vidéastes/cinéastes chinois ne s'arrêtent pas à la question de la censure. Dans un contexte général de compétition internationale croissante, la dimension macro-économique des enjeux liés au cinéma (enjeux financiers et de soft-power notamment⁶⁰⁸) favorise les effets de concentration et le renforcement des oligopoles. Suivant ces logiques, l'attention portée aux systèmes de studios laisse peu d'espace à un cinéma que l'on pourrait qualifier (en le rapportant à la situation française) d'« art-et-essai », c'est-à-dire favorisant des espaces de production relativement autonomisés, dédiés à la recherche artistique grâce à un système de redistribution des recettes et de soutien « à la qualité » évalué par des pairs. Du côté de l'exploitation, « les difficultés économiques du secteur d'exploitation chinois, l'absence d'aide à l'exploitation de films « art-et-essai », et le contrôle qui s'exerce sur la distribution et l'exploitation des salles commerciales »⁶⁰⁹, laissent là encore peu de place à des formats atypiques en termes de sujet, de forme, de durée et de support. Un témoignage de Jia Zhangke abonde en ce sens. « L'inspection technique » déplore le cinéaste, « spécifie que les formats DV ne peuvent pas être diffusés en salle »⁶¹⁰. « Beaucoup de réalisateurs » ajoute-t-il, « ont été ainsi écartés. On les empêche d'intégrer le système du cinéma chinois. Ils sont à jamais marginalisés »⁶¹¹. Bien que ces remarques soient antérieures à la numérisation des salles (nous sommes alors en 2009 et le cinéaste parle du coût prohibitif des pellicules 35mm aujourd'hui révolues), la concentration des capitaux génère ce que le cinéaste décrit comme des effets de monopole :

Un jour qu'il était en colère, Zhang Yimou a dit : « Les chevaux ont leurs routes et les ânes leurs chemins. Ne viens pas nous disputer le cinéma avec tes films, tu n'as qu'à créer ton propre cinéma d'art et d'essai ». (...) Il faudra encore dix ou vingt ans à la Chine pour

⁶⁰⁸ « Ainsi, Zhang Yimou et son producteur Zhang Weiping, sont devenus des héros de la résistance à Hollywood. Leur discours était : si nous ne tournions pas nos films, si nous ne produisions pas de films commerciaux, Hollywood nous envahirait sans rencontrer d'obstacle et le cinéma chinois disparaîtrait. C'est un discours démagogue. Sans rire, si tu ne fais pas de films, le cinéma va disparaître ? » In ZHANGKE Jia, *Dits et écrits d'un cinéaste chinois 1996 – 2011*, Capricci Paris (2012) Traduit de l'édition chinoise éditée par la Peking university Press, Beijing, China (2009) p. 166.

⁶⁰⁹ PERNIN, *op. cit.*, (2015), p. 11.

⁶¹⁰ ZHANGKE Jia, *op. cit.*, (2009), p.157 – 158.

⁶¹¹ *Ibid.*

mettre en place des salles de cinéma d'art et d'essai. Comment faire attendre à nos films dix ou vingt ans ?⁶¹² (...) Le pouvoir de réquisitionner les ressources publiques est tel qu'à la sortie des aéroports, les panneaux publicitaires ne parlent que d'un film, que lorsqu'on allume la télé, on ne voit que ce film, lorsqu'on ouvre le journal, il n'est question que de ce même film. Lorsqu'une société toute entière aide à lancer un seul et même film, ce n'est plus un film, mais une affaire d'état.

Cette fragilisation des productions aux budgets moyens et la précarisation des vidéastes/cinéastes dans un contexte oligopolistique fortement concentré n'est pas spécifique à la Chine : proche sur le plan géographique et bien qu'il puisse paraître éloigné voire opposé sur le plan politique, nous allons voir que le Japon présente une situation similaire. De prime abord, il peut paraître contradictoire qu'un « cinéma d'art et d'essai » puisse être fragilisé sur le territoire nippon, alors même que le pays déploie une politique de soutien significative en faveur de ses industries culturelles en suivant des logiques de soft power rendues célèbres par le terme « Cool Japan »⁶¹³. De plus, le cinéma japonais bénéficie d'une reconnaissance internationale avec des auteurs « historiques » tels que Kenji Mizoguchi 溝口 健二, Akira Kurosawa 黒澤 明 ou Yasujirō Ozu 小津 安二郎⁶¹⁴ et des cinéastes tels que Takeshi Kitano 北野 武, Hirokazu Kore-eda 是枝 裕和, Naomi Kawase 河瀬 直美 ou Kiyoshi Kurosawa 黒沢 清, qui bénéficient d'un fort capital de reconnaissance dans les festivals internationaux et qui s'imposent dès les années 2000 pour former une vague qui se maintient dans le temps jusqu'à nos jours⁶¹⁵. De fait, ce phénomène de fragilisation est peu étudié en France, où la représentation de ce cinéma génère paradoxalement une perception biaisée de cette situation. Cependant, un examen de quelques entretiens publiés dans la presse met en évidence un certain nombre de difficultés liées au contexte national.

Ainsi, selon Kōji Kukada 深田 晃司, « le cinéma indépendant japonais a un budget très faible si on compare avec le budget moyen du cinéma indépendant français par exemple »⁶¹⁶. En 2020, ce

⁶¹² ZHANGKE, *op. cit.* (2009), p.172 – 173.

⁶¹³ KOICHI Iwabuchi. « Au-delà du « Cool Japan », la globalisation culturelle... », *Critique internationale*, vol. 38, n°1, 2008.

⁶¹⁴ TESSIER Max, MONVOISIN Frédéric, *Le cinéma Japonais*, 3ème édition actualisée et augmentée, Armand Colin, Paris 2018 (1997), p. 138.

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ *Journal du Japon* édition en ligne du 26/01/2017 : <https://journaldujapon.com/2017/01/26/la-france-la-politique-et-le-cinema-rencontre-avec-le-realisateur-koji-fukada/> (consulté le 23/01/2022).

même cinéaste ajoute qu'il est « difficile de tourner des films non commerciaux au Japon, où on accorde trop d'importance à la rentabilité », en raison explique-t-il, de l'absence d'un équivalent au CNC « permettant de subventionner des films »⁶¹⁷. En 2011, lors d'un entretien pour les *Cahiers du Cinéma*, Katsuya Tomita 富田克也 déclare : « Nous n'avons aucun avenir mais nous sommes décidés à continuer ! »⁶¹⁸. Pour sa part, Hirokazu Kore-eda estime qu'« en tant que cinéaste, je peux dire que nous n'avons rien au Japon pour nous soutenir. Si l'on se compare à d'autres pays, nous n'avons aucun soutien significatif au Japon pour la création de films »⁶¹⁹.

Deux facteurs principaux expliquent cette situation : un oligopole fortement polarisé après la « chute des majors » à la fin des années 1970⁶²⁰ et un faible soutien des pouvoirs publics. Dans un contexte de très forte concentration horizontale et verticale, organisé autour de quatre grands studios (Kadokawa 角川書店, Toho 東宝株式会社, Toei 東映株式会社 et Shochiku 松竹株式会社) qui se répartissent les marchés de la production à l'exploitation⁶²¹, les circuits de productions et de diffusion « art-et-essai » se raréfient et la « recherche de profit immédiat » met fin à une tradition de recherche qualitative qui plaçait jusqu'alors l'accent sur la formation des cinéastes et sur les films eux-mêmes⁶²². Du côté des pouvoirs publics, les programmes politiques mobilisés autour du « Cool Japan » relèvent d'avantage d'un « phénomène de “récupération” de la subculture par les autorités dans lequel s'exprime un certain nationalisme culturel »⁶²³, que d'une volonté de soutenir un cinéma dit de « recherche », dont les bénéfices symboliques ne sont pas acquis d'avance. Un discours échappant à la maîtrise des pouvoirs politiques et/ou économiques peut même entrer en contradiction avec les directions de ces pouvoirs et des logiques promotionnelles qui caractérisent le « Cool Japan ». En témoignent par exemple les tensions entre le gouvernement japonais et le cinéaste Hirokazu Kore-Eda lorsque ce dernier reçoit une palme d'or au festival de Cannes pour son film *Une affaire de famille*

⁶¹⁷ Journal *La Croix*, édition en ligne du 15/10/2020: <https://la-croix.com/A-rythme-cinema-japonais-vau-eau-realisateur-Koji-Fukada-2020-10-15-1301119592> (consulté le 23/01/2022)

⁶¹⁸ *Les Cahiers du cinéma* n°667 mai 2011, entretien réalisé par Terutarô Osanaï.

⁶¹⁹ *Hollywood Reporter*, édition en ligne du 05/11/2021 <https://hollywoodreporter.com/movies/movie-news/tokyo-5-questions-with-japans-top-auteur-hirokazu-kore-eda-1235043040/> (consulté le 23/01/2022).

⁶²⁰ TESSIER Max, MONVOISIN Frédéric, *op. cit.*, p. 18.

⁶²¹ « Film industry in Japan » - statistics & facts, Statista Research Department 13/09/2021 édition en ligne: <http://statista.com/topics/5004/film-industry-in-japan/#dossierKeyfigures> (consulté le 23/01/2022)

⁶²² TESSIER, MONVOISIN, *op. cit.* 2018 (1997), p. 114.

⁶²³ BOUISSOU Jean-Marie, « Pourquoi aimons-nous le manga ? Une approche économique du nouveau soft power japonais », *Cités* 2006/3 (n° 27).

万引き家族 (2018). Contrairement à l'usage, le premier ministre de l'époque, Shinzo Abe 安倍 晋三, refuse d'exprimer des félicitations pour célébrer cette reconnaissance, ce que les commentateurs attribuent à la critique sociale du film, considéré par une partie de la population comme « antijaponais » pour avoir « décrit la honte du Japon »⁶²⁴.

Daisuke Miyazaki 宮崎大祐 : autoproduire des fictions au Japon

Daisuke Miyazaki 宮崎大祐 se présente comme l'homonyme d'un célèbre réalisateur de films d'animation, tout en précisant dans la foulée que la comparaison s'arrête là. En effet, déclare-t-il dans un entretien en 2019 : « Il y a dix ans, l'industrie comprenait des films de gros, moyens et petits budgets. Il y a cinq ans, elle ne comprenait plus que des gros et petits budgets. Mais aujourd'hui, il ne reste que des gros budgets et des micro-budgets »⁶²⁵. Ce réalisateur basé à Yamato, à une trentaine de kilomètres de Tokyo, compte en 2022 une dizaine de films à son actif, qu'il classe dans la catégorie des micro-budgets. Pour assurer ses conditions matérielles de subsistance, il alterne entre plusieurs activités : ghostwriter et formateur pour des *youtubeurs*, scénariste, publicitaire, écrivain, rédacteur de sous-titres, conférencier et enseignant de cinéma pour les enfants. Son activité principale reste néanmoins la fabrication de films, grâce à son entreprise *Deep End pictures*. Au Japon, explique-t-il, trouver de l'argent pour faire des films est une activité difficile. En cela, il aime rapporter la situation domestique aux pays favorisant les subventions étatiques ou para-étatiques ou au système américain basé sur le principe de défiscalisation :

Nous n'avons pas un tel système au Japon. Il y a des tas de riches compagnies bien sûr, mais elles ne peuvent pas substituer leurs taxes à des investissements dans le cinéma d'art-et-d'essai. Je pense que c'est une caractéristique forte aux USA. Bien qu'il s'agisse d'un pays multiculturel, il y existe une forte composante chrétienne et donc si vous avez de l'argent en excès... Sauver les pauvres ou investir dans l'art est sans doute une manière très Chrétienne-Européenne de penser. C'est une chose que nous n'avons pas ici. Si vous

⁶²⁴ MESMER Philippe, « La palme de la brouille entre Kore-eda et le gouvernement nippon », *Le Monde*, édition en ligne du 11/12/2018 https://Ibid.lemonde.fr/cinema/article/2018/12/11/la-palme-de-la-brouille-entre-kore-eda-et-le-gouvernement-nippon_5395633_3476.html (consulté le 23/01/2022)

⁶²⁵ LAURET Pierre, MIYAZAKI Daisuke : « Parler des faibles et des minorités est un des sujets les plus importants de l'art. » in journaldujapon.com publié le 29 mars 2019 · mis à jour le 10 avril 2020, consulté le 7 février 2022 <https://Ibid.journaldujapon.com/2019/03/29/daisuke-miyazaki-parler-des-faibles-et-des-minorites-est-un-des-sujets-les-plus-importants-de-lart/>

avez de l'argent, vous le gardez jusqu'à votre mort et vous l'emportez avec vous au paradis. C'est comme ça que raisonnent les gens : personne n'investit dans l'art.

L'entretien se déroule à Shinjuku, un quartier animé du centre de Tokyo, plus connu pour ses discothèques et ses bars à hôtesse, que pour les quelques cinémas d'art-et-d'essai qu'il abrite encore. Au Japon, décrit Daisuke, « il est presque impossible de distribuer des films à moyen budget, parce qu'il n'y a presque plus de cinéma et les multiplexes... je ne sais pas, les gros cinémas sont occupés par les drames télévisuels ou les films d'animation ». De fait, même le *Tokyo International Festival* 東京国際映画祭 se déroule dans ces multiplexes et, toujours selon Daisuke, le statut de réalisateur lui-même n'est pas une source de reconnaissance, ni comme ailleurs, ni comme avant :

Dans les années 1980, lorsque j'étais enfant, les enfants autour de moi se rêvaient déjà en joueurs de baseball, de football, mais réalisateur était encore dans le top trois. De nos jours, personne ne veut plus l'être. Je pense que c'est parce que les réalisateurs ne gagnent pas beaucoup d'argent, que c'est devenu un fait établi un peu partout et que nous ne sommes pas considérés comme des célébrités (...) je pense que la plupart des gens se fiche des affiches avec des choses comme Cannes ou autres (...) il est même devenu un peu honteux de se dire réalisateur.

Ce récit est partagé par Momoko Seto 瀬戸桃子 :

J'ai des amis qui étaient cinéastes dans l'animation et c'est que des pubs maintenant et ça fait presque leur fierté parce que "j'ai fait la pub pour Sony", tu fais partie quand on appelle au Japon du groupe des gagnants. (...) C'est le genre de trucs, si je disais à mes parents qui sont au Japon que je fais des pubs pour Sony, ils feraient "oh ma fille, incroyable !".

À cela s'ajoute le contexte sus-cité d'une forte tendance nationaliste peu propice à la mise en valeur de productions cinématographiques telles que celle de Daisuke qui revendique à travers ses films son attachement à problématiser le champ social :

Je pourrais presque comprendre le nationalisme de la génération de mon père, puisque mon grand-père a fait la guerre et que mon père a vécu par procuration les récits de batailles en Chine ou ailleurs. Abe est un cas typique et je peux comprendre d'où vient cette stupidité... mais ce qui me choque, c'est que les jeunes générations deviennent très nationalistes (...) J'ai interviewé et fait des recherches auprès des jeunes générations

dans ma ville et partout il y avait énormément de nationalisme, ce qui est à la fois triste et inquiétant.

Ce contexte de production où « tout est devenu soit super indépendant, soit super majors » génère de fortes contraintes pour un réalisateur souhaitant produire ses propres films. Daisuke mobilise à ce titre un capital de départ basé sur son terrain familial pour financer son premier film, puis il parvient à solliciter des fonds auprès d'investisseurs (entreprises et particuliers), ce qui lui permet de rémunérer son équipe. Il utilise d'ailleurs à plusieurs reprises la notion de bénévole, le vocable « volunteer » en anglais mettant davantage la notion d'engagement plutôt que celle de travail non rémunéré, mais le malentendu s'éclaircit au cours de l'entretien :

J'ai parlé d'engagement bénévole, mais quand j'étais assistant réalisateur, je détestais le bénévolat. Donc je les paye, une petite somme, pas si petite, mais pas énorme non plus, autour de 2 000€ sur le mois, de quoi payer le loyer et manger. J'ai tellement souffert de vivre pour 500€ par mois pour travailler sur des projets intéressants au point de ne plus pouvoir payer mon loyer que je veux éviter ça aux autres.

Le réalisateur évoque d'ailleurs un contexte où le bénévolat réel est habituel et où « de nombreuses productions sont faites ainsi », à l'image du film *One cut of the dead* カメラを止めるな ! : « un petit film indépendant dans lequel chaque acteur devait payer 2 500€ pour être de ce film à micro-budget et puisqu'il y avait 20 à 30 acteurs, ils ont financé le film comme ça ». Quoique bien supérieure à ces modèles, la rémunération sur les films Daisuke reste cependant en deçà des salaires habituels pour les acteurs, que le réalisateur sélectionne avec soin, sollicitant par exemple les équipes de feu Seijun Suzuki 鈴木 清順 pour s'inscrire dans une histoire du cinéma qu'il apprécie. L'engagement pour les équipes, dans tous les sens du terme se fonde sur l'argument de la passion et sur la valeur symbolique de l'œuvre de Daisuke, plutôt que sur le seul profit économique :

C'est pour ça qu'ils participent, heureusement la plupart des agences d'acteurs comprennent ce système : certes le film ne fera pas d'argent, mais il ira en festival, il rapportera des titres honorifiques et artistiques. D'habitude, on ne travaille que pour les films commerciaux ou les projets pour l'argent ennuyeux dont personne ne se souviendra l'année prochaine.

Grâce à de précédentes missions d'assistant réalisateur, Daisuke a pu aussi se constituer de nombreux contacts et solliciter des équipes techniques sur le même argument artistique. Ces

dernières, à la direction de la photographie, au son, au maquillage, dit-il, considèrent cela comme « un investissement pour le futur ». Ces dispositions à délaissier momentanément des profits économiques peuvent s'expliquer par la recherche compensatrice de profits symboliques, susceptibles d'être mis au service de logiques de réputation ou de renforcements de réseaux professionnels. Cette grille de lecture se fonde sur une acception du travail comme source de désutilité, mais elle laisse peu de champ pour analyser les recherches d'engagement passionnel. Or, non seulement le travail passionné constitue ici une réalité tangible que le récit de Daisuke met en saillance, mais il existe aussi un terme spécifique en japonais pour désigner ce qu'il décrit à travers *One cut of the dead* : à savoir le terme *Yarigai Sakushu* やりがい搾取, que l'on peut traduire littéralement comme « *passion pay* » en anglais ou « le paiement en passion » en français et qui décrit des situations d'emplois sous-payées au regard des normes établies au motif que ledit emploi constitue déjà pour le travailleur une source de passion.

Daisuke (à droite) et des amis cinéastes devant un cinéma art-et-essai de Shinjuku



Kazuhiro Soda 想田 和弘 : autoproduire des documentaires au Japon

Au début des années 1990, le rejet d'une culture fortement hiérarchisée conduit un jeune étudiant du nom de Kazuhiro Soda 想田 和弘 à quitter le Japon pour faire des études de cinéma à

New-York : « je me demandais comment devenir cinéaste et puis j'ai lu cette interview de Jim Jarmush qui racontait comment il l'était devenu, en suivant des études à NYU⁶²⁶. Je me suis dit : c'est donc comme ça qu'il faut faire. Alors j'étais un peu naïf, j'ai pris un avion pour faire une école là-bas ». Sa cinéphilie s'étant initialement construite autour « des films hollywoodiens et de Jackie Chan », il se consacre dans un premier temps à l'étude de la fiction. Cependant, c'est en tant que réalisateur de documentaires qu'il obtient son premier emploi pour la chaîne NHK : « une compagnie américaine qui produit des documentaires pour le Japon ». Plus précisément, le programme pour lequel travaille Soda, *New-Yorkers*, consiste en une série documentaire basée sur des portraits de 20 minutes. Chaque épisode devant être réalisé en quatre semaines, le rythme est soutenu, mais il décrit cette expérience comme un événement déterminant qui l'initie à la pratique du documentaire, à une méthode de travail rapide et efficace, mais aussi aux limites de la « production » :

Il y a beaucoup de restrictions. On t'impose un style dont tu ne veux pas, des règles à suivre, par exemple faire des recherches avant de tourner, des entretiens préliminaires avec les sujets potentiels, trouver ce que tu vas filmer, ce que tu ne peux pas filmer et tu dois rédiger un scénario détaillé avec un début, un milieu et une fin. Tu écris même la narration avant de tourner. Je n'aimais pas ça. Comment cela peut-il être un documentaire, si tu sais déjà ce que tu vas filmer ?

Comme pour d'autres cinéastes, le scénario constitue ici un point d'achoppement dans la pratique. Jean-Claude Montheil, citant Jean-Luc Godard, évoquait une « pièce comptable » pour décrire sa fonction au sein d'un protocole de production : recenser les dépenses et déterminer le coût d'un tournage. Soda parle davantage d'un processus de contrôle :

Ils ont besoin de savoir ce que je pense... Un documentaire est un produit pour eux et ils ont besoin de le livrer en temps et en heure avec des critères qualitatifs, donc ils utilisent le scénario pour contrôler cette qualité. Je comprends qu'ils en aient besoin, mais ça tue la dynamique documentaire. Donc c'est un dilemme pas vrai ? Et puis la télé demande toujours d'écrire une narration, de mettre de la musique quand il y a une scène triste, tu dois tout expliquer à l'audimat, ce qui n'est pourtant pas nécessaire. Donc il y a cette dimension du scénario et du style dans lequel je ne me reconnaissais pas trop (...) je trouvais ça étrange et puis ça tue dans l'œuf cette dimension fascinante du film

⁶²⁶ New York University.

documentaire. Parce que le film documentaire est affaire de spontanéité, tu cherches en permanence à découvrir une chose que tu ne connaissais pas auparavant.

Le témoignage de Soda met en avant une dimension essentielle de ce que les cinéastes désignent comme la « production » en tant que lien subordonné à un désir maître. Cette hétéronomie décrite par Soda rappelle que dans un contexte d'exploitation capitaliste, le travail artistique se rapporte comme tout autre travail à un rapport social, caractérisé par une logique de valeur d'échange et de dépossession :

Je n'avais pas le contrôle éditorial parce que je n'étais pas celui qui payait pour cela, je ne payais pas pour la production, je réalisais un show pour eux et je devais me battre, je devais me battre pour préserver ce que j'aimais et que je voulais préserver. (...) Dans une société capitaliste, qui paye pour un projet a les droits sur le projet. Je passais mon temps à me battre, me battre pour une cause perdue. Je me suis battu durement pour faire ce que je voulais. Je veux dire, tu y mets tellement d'énergie, de temps et d'effort, tu mets tout ce que tu as pour réaliser ce documentaire, mais une fois terminé, tu perds la connexion et tu ne peux même pas le montrer à un public, tu n'as même pas les droits à l'image et bien entendu, tu n'as pas de revenus sur les diffusions (...) J'ai donc réalisé que le seul moyen de résoudre ces problèmes, la seule voie était de me produire moi-même.

En premier lieu, Soda établit une liste de 10 commandements : pas de recherche préalable, pas de rencontre préalable avec le sujet, pas de scénario, tenir la caméra soi-même, filmer aussi longtemps que possible, couvrir une petite zone, mais en profondeur, ne pas établir de thème ou de but avant le montage, pas de narration, de titre en surimpression ou de musique, utiliser des plans longs : « et le numéro 10 commande de payer la production soi-même, c'est une vraie règle pour moi parce qu'autrement, tu ne peux pas... tu ne peux pas faire un film indépendant, je veux dire tu ne peux pas être un artiste indépendant, c'est impossible ». La situation géographique compte beaucoup, explique-t-il, pour constituer un capital de départ puisqu'acheter le matériel requis revient au prix d'une petite voiture, « ce qui n'est pas si difficile pour quelqu'un qui vit au Japon ou à New-York, mais c'est une histoire différente si vous naissez et grandissez dans un pays soi-disant... comment dit-on ? En “voie de développement” ». Au reste, se lancer dans une activité autoproduite ne constitue pas encore un travail au sens japonais du terme shigoto *しごと*, car encore faut-il que celle-ci génère un revenu suffisant pour assurer des conditions matérielles de subsistance.

Aujourd'hui j'utilise le terme shigoto しごと, mais je me sens tout le temps en vacances.

J'ai toujours le sentiment qu'il s'agit d'un jeu, même si ce n'est pas le cas. Je suis sérieux avec le travail, mais en même temps, j'y prend du plaisir. (...) Je ne fais que ce que je veux faire et heureusement, c'est viable, financièrement, donc j'ai beaucoup de chance.

Dans un contexte d'économie fortement polarisée et de son propre aveu, cette situation est rare. La professionnalisation de cette pratique autoproduite et ses conditions d'autonomie se fondent sur un événement déterminant que Soda considère comme « magique » : une sélection au festival de Berlin pour *Campaign* 選挙 (2007), son premier long : « à partir de là, tout a changé, tout le monde voulait le diffuser et un distributeur au Japon a acheté le film qu'ils ont diffusé dans le pays et j'ai gagné en reconnaissance. J'ai eu besoin de ça pour entrer dans le monde du cinéma ». Ainsi démarre un « cycle » (pour reprendre sa métaphore) de production que le cinéaste alimente en permanence. Les revenus tirés des diffusions du film lui permettent d'acquérir une autonomie financière le temps de fabriquer le film suivant. « Je récupère l'argent du film pour vivre et faire le film suivant et atteindre une certaine autosuffisance qui s'est maintenue dans le temps. Je n'ai pas besoin de faire autre chose, je suis réalisateur à temps plein depuis 2005, soit plus de 15 ans ». Cette pérennité, explique-t-il, se fonde sur deux facteurs principaux : maintenir un rythme de travail constant et opter pour un « minimalisme économique ». Le rythme de travail de Soda repose sur un minimum d'un film tous les deux ans, ce qui suppose de tourner un film tout en montant le précédent.

Ce rythme de production et cette méthode de travail sont d'ailleurs un héritage de son expérience new-yorkaise. Quant au minimalisme économique, il repose sur une esthétique indexée à des nécessités de production : « vous devez être réaliste au sujet des dépenses en les rapportant à vos gains moyens, réaliser une évaluation réaliste. J'aime mes films, mais en même temps je sais qu'ils ne sont pas des blockbusters, qu'ils sont appréciés par un public, mais pas par la majorité, ce n'est pas Harry Potter (rire) ». C'est donc en partie pour suivre cette logique de maîtrise des coûts que Soda travaille presque seul en filmant, en prenant le son, en montant, en mixant, en étalonnant et même en rédigeant lui-même les sous-titres anglais. C'est à cette condition spécifique qu'il peut échapper, au moins momentanément, aux déterminismes des logiques industrielles qui font traditionnellement de la division du travail un fondement de la production cinématographique⁶²⁷ : « je travaille plutôt comme un peintre ou un écrivain de nouvelles, tout au plus c'est ma femme et moi, puisqu'elle est productrice avec moi sur mes films et c'est là l'équipe au grand complet ».

⁶²⁷ BECKER, *op. cit.* (1982), p.32 – 39, « la division du travail ».

En plus d'enrichir notre observation des méthodes de travail liées à notre objet, l'expérience de Soda nous renseigne sur la manière dont l'autoproduction peut être mise au service d'une stratégie pour échapper aux déterminismes d'un contexte peu propice qu'il décrit comme « de plus en plus dur année après année ». Dans son cas, il s'agit – en optant pour une approche économique minimaliste – d'échapper aux injonctions des sociétés de production sur le travail lui-même, mais aussi de rendre possible la réalisation de ses films malgré l'absence de financement. Ses films résultent donc d'un compromis : « j'apprécie ma liberté et mon indépendance en tant que réalisateur de documentaires, mais si je devais faire un film de fiction je ne sais pas... je pourrais perdre cette indépendance ou avoir à faire des compromis. C'est aussi la raison pour laquelle je ne retourne pas vers la fiction ».

Nous avons vu avec l'exemple de la Chine qu'un contrôle étatique sur la production pouvait générer un modèle singulier en termes d'hétéronomie, susceptible de s'ajouter à une organisation industrielle oligopolistique. L'enjeu pour les cinéastes indépendants est à la fois d'échapper à la censure et à une concurrence inégale avec les productions à très gros budget, favorisée par les infrastructures et maintenue par la superstructure⁶²⁸. Une approche transnationale semble ici jouer un rôle déterminant dans le développement de formes hétérodoxes, du moins au regard des normes de cette superstructure ; en atteste l'exemple de cinéastes tels que Jia Zhangke 賈樟柯 ou Wáng Bīng 王兵, dont la reconnaissance et les ressources économiques se fondent sur des liens avec des festivals et des capitaux internationaux. Au reste, la norme édictée par la censure (quoique celle-ci soit aléatoire dans ses codes et son application) définit à la fois une stricte frontière et un espace distinct à la marge de cette norme : l'espace minjian 民間, dit « underground ». L'anecdote de Xinyu à propos de ce festival dont elle n'a eu connaissance qu'une fois en France, révèle les caractéristiques de cet espace par définition discret, divisé et fragile.

Quant à l'exemple du Japon, l'histoire de son cinéma engage un imaginaire trompeur : celui d'une industrie prolifique et d'un système de studios semblable au modèle états-unien. À la manière du système hollywoodien, le cinéma indépendant s'y maintiendrait, fut-ce dans une condition précaire, dans le cadre d'un oligopole à frange. Cependant, les récits nombreux et concordants de cinéastes décrivant l'absence d'un cinéma d'art-et-d'essai au budget moyen contredisent cette

⁶²⁸ D'une superstructure au sens où le décrit Karl Marx d'un ensemble de rapports de production qui « constitue la structure économique de la société, la base concrète sur laquelle s'élève une superstructure juridique et politique et à laquelle correspondent des formes de conscience sociales déterminées. » in MARX Karl, *Critique de l'économie politique*, bibliothèque jeune, Éditions Science marxiste, Paris (2009), p. 5.

hypothèse et esquissent un contexte fortement polarisé, dans lequel subsistent d'une part des productions à très gros budget et d'autre part l'espace décrit par Daisuke comme celui des « micro-budgets ». Nos observations permettent de mettre en relation cet espace avec celui de l'autoproduction en France : grâce aux outils numériques, les cinéastes peuvent mettre en œuvre des productions à équipes réduites et réaliser eux-mêmes de nombreuses tâches de production ou de post-production comme le démontrent les exemples de Soda et de Daisuke. « Penser petit », c'est-à-dire inscrire la fabrication des films dans un contexte économique minimaliste est une condition *sine-qua-non* pour échapper aux déterminismes économiques domestiques. Toutefois, pour accéder à la reconnaissance et amorcer une activité économique viable, il faut encore que les films puissent trouver leurs publics et à ce titre, les stratégies transnationales semblent fructueuses.

Cet exemple en appelle un autre : d'après le travail de terrain et des entretiens menés au festival de Clermont Ferrand et in situ, à l'étranger, par exemple au Laos⁶²⁹, nous pourrions ajouter l'exemple des territoires nationaux sur lesquels une industrie ne s'est pas ou pas encore constituée à une échelle significative pour définir une norme. À défaut, l'ensemble des modes de pratique, que nous appelons, en France l'autoproduction ne s'y inscrit pas dans un espace marginal, puisqu'il constitue en quelque sorte une norme que nous aborderons plus en détail en revenant sur les stratégies transnationales des cinéastes autoproduits.

Ce travail d'observation au sein d'économies nationales différentes renforce la thèse selon laquelle une observation de l'autoproduction, en tant que forme marginale de pratique cinématographique, nous permet de mieux comprendre la manière dont s'organisent les espaces de production légitimes, ou plus exactement légitimés par des instances économiques et politiques. Plus particulièrement, nous avons pu observer que l'économie du cinéma se fondait majoritairement sur des capitaux importants pour assurer la production et la diffusion des films à grande échelle, ce qui explique que jusqu'à une période récente et sauf exception, les films à « micro-budget » n'y aient pas ou peu trouvé leur place. Enfin, ces observations nous permettent de mettre en évidence la particularité du contexte économique du cinéma français : juridiquement encadré par le CNC qui assure, via le principe de l'agrément, que les conventions collectives professionnelles soient respectées, l'autoproduction peut être définie de facto comme un modèle de production à la marge de ces normes. Ceci explique pourquoi des projets similaires en termes de budget, de matériel et d'équipe, puissent être davantage désignés comme des films « indépendants », puisqu'ils s'inscrivent

⁶²⁹ Lors d'un entretien à Vientiane, le cinéaste Anysay Keola estimait à trois le nombre de cinémas sur le territoire : deux à Vientiane et un à Pakse. Il estimait par ailleurs le nombre d'écrans pour tout le pays à 15.

dans un devenir commercial possible, tandis qu'en France, au regard des normes assurées par les institutions cinématographiques, l'autoproduction inscrit théoriquement et sauf exception les films dans un devenir non commercial. Là encore, l'opposition entre valeur d'usage et valeur d'échange s'avère fondamentale pour saisir notre objet et ses problématiques.

Conclusion

Cette étude des différents espaces de pratique structurés autour d'une pratique artistique liée à l'autoproduction nous permet de renforcer notre cadre théorique. La culture punk et les différentes expériences dites contre-culturelles, basées sur des tentatives d'autonomisation des pratiques artistiques, démontre que des processus de désintermédiation peuvent déclencher des formes ponctuelles de travail émancipé. Dans certains cas, l'émancipation devient une fin en elle-même, un objet de recherche central dans le parcours des agents qui consiste aussi bien à travailler sur des formes émancipatrices (avec l'organisation par exemple des Zikettes pour Victoria) qu'aux conditions d'autonomie du travail lui-même (dans le cas d'Éric). Toutefois, pour que les conditions d'une forme de travail émancipé soient réunies, l'activité doit s'inscrire majoritairement dans un contexte de valeur d'usage à défaut duquel des formes d'hétéronomie peuvent se mettre en place et structurer les pratiques. De plus, dans un contexte général où les conditions matérielles de subsistance dépendent d'activités structurées autour d'une logique de valeur d'échange, la dimension de valeur d'usage assigne la culture « punk *DIY* » à une position en marge et des démarches comme celle d'Éric, d'indexer ses conditions matérielles d'existence au revenu de solidarité active, s'inscrivent dans un contexte par définition alternatif et expérimental : l'exception plus que la règle.

La règle dominante, celle de la valeur d'échange, s'applique davantage aux espaces de pratique que nous avons observés avec « les *tubes* ». Faute d'être réglementée par une convention collective, telle que celle du cinéma ou de la télévision, la pratique s'y inscrit dans une logique qui mêle la dimension du travail bénévole basé sur la passion et les logiques d'exploitation de l'emploi capitaliste. La rémunération devient contingente, récompensant de manière aléatoire les « *players* », terminologie qui normalise la dimension du jeu et ce qu'elle comporte en termes de perdants et de gagnants. En concurrence avec le travail non rémunéré des passionnés, les monteurs de vidéos *youtube* sont assignés à un rapport de force défavorable vis-à-vis des commanditaires qui se trouvent eux-mêmes dans un rapport défavorable vis-à-vis des entreprises propriétaires des plateformes vidéo. Ainsi la rémunération est contingente, mais la logique de profit demeure. Faute de cadre réglementaire, les travailleurs peuvent théoriquement se retrouver dans une situation semblable à

celle des travailleurs du 19^e siècle : confrontés à des taux si bas qu'ils peuvent tout juste suffire à assurer la subsistance et la reconstitution des forces de travail⁶³⁰. En somme, les craintes exprimées lors des chapitres précédents par quelques cinéastes d'une économie ubérisée du cinéma à la faveur de l'autoproduction semblent déjà prendre forme dans d'autres espaces des pratiques audiovisuelles.

Une observation des économies du cinéma en dehors du contexte national français nous a enfin permis d'identifier que ces mêmes formes de travail peuvent exister dans le cadre d'une pratique cinématographique, faute là encore de réglementation et de convention collective. La démarche de cinéastes s'appliquant à défendre des formes précaires ne peut s'expliquer par la seule dimension économique, sauf à la considérer comme irrationnelle. À ce titre, Soda Kazuhiro définit le minimalisme économique comme une condition *sine qua non* pour conserver la pérennité de son activité et Daisuke Miyazaki poursuit son activité malgré la précarité et la faible reconnaissance du cinéma art-et-essai sur le territoire national. Face à un contexte oligopolistique tout aussi polarisé et à la prégnance de la censure étatique, les cinéastes de la sixième vague chinoise s'inscrivent eux aussi dans un contexte défavorable, oscillant entre un espace de pratique officieux structurellement limité et des trajectoires transnationales.

Ces pratiques démontrent à la fois des constantes et des ruptures avec le modèle de l'autoproduction tel que nous avons pu l'étudier jusqu'à maintenant. En France, dans des conditions spécifiques, quelques films autoproduits peuvent certes être susceptibles de s'inscrire dans un devenir contingent et potentiellement de s'inscrire *in fine* dans une perspective de valeur d'échange. Pour être viable, ce processus de « sortie en salle officiel » doit cependant se conformer aux exigences de l'agrément de production. Une position à la marge des normes liées aux conventions collectives et assurées par le CNC définit donc l'espace du cinéma autoproduit. À défaut d'une telle organisation institutionnelle, l'espace des pratiques du cinéma en Chine et au Japon valorise davantage la notion d'indépendance sans y distinguer particulièrement les productions à « micro-budget » d'un espace des films au budget moyen, qu'un contexte polarisé rend de toutes façons fragiles, voire presque inexistants. Ces différences côtoient tout de même une constante : la possibilité pour les cinéastes, en France comme ailleurs, de mobiliser les outils numériques pour développer des productions à petit budget et au devenir contingent.

Cette observation synchronique renforce l'hypothèse d'une banalisation tendancielle du travail

⁶³⁰ « Le taux minimum et le seul nécessaire pour le salaire est la subsistance de l'ouvrier pendant le travail, et l'excédent nécessaire pour pouvoir nourrir une famille et pour que la race des ouvriers ne s'éteigne pas », MARX Karl, *Manuscrits de 1944*, Éditions sociales, Paris (1972), p. 79.

cinématographique précarisé par l'autoproduction, dans un contexte général d'oligopoles à frange en voie de polarisation. Elle nous encourage à poursuivre notre problématique en confrontant les pratiques autoproduites aux théories contemporaines de la sociologie du travail, qui décrivent d'une part les logiques d'autoexploitation liées à l'économie libérale et d'autre part une approche du travail fondée sur sa valeur anthropologique, favorisant l'expérimentation et les affects joyeux.

**CHAPITRE 5 : AUTOPRODUIRE À L'ÈRE DU TRAVAIL
NÉOLIBÉRAL**

Introduction

L'agent du spectacle mis en scène comme vedette est le contraire de l'individu, l'ennemi de l'individu en lui-même aussi évidemment que chez les autres. Passant dans le spectacle comme modèle d'identification, il a renoncé à toute qualité autonome pour s'identifier lui-même à la loi générale de l'obéissance au cours des choses. La vedette de la consommation, tout en étant extérieurement la représentation de différents types de personnalité, montre chacun de ces types ayant également accès à la totalité de la consommation, et y trouvant pareillement son bonheur. La vedette de la décision doit posséder le stock complet de ce qui a été admis comme qualités humaines. Ainsi entre elles les divergences officielles sont annulées par la ressemblance officielle, qui est la présupposition de leur excellence en tout. (...) Les gens admirables en qui le système se personnifie sont bien connus pour n'être pas ce qu'ils sont ; ils sont devenus grands hommes en descendant au-dessous de la réalité de la moindre vie individuelle, et chacun le sait.⁶³¹

Guy Debord

La notion d'autoproduction recouvre un ensemble hétérogène de pratiques, de dispositions et de significations qui varie selon les contextes historiques, économiques et politiques. Cependant, à ce stade de notre étude et d'après nos grilles de lecture, quelques constantes semblent se préciser et il semble pertinent de revenir sur les étapes de notre recherche pour mieux les énoncer. Nous avons commencé par interroger les origines sémantiques du terme : *producere* et sa racine latine qui signifie « conduire devant ». À propos de l'étymologie du terme « travail », nous avons discuté l'hypothèse de l'instrument de torture (le *tripalium*) et celle (dont nous avons démontré qu'elle était plus vraisemblable) de la racine latine *trans* qui décrit le travail comme une opération par laquelle un sujet agissant traverse un obstacle. Dans un second temps, nous avons analysé le préfixe *auto* qui, dans notre contexte, met en évidence un champ lexical des pratiques en marge de l'économie marchande. Ainsi, l'autoproduction est proche de la notion d'autonomie qui désigne le fait de « gouverner selon ses propres lois », mais aussi de l'autogestion, qui désigne des formes d'organisation du travail en dehors de toute hétéronomie et fondées sur un principe de réappropriation démocratique de la production⁶³².

⁶³¹ DEBORD Guy, *La société du spectacle*, « III. unité et division dans l'apparence », Éditions Gallimard, Paris, 1992 (1967), p. 50.

⁶³² CHAMBOST Isabelle, LE ROULLEY Simon, « Introduction, L'autogestion en débat(s) : autogestion(s) et capitalisme(s) » in *L'autogestion à l'épreuve du travail, quelles émancipations ?*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq (2020), p. 38.

Ces occurrences pointent vers une même idée : agir en dehors des normes et plus précisément – puisqu'il s'agit de produire – des normes du travail capitaliste. Un même travail peut s'inscrire dans un contexte d'autogestion ou d'exploitation capitaliste ; tout comme il peut être à la source d'une valeur d'usage ou d'une valeur d'échange. Ce n'est donc pas tant l'activité en elle-même que la nature du rapport social dans lequel elle s'inscrit qui le définit. Ainsi, dans un contexte capitaliste classique, l'autoproduction désigne une pratique qui génère une valeur d'usage en marge des logiques d'exploitation de la force de travail. Cela nous rappelle que le travail existe non seulement en dehors de ces logiques d'exploitation, mais aussi qu'il existait avant même l'essor du capitalisme, ce que Pascal de « Et mon cul c'est du tofu » rappelle en parlant du « *DIY* » pratiqué par « les gens dans les campagnes (...) depuis des siècles ». Cela revient là encore à rappeler cet élément essentiel : en amont de l'exploitation de la force de travail, il existe une constante anthropologique liée au travail.

Au demeurant, le cadre du travail capitaliste où le désir du travailleur se subordonne à un désir maître⁶³³, reste dominant dans le contexte que nous étudions. C'est, nous l'avons vu, dans ce processus de substitution d'un désir à un autre, ou plus exactement dans l'incorporation d'un désir *Autre*, que réside la définition même du travail aliéné. Tout comme les Japonais distinguent cette spécificité par le vocable *shigoto* しごと, Marx, en anglais, distingue les deux formes de travail : *work* pour le travail non aliéné et *labor* pour le travail aliéné⁶³⁴. Le premier s'inscrit dans la continuité des rappels étymologiques sus-cités : le travail, nous dit Karl Marx, « prend sa mesure de l'extérieur, par le but à atteindre et les obstacles à surmonter pour l'atteindre », mais surtout : surmonter les obstacles est « en soi une activité émancipatrice »⁶³⁵. Dans le cadre du travail aliéné s'applique en revanche un principe de désutilité : les travailleurs ne travaillent pas pour eux, mais pour échanger leur temps et leur force de travail contre une rémunération qui pourvoit au maintien de leurs conditions matérielles de subsistance. En revanche, pour qui possède la propriété lucrative des moyens de production et amène une mise de départ, l'équation ne s'arrête pas là, puisque la force de travail « crée plus de valeur qu'elle n'en nécessite à sa propre reproduction »⁶³⁶ et cette caractéristique que Marx appelle la « plus-value »⁶³⁷ est au fondement du principe d'exploitation capitaliste.

⁶³³ Nous empruntons ici ce concept à Frédéric Lordon in LORDON Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude*, La fabrique, Paris (2010), pp. 54 – 55.

⁶³⁴ PERRENOUD, *op. cit.*, (2012), p. 9.

⁶³⁵ MARX Karl, *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie (Rohentwurf)*, Random House, Inci., New York, 1973 (1939) (Traduit de l'anglais par l'auteur), p. 611.

⁶³⁶ TIFFON Guillaume, *La mise au travail des clients*, Economicæ, Collection Études sociologiques, Paris (2013), p. 154.

⁶³⁷ MARX Karl, *Le Capital - Livre I, Troisième section, La production de la plus-value absolue, chapitre VII, production de la valeur d'usage et production de la plus-value*, Essais folio, Paris, 2008 (1875), p. 285.

Suivant cette théorie, nous pourrions déduire que l'autoproduction échappe à ce cadre et à l'hétéronomie qui le caractérise en tant qu'elle se restreint à une production de valeur d'usage. Cependant, notre analyse du champ sémantique lié à notre objet nous a amené à observer qu'une variable rend cette équation plus complexe : la notion polysémique « d'indépendance ». Au cours des années 2000 et particulièrement aux États-Unis, le cinéma dit « indépendant »⁶³⁸ est pris dans un effet de convergence avec les entités économiques dominantes que l'on appelle les *majors*⁶³⁹. Cette concentration, dans un contexte d'oligopole à frange, tend à vassaliser les entreprises « indépendantes » tout en faisant de l'*ethos* indépendant une valeur susceptible de renouveler l'offre marchande. Aux confins de cette logique – nous l'avons vu avec l'exemple de *Spider-Man: Homecoming* – se trouvent des exemples de blockbusters réalisés par des cinéastes eux-mêmes réputés indépendants et intégrant des séquences mimant des esthétiques amateur. Le paradoxe de l'indépendance se retrouve donc dans la disposition de ces auteur.e.s et dans la forme même de leurs films : non seulement il existe des organisations du travail que l'on dit « indépendantes », mais il s'avère aussi que la notion d'indépendance est polysémique au point que, selon un paradoxe apparent, certaines formes peuvent être précisément situées de par leur degré d'hétéronomie vis-à-vis du capital. En cela, cette variable met en valeur un dénominateur commun à deux notions qui sont à priori distinctes, à savoir le cinéma indépendant et le travail indépendant. Pour autant, existe-t-il une congruence entre ces évolutions de l'industrie du cinéma et celles du travail ? Cette question nous amène à étudier plus précisément les conditions d'apparition, ou plus exactement comme nous allons le voir, de massification du cinéma autoproduit.

En effet, si l'autoproduction est un phénomène ancien, nous avons observé que la massification du cinéma autoproduit, elle, était consubstantielle à un contexte bien particulier : celui des années 2000 dans lequel une évolution significative des moyens de production va de pair avec un glissement sémantique par lequel l'amateur disparaît au profit de l'autoproduit. Dans le contexte de ce déplacement, les nouvelles technologies de l'information et de la communication massifient des outils de production qui nécessitaient autrefois des capitaux importants et permettent à des particuliers de développer des formes d'expertise en dehors des cadres traditionnels de l'expertise⁶⁴⁰. Pour

⁶³⁸ SAUVAGE Célia, « Co-dépendance et recyclage hollywoodien de l'Indie Spirit : une redéfinition problématique du cinéma indépendant américain contemporain », *Marges*, 15, (2012), pp. 96-106..

⁶³⁹ TZIOUMAKIS Yannis, « American Independent Cinema in the Age of Convergence », *Revue française d'études américaines*, 2013/2, n° 136 pp. 52 à 66, ISSN 0397-7870 ISBN 9782701175157.

⁶⁴⁰ FLICHY Patrice, *Le sacre de l'amateur, Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, La république des idées, Paris (2010), p. 8.

repandre un exemple symbolique, nous pourrions dire que la Fort T est au fordisme ce que l'*Iphone* est au néolibéralisme⁶⁴¹, c'est-à-dire la promesse (certes discutable), voire l'injonction, de concurrencer à moindre frais les productions Hollywoodiennes avec un appareil « grand public ».

Dans ce contexte, le marché grand public n'a plus seulement pour objet de stimuler l'économie par la consommation comme dans le cas du fordisme, mais bien de stimuler la production en dehors des espaces traditionnels de production. Conséquence de cette massification, des outils de post-production qui nécessitaient autrefois des usines entières (dans le cas de la post-production)⁶⁴², s'inscrivent désormais, eux aussi, en termes de coûts, dans des ordres de grandeur équivalents à des économies de particuliers. La notion de démocratisation, couramment utilisée, est néanmoins sujette à caution : l'invention de l'*Iphone* suffit-elle à rendre une société plus démocratique ? À ce sujet, deux observations nous permettent de questionner ces biais de positivité : d'une part, un produit (une caméra par exemple) va de pair avec un usage prédéfini qu'il est certes possible de détourner, mais qui se fonde, arguments marketings à l'appui, sur un désir « autre ». C'est ce que Cornelius Castoriadis décrit comme une forme d'aliénation, c'est-à-dire comme « la domination par un imaginaire autonomisé qui s'est arrogé la fonction de définir, pour le sujet et la réalité et son désir⁶⁴³ ». Ainsi, non seulement l'injonction tacite de la publicité pour l'*Iphone* à réaliser des films hollywoodiens omet de mentionner qu'une caméra à elle seule ne suffit pas à réaliser un film hollywoodien, mais en plus, elle tend à détourner l'utilisateur de son propre désir. L'autre observation se fonde sur l'expérience d'Amandine Gay : certes, les outils que nous avons cités facilitent la réalisation d'un film, mais porter ce film à l'écran dans un contexte professionnel suppose de se confronter à un ensemble d'instances de nomination. Or, face à ces étapes complexes, tous les désirs et tous les points de vue sur le monde ne sont pas égaux. Là encore, la sociologie de Pierre Bourdieu et la notion de capital culturel nous permettent de mesurer les effets de champ sur les trajectoires et les assignations à des positions déterminées plus ou moins dynamiques, pour appréhender les dispositions et les déterminismes des agents avec plus de finesse. En miroir, la philosophie de Jacques Rancière et les exemples empiriques d'Éric et de Victoria, nous rappellent de ne pas négliger pour autant l'engagement des agents dans des démarches émancipatrices, qui dans certains cas s'obtiennent en développant des espaces de pratique en marge des logiques lucratives. Leurs démarches nous rappellent la définition du travail dans sa

⁶⁴¹ Nous développerons cette réflexion au cours de ce chapitre en analysant plus particulièrement la manière dont le smartphone participe à rendre confuse la frontière entre le travail et le loisir.

⁶⁴² Nous nous appuyons ici sur un documentaire produit par le musée Georges Eastman et qui détaille à l'aide d'archives le processus de transfert de couleur à l'époque du Technicolor, *The Dye Transfer Printing Process – Technicolor 100*, Georges Eastman Museum, (2015) In : <https://youtube.com/watch?v=g9S76vTk4Ro&t=2s>

⁶⁴³ CASTORIADIS, *op. cit.* (1975), p.152.

dimension anthropologique, telle que nous l'avons évoquée plus haut : en réalisant, on se réalise soi-même.

Ces quelques observations jettent toutefois un trouble sur la nature de notre objet. En effet, d'un modèle d'art moyen assigné aux marges de l'économie, nous passons à un modèle de pratique susceptible – en termes d'expertise – si ce n'est de produire des blockbusters, du moins de rivaliser avec certaines franges de l'espace professionnel en générant de nouveaux « gisements de profits »⁶⁴⁴. Dès lors, les conventions professionnelles peuvent-elles sortir indemnes de cette confrontation ? Si le travail artistique peut être une source d'affects joyeux, la séparation entre le travail autonome et le travail exploité, l'autoproduction et la production ou encore entre la seule valeur d'usage et la valeur d'échange est-elle toujours aussi nette que nous l'avons décrite dans un contexte néolibéral ?

Ici s'impose l'analyse synchronique qui nous permet d'observer différentes occurrences de l'autoproduction, mais aussi ses effets sur le travail dans d'autres espaces. Au cœur des NTIC, sur les plateformes de diffusion vidéo (les « tubes »), les pratiques que décrivent Dylan ou encore Léo et Lulu semblent aller dans le sens que nous pressentons ici d'espaces de travail dérégulés, dans lesquels les agents atomisés sont livrés à eux-mêmes face à l'aléatoire des goûts, des « likes » et des algorithmes. Alors que se maintiennent des acteurs dominants qui ont su adapter leurs modèles économiques aux normes de diffusion établies par les NTIC, nous dit Grégory Dorcel, les plateformes telles que *youtube* génèrent des formes d'engagement variées, qui mêlent des modèles de travail précaires à des formes de travail gratuit. Apparaît alors un profil-type de la « cité par projets »⁶⁴⁵, celui de l'agent déterminé par les injonctions du « monde connexionniste » : polyvalent, mais spécialisé ; s'appuyant sur des ressources sans dépendre de celles-ci ; pris dans un engagement total mais « suffisamment disponible pour s'insérer (...) dans une nouvelle relation, un nouveau projet, plus actuel et plus profitable »⁶⁴⁶. La propension du site *pornhub* à faire la publicité des gains de Léo et Lulu sur le meilleur mois de leur carrière, tout en omettant de décrire les conditions matérielles de production et de subsistance des autres contributeurs, induit donc une représentation trompeuse du « travail créateur » qu'il nous semble nécessaire d'objectiver.

⁶⁴⁴ BUREAU, Marie-Christine, CORSANI Antonella, GIRAUD Olivier, REY Frédéric, *Les zones grises des relations de travail et d'emploi, un dictionnaire sociologique*, Teseo, Buenos Aires (2019), p. 29.

⁶⁴⁵ BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO ÈVE, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, 2011 (1999), p. 624.

⁶⁴⁶ *Ibid.*

Au reste, ces mutations du travail liées aux pratiques autoproduites et aux « tubes » concernent-elles l'industrie du cinéma à l'heure où nous écrivons ces lignes⁶⁴⁷ ? En première hypothèse, nous pourrions faire valoir que le maintien des conventions collectives et des institutions qui – CNC en tête – légifèrent et organisent la redistribution des ressources, augurent une certaine constance. De fait, les exemples de longs métrages autoproduits et intégrés aux circuits traditionnels de diffusion, à l'image de *Donoma*, restent rares. À défaut d'un tel modèle, une observation des situations à l'étranger confirme la tendance d'une économie polarisée entre des oligopoles à frange toujours plus concentrés et des productions de plus en plus précarisées. L'exemple de la Chine rappelle que cette tendance peut aussi s'étendre, au-delà de la dimension économique à une dimension politique qui mêle alors un effet de concentration des pouvoirs à une marginalisation des formes indépendantes, à l'image de l'espace *Minjian* 民間 et du caractère officieux des films qui s'y produisent et qui y circulent. Cette dimension n'est d'ailleurs pas spécifique à cette situation géopolitique, le témoignage des cinéastes japonais, entre autres, rappelant qu'elle peut s'exercer avec des spécificités et des nuances dans d'autres espaces nationaux et politiques. Dans ce contexte de concentration économique et politique, les agents font face à une double difficulté : celle de faire exister un usage et un discours en dehors d'une superstructure (le cadre marketing associé à un appareil⁶⁴⁸) voire plus simplement de faire exister un film en dehors de toute infrastructure dédiée (les salles de cinéma).

Ces quelques pas de côté nous aident à mieux définir notre objet : alors qu'à l'étranger, la notion d'indépendance semble dominer, en France les conventions professionnelles constituent une norme et le cinéma autoproduit, dès lors, se définit en tant qu'il est à la marge de cette norme. Dans ce cadre, notre objet est aussi banalisé dans le champ (largement non-marchand) du court-métrage⁶⁴⁹ qu'il est rarissime dans celui (largement marchand) du long et le passage d'une valeur d'usage à une valeur d'échange, relève encore de circonstances exceptionnelles. Cette observation nous amène au cœur de notre sujet, à la fois en nous permettant de définir les contours de l'autoproduction, mais aussi en problématisant notre sujet sous l'angle de l'exploitation capitaliste du travail.

Cette grille de lecture nous amène vers une double formulation : d'une part, nous l'avons vu, l'autoproduction cinématographique en France désigne un espace à la marge des normes

⁶⁴⁷ Compte tenu de la vitesse à laquelle ces situations sont susceptibles d'évoluer, précisons que lesdites lignes sont rédigées le 22 avril 2022.

⁶⁴⁸ ZIMMERMANN, *op. cit.*, (1999), p. 281.

⁶⁴⁹ DELBOS-KLEIN, *op. cit.*, (2015).

professionnelles, définies par le droit du travail (notamment par les conventions collectives) et assurées par les institutions étatiques ; d'autre part, après un temps d'adaptation et de réorganisation lié à l'émergence des NTIC, il semblerait qu'au final, la conjoncture soit plutôt stable et que l'autoproduction ne constitue pas une concurrence significative pour l'économie des films longs inscrits dans les circuits traditionnels du cinéma. L'exemple de *Donoma* est à ce titre révélateur si l'on prend en compte son relatif isolement dans l'histoire récente du cinéma, de même que la trajectoire d'Amandine Gay décrite comme un parcours du combattant pour inscrire son film autoproduit dans le circuit professionnel où un certain nombre d'étapes décisives sont conditionnées par l'obtention de l'agrément de production. En outre, *Ouvrir la voix* est un film documentaire. Il est donc associé à un espace de pratique dans lequel les conditions matérielles de production généralement moins onéreuses rendent l'autoproduction plus courante. Certains cinéastes la considèrent même comme une forme de production plus répandue dans ce domaine⁶⁵⁰. Cette remarque s'inscrit dans la continuité de notre observation, puisque le documentaire constitue par ailleurs un espace à la marge dans l'économie du marché cinématographique en mobilisant seulement « 2,8% des investissements réalisés dans la production cinématographique entre 2011 et 2020 »⁶⁵¹. En somme, à la question qui suit : « l'autoproduction constitue-t-elle, en France et dans une perspective à court-terme, une menace pour le cinéma, entendu au sens de modèle de production professionnel de longs-métrages de fiction ? », nous pourrions répondre simplement que non.

Cela étant dit, notre problématique est loin d'être résolue et ce pour plusieurs raisons. La première nous amène à questionner la permanence du cinéma lui-même dans l'espace international et dans le temps, en nous basant sur les observations réalisées durant cette étude. Rappelons que notre réflexion concerne ici le cinéma français des années 2020, où les films se diffusent encore largement en salle⁶⁵², via un parc significatif (le nombre d'écrans de cinéma par personne est parmi les plus élevés au monde⁶⁵³) et un système de financement centralisé qui pose comme condition de soutien que lesdits films soient diffusés en salle (d'où le principe de la « sortie technique » évoquée par

⁶⁵⁰ Entretien avec Marine Ottogalli en annexes (mené le 13/04/2021).

⁶⁵¹ Les synthèses du CNC n°18 Juin 2021, « Le marché du documentaire », CNC (2021) In : <https://cnc.fr/documents/36995/1389917/March%C3%A9+du+documentaire+en+2020.pdf/e9fd13ba-3218-a07d-471b-a9b7152c150a?t=1625037582376>, p. 2.

⁶⁵² La fréquentation est d'ailleurs stable, voire légèrement croissante depuis le début des années 2000, exception faite de la crise sanitaire en 2020 et 2021. In *Évolution de la fréquentation cinématographique en France de 1945 à 2020*, Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai : <https://acap-cinema.com/wp-content/uploads/2021/04/evolution-de-la-frequentation-cinematographique.pdf>

⁶⁵³ LARDOUX Xavier, « Panorama des salles de cinéma à travers le monde », unifrance.org mis en ligne le 27/09/2013 In : <https://unifrance.org/actualites/10114/panorama-des-salles-de-cinema-a-travers-le-monde>

Amandine). Rappelons aussi en miroir que la présence d'une salle de cinéma en ville est loin d'être un modèle universel. Par exemple, à ce jour, nous dit le réalisateur Anysay Keola⁶⁵⁴, le parc national du Laos compte une quinzaine d'écrans⁶⁵⁵. Même dans un pays tel que le Japon, reconnu pour son cinéma d'art-et-d'essai, le témoignage de Daisuke Miyazaki, largement corroboré par de nombreux articles⁶⁵⁶, démontre que ni une tradition de cinéma d'art-et-d'essai ni les infrastructures assurant sa diffusion ne sont immuables. On opposera à cet argument qu'une certaine constance est assurée, en France, par le CNC qui légifère et organise la redistribution des ressources de la TSA. Cependant, aussi constantes soient-elles en apparence et bien qu'elles s'inscrivent dans un *continuum* historique spécifique⁶⁵⁷, rien ne garantit que des institutions et leurs principes de fonctionnement soient immuables, alors même que celles-ci sont particulièrement exposées aux changements de modèles politiques. Malgré un relatif manque de recul, l'impact de la crise sanitaire sur la fréquentation des cinémas démontre par exemple cette fragilité.

Cette observation nous amène au deuxième point : notre analyse serait incomplète si elle ne prenait pas en compte le contexte économique dominant, marqué depuis quelques décennies par un « nouvel esprit du capitalisme »⁶⁵⁸. Or, à la question « Qu'est-ce que le néolibéralisme ? », rappelions-nous en introduction, Pierre Bourdieu décrivait justement « un programme de destruction des structures collectives capables de faire obstacle à la logique du marché pur »⁶⁵⁹. Dans un contexte international marqué par la globalisation financière, un « processus de mondialisation et

⁶⁵⁴ Entretien en annexes, mené le 10/02/19 à Vientiane.

⁶⁵⁵ En ordre de grandeur, ce faible nombre est corroboré par une interview de la réalisatrice Mattie Do le 15/08/21 sur le site swissinfo.ch In : <https://swissinfo.ch/fre/mattie-do--le-laos-ne-compte-que-quatre-salles-de-cin%C3%A9ma/46869426#:~:text=Dans%20tout%20le%20pays%2C%20il,le%20budget%20est%20tr%C3%A8s%20limit%C3%A9>. Ce chiffre sera à vérifier dans les années à venir, compte tenu de la dynamique économique amorcée par le projet chinois des « routes de la soie ».

⁶⁵⁶ Notamment l'article de SIMONE Gianni, « SOS cinéma indépendant », *Zoom Japon*, édition en ligne, mis en ligne le 01/09/2020, in <https://zoomjapon.info/2020/09/doss/cinema-les-petites-salles-en-danger/sos-cinema-independant/> et celle de Kazuhiro Soda sur l'édition en ligne de *Télérama* par CEBRON Valentin le 21 janvier 2022 In : <https://tele-rama.fr/cinema/sale-temps-pour-le-cinema-independant-au-japon-fermeture-de-l-iwanami-hall-mythique-salle-tokyoite-7008415.php#:~:text=Triste%20nouvelle%20pour%20le%20cin%C3%A9ma,fermeture%20d%C3%A9fini-tive%20l%C3%A9t%C3%A9%20prochain>.

⁶⁵⁷ POIRRIER Philippe, sous la direction de Jean-François Sirinelli, *L'État et la Culture en France au XXe siècle*, Librairie Générale Française, Paris, (2000) p. 19 et p. 59.

⁶⁵⁸ BOLTANSKI, CHIAPELLO, *op. cit.*, (1999), p. 313.

⁶⁵⁹ BOURDIEU Pierre, « Cette utopie, en voie de réalisation, d'une exploitation sans limite, l'essence du néolibéralisme », *Le Monde diplomatique*, Paris (1998) p. 3.

d'interpénétrations croissante des économies nationales »⁶⁶⁰, des effets de concurrence inédits se font jour avec les productions étrangères, les plateformes de diffusion⁶⁶¹, mais aussi avec des modèles économiques plus libéraux dont les logiques tendent à contester la légitimité des systèmes de financement du cinéma français⁶⁶². De plus, en tant que fait social total, le néolibéralisme influence en profondeur les manières de penser, de vivre et d'accéder au travail⁶⁶³. Or, puisque l'autoproduction s'inscrit dans ce contexte particulier en massifiant des formes non légitimées d'expertise, il convient d'interroger plus en profondeur les interactions entre pratiques professionnelles et non professionnelles afin d'établir si notre objet s'inscrit dans un contexte positif de travail émancipé ou si au contraire il participe à normaliser de nouvelles formes d'exploitation.

Pour étayer l'hypothèse de l'exploitation (hypothèse dans laquelle l'autoproduction serait une source majeure d'hétéronomie), il nous faut établir sur quelles bases elle repose : définir si d'une part elle séduit (et dès lors pourquoi elle séduit), mais aussi en quoi, d'autre part, elle peut constituer un facteur de dégradation du droit social. Nous chercherons, dans un premier temps, à mieux cerner les motivations des autoproducteurs afin de comprendre les mécanismes par lesquels des engagements personnels, voire des collectifs de travail entiers se projettent vers des formes de travail gratuit. Pour cela, nous décrirons le travail à « l'ère numérique » sous l'angle des affects positifs, selon un modèle en réseau, dé-hiérarchisé et fondé sur le développement – pour reprendre une terminologie foulcadienne – d'une subjectivité⁶⁶⁴. Sur le plan théorique, nous ferons un état de l'art des recherches dédiées au « travail passionné » et à ses enjeux à l'ère des NTIC. Nous insisterons particulièrement sur l'homologie entre l'ethos artistique et l'idéal type du sujet néolibéral en décrivant les formes d'engagement spécifiques qui les rassemblent.

Dans un second temps, nous mettrons ces dispositions en miroir avec un descriptif du travail néolibéral et des injonctions qui le caractérisent, de manière ostensible ou latente. À l'instar de la publication d'un « dictionnaire des zones grises du travail »⁶⁶⁵, nous développerons un cadre

⁶⁶⁰ PLIHON Dominique, *Le nouveau capitalisme*, troisième édition, La découverte, Paris, 2009 (2003), p. 24.

⁶⁶¹ HATCHONDO Régine, « Le cinéma français dans une compétition mondialisée », *Géoéconomie*, vol. 58, no. 3, 2011, p. 48.

⁶⁶² BREDIN Frédérique, cnc.fr, le 12/02/2019 In : https://cnc.fr/professionnels/actualites/frederique-bredin-se-rejouit-de-la-decision-rendue-par-le-conseil-detat---cette-decision-est-une-grande-victoire-pour-la-creation_975224

⁶⁶³ LORIOU Marc, LEROUX Nathalie, *Le travail passionné, l'engagement artistique, sportif ou politique*, Édition Érès, clinique du travail, Paris (2015) p. 58.

⁶⁶⁴ CARDON Dominique et A. CASILI Antonio, *Qu'est-ce que le Digital labor ?*, Paris, Ina Éditions, 2015, p. 74.

⁶⁶⁵ BUREAU, Marie-Christine, CORSANI Antonella, GIRAUD Olivier, REY Frédéric, *Les zones grises des relations de travail et d'emploi, un dictionnaire sociologique*, Teseo, Buenos Aires (2019), p. 2.

heuristique en détaillant les principales caractéristiques du travail néolibéral, notamment les tendances à l'engagement total, à l'entrepreneuriat de soi-même et à l'autopromotion. Nous évoquerons aussi les nouvelles formes d'exploitation : les différentes formes de travail gratuit dont le *hope labor*, les transferts de risques et *in fine*, les nouvelles logiques d'exploitation liées à la néo-plus-value. Nous prendrons ici pour point de départ les travaux de Luc Boltanski et Ève Chiapello sur « Le nouvel esprit du capitalisme », en énonçant les dérégulations du travail comme ferments de nouvelles formes d'exploitation. Enfin, en reprenant la problématique de la « servitude volontaire » d'Étienne de La Boétie, plus récemment discutée par Frédéric Lordon, nous verrons en quoi les affects positifs apparents liés au travail néolibéral participent – en fait – à renouveler des formes d'aliénation, de subordination et d'exploitation dans des proportions inédites.

Prenant en compte l'apparente contradiction d'un modèle de travail qui renforce à la fois l'émancipation et les logiques de subordination à l'exploitation capitaliste, nous pourrions aller au cœur de cette problématique qui caractérise le cinéma autoproduit en interrogeant les conditions de cet « engagement paradoxal » qui lie les recherches d'affects joyeux à ces nouvelles formes d'enrôlement patronal. Prenant acte de la manière dont ce « nouvel esprit du capitalisme » a fermenté dans le contexte des NTIC et des pratiques artistiques, nous pourrions alors entrevoir quelles perspectives de dépassements sont conscientisées et mises en œuvre par les agents.

1 : DU TEMPS LIBRE DANS LE TRAVAIL : « DO WHAT YOU LOVE »

Les verbes produire et travailler peuvent sembler à priori interchangeables puisque l'un comme l'autre engagent un sujet agissant vers la fabrication d'un bien ou d'un service. D'un point de vue étymologique, qu'il s'agisse de « traverser » ou de « conduire en avant », un champ sémantique de la mobilité se précise. Cependant, la racine *trans* ajoute l'idée d'une contrainte : s'il existe un obstacle à dépasser, alors l'opération ne peut être menée sans affecter celui ou celle qui la mène ; elle laisse une trace. Cet affect est au cœur de notre sujet. Karl Marx en fait lui-même un fondement théorique en affirmant que le travail est un « procès qui se passe entre l'homme et la nature »⁶⁶⁶. Nous revenons ici à l'idée de l'émancipation par le fait de surmonter un obstacle : « Agissant sur la nature

⁶⁶⁶ Parfois interprétée comme un blanc-seing adressé à la destruction industrielle de l'écosystème, la pensée de Marx, est ici à replacer dans son contexte : il s'agit avant tout de parler du travail comme d'une constante anthropologique.

extérieure » précise-t-il, l'humain « modifie sa propre nature »⁶⁶⁷. Dans le travail, chacun est donc appelé à réaliser son individualité et sa particularité. Il peut y reconnaître sa personnalité « comme une puissance réelle, concrètement saisissable ». « Dans ta jouissance ou ton emploi de mon produit, » détaille Marx, « j'aurais la joie spirituelle de satisfaire par mon travail un besoin humain de réaliser la nature humaine et de fournir au besoin d'un autre l'objet de sa nécessité »⁶⁶⁸. Tel est le secret du travail et de la valeur d'usage d'une production : la possibilité « de réaliser et d'affirmer dans mon activité individuelle ma vraie nature, ma sociabilité humaine » ; un travail d'autoeffectuation⁶⁶⁹ qui rappelle le principe aristotélien de réalisation de soi et qui peut en somme être résumé comme suit : ce que l'on travaille nous travaille en retour, on ne se réalise qu'en réalisant. Cette affirmation nous permet de mieux définir la constante anthropologique du travail précédemment évoquée.

Cela étant, nous pouvons compléter notre commentaire sur le travail en détaillant, à l'instar de Frédéric Lordon, la notion de *conatus* proposée par Baruch Spinoza. Lors du chapitre précédent, nous l'avons défini à partir de la formule : « chaque chose autant qu'il est en elle, s'efforce de persévérer dans son être »⁶⁷⁰. Il faut, pour saisir pleinement cette affirmation, rappeler, à l'instar de Robert Misrahi, que l'humain est « saisi en son essence comme un être de désir » et que ce désir « est un effort, un dynamisme visant au maintien de l'être individuel dans l'existence »⁶⁷¹. Ainsi le philosophe évoque-t-il cette « puissance d'agir », qu'à son tour Frédéric Lordon considère comme un concept unificateur par lequel on peut entrevoir une « force désirante au principe de tous les intérêts »⁶⁷². En tant qu'elle se confronte à une cause extérieure, une puissance d'agir peut être « accrue ou réduite, secondée ou réprimée »⁶⁷³. C'est ce que Spinoza présente comme les « affects » qui peuvent soit être joyeux soit être tristes selon que la puissance d'agir se trouve accrue ou réduite. Dans le jeu des rapports sociaux, la question du travail comme puissance d'agir se pose nécessairement à l'aune de ces affects. C'est à ce dessein que Frédéric Lordon mobilise le *conatus* pour problématiser les interactions qui se jouent dans « l'enrôlement patronal », lorsque la puissance d'agir qui anime un.e travailleur.se se confronte à un désir maître.

⁶⁶⁷ MARX, *op. cit.* 2008 (1875), p.275 – 276.

⁶⁶⁸ MARX Karl, « Notes de lecture », in *Économie et philosophie, Œuvres, économie*, Gallimard, Coll. La Pléiade, tome II, 1979, p. 22.

⁶⁶⁹ PERRENOUD Marc, « Entre l'art et le métier, l'émulsion symbolique », *Sociologie de l'Art*, vol. ps21, no. 3, (2012), p. 8.

⁶⁷⁰ SPINOZA Baruch, *Éthique*, Édition de l'éclat, 2005 Paris-Tel-Aviv (1677), p. 205.

⁶⁷¹ SPINOZA, *op. cit.*, p.45, introduction par Robert Misrahi.

⁶⁷² LORDON Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude, Marx et Spinoza*, La fabrique éditions Paris (2010), p. 22/

⁶⁷³ SPINOZA, *op. cit.*, (1677), p. 197.

Ce rappel nous permet de mettre en perspective la notion du temps libre, telle qu'elle est mobilisée dans le sens commun, c'est-à-dire comme un temps de délasserment qui s'oppose au travail-labour. Fruit d'une construction sociale, cette acception se fonde une nouvelle fois sur le cadre de l'exploitation capitaliste dans laquelle le « propriétaire de la force de travail (...) doit pouvoir recommencer demain dans les mêmes conditions de vigueur et de santé », ce qui exige que « la somme des moyens de subsistance suffise pour l'entretenir dans son état de vie normal »⁶⁷⁴. Dans ce cadre, le temps de vie pour les travaill.eu.r.se.s se partage donc entre le labour et le délasserment nécessaire à la reconstitution de la force de travail. La fonction du temps libre ne se restreint d'ailleurs pas à la reconstitution physique, elle délivre aussi de l'ennui, ou comme l'énonce Joffre Dumazedier dans son travail sur la société des loisirs : de « la monotonie des tâches parcellaires sur la personnalité du travailleur »⁶⁷⁵. À ces deux fonctions attachées au temps libre, Dumazedier en ajoute d'ailleurs une troisième : le développement qui « délivre des automatismes de la pensée et de l'action quotidienne (...), permet une participation sociale plus large (...), offre de nouvelles possibilités d'intégration volontaire à la vie des groupements récréatifs, culturels, sociaux ». Dans un contexte professionnel précise-t-il, cette participation sociale spécifique permet d'« adopter des attitudes actives dans l'emploi des différentes sources d'information traditionnelles ou modernes (presse, film, radio, télévision) » et « peut produire des conduites novatrices, créatrices »⁶⁷⁶. Le temps libre n'est donc pas nécessairement lié à une disposition passive, à l'oisiveté et à l'immobilité. Au contraire : en suivant la proposition de Spinoza, nous pouvons établir qu'il s'agit d'un temps durant lequel le sujet, libéré de la contrainte de l'enrôlement patronal, peut exprimer la pleine mesure de ses désirs, se réaliser en réalisant, et, pour ainsi dire, de persévérer dans son être. Tel est le sens de la pratique amateur : « ce.lui.lle qui aime ».

L'ethos artistique et le sujet néolibéral

Le travail artistique, bien qu'il « condense une pluralité de registres »⁶⁷⁷ se fonde particulièrement sur cette disposition à la réalisation de soi. Nous allons voir dans cette partie qu'il constitue dès lors une activité à la fois « hors norme » dans un contexte d'enrôlement patronal, mais aussi un ferment pour les mutations contemporaines du travail fondées sur une revendication à

⁶⁷⁴ MARX, *op. cit.* (1875), p. 267.

⁶⁷⁵ DUMAZEDIER Joffre, *Vers une civilisation du loisir ?* Mkf Éditions, 2018, Seuil (1962), p. 53.

⁶⁷⁶ DUMAZEDIER, *op. cit.* (1962), p. 54 – 55.

⁶⁷⁷ LECOQ Sophie, « Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ? », *Sociologie de l'art*, vol. ps5, no. 3, 2004, p. 111.

l'autonomisation. Pour cela, nous commencerons par objectiver l'homologie entre l'ethos artistique et le sujet néolibéral, pour ensuite détailler les formes concrètes de mise en œuvre de ces formes de travail dites « flexibles ». Enfin – en mobilisant quelques exemples de parcours de vidéastes – nous verrons dans quelle mesure l'autoproduction s'inscrit au cœur de ces tendances.

La notion d'artiste⁶⁷⁸, telle que la connaissons de nos jours, est une invention relativement récente qui se fonde sur une série de distinctions : l'une de ces distinctions, vis-à-vis de l'artisan, est amorcée au 17^e siècle et se confirme tout au long du 18^e. Il s'agit alors de substituer à « la vieille opposition entre les art libéraux et mécaniques » celle de « la “main” à “l'esprit” »⁶⁷⁹. Une autre, plus tardive, pourvoit à l'autonomisation des pratiques et *in fine*, du champ dans lequel elle s'inscrit par un processus de lutte constant. Pour Pierre Bourdieu, « ce n'est pas assez de dire que l'histoire du champ est l'histoire de la lutte pour le monopole de l'imposition des catégories de perception et d'appréciation légitimes ; c'est la lutte même qui fait l'histoire du champ ; c'est par la lutte qu'il se temporalise »⁶⁸⁰. Il s'agit donc d'ériger l'art « comme monde à part, soumis à ses propres lois »⁶⁸¹, ce qui a pour effet de distinguer le travail artistique d'autres formes de travail auxquelles on préfère la notion de « création ».

Cette caractéristique prend une nouvelle dimension au cours du 20^e siècle à la faveur des transformations technologiques basées sur la reproductibilité technique⁶⁸². La mécanisation des moyens de reproduction bouleverse non seulement le rapport à l'œuvre, mais creuse aussi la non-commensurabilité des échanges des productions artistiques dont la valeur se fonde sur la reconnaissance, le capital social de l'artiste, mais aussi et surtout sur les aléas des goûts et du marché. Dans ce contexte, les succès sont aussi difficiles à prévoir que les échecs. Or – explique Pierre-Michel Menger – les pratiques artistiques se fondent sur cette incertitude qui, loin d'être dissuasive, aurait au contraire un effet à la fois séduisant et stimulant en raison de son caractère faiblement routinier⁶⁸³. Il résulte de cette conjoncture une « économie à l'envers », décrite par Pierre Bourdieu, dans laquelle les artistes en majorité ne gagnent pas leur vie avec leur art, mais au contraire, gagnent leur vie afin

⁶⁷⁸ MOULIN Raymonde, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Champs arts, Paris, 2009 (1992)

⁶⁷⁹ CINGOLANI Patrick, « Artiste » in BUREAU, Marie-Christine, CORSANI Antonella, GIRAUD Olivier, REY Frédéric, *Les zones grises des relations de travail et d'emploi, un dictionnaire sociologique*, Teseo, Buenos Aires (2019) p. 21.

⁶⁸⁰ BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris, 1998 (1992) p. 303.

⁶⁸¹ BOURDIEU, *op. cit.* (1992), p. 103.

⁶⁸² BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Édition Payot, Paris, 2013 (1936).

⁶⁸³ MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, Seuil/Gallimard, Paris (2009), p. 11.

de pouvoir exercer leur art avec le plus d'autonomie possible⁶⁸⁴. La pratique artistique et son mode de vie bohème au 19^e siècle constitueraient même une source d'inspiration, voire un modèle pour toute une partie de la population issue des franges avancées du capitalisme, non seulement dans les métiers artistiques, mais aussi culturels et scientifiques. Cette thèse est développée par Richard Florida dans l'essai « The Rise of the Creative Class »⁶⁸⁵ sur lequel s'appuient de nombreux commentaires dédiés à cette thématique⁶⁸⁶. Sur un plan plus empirique, les professions artistiques connaissent bien une augmentation significative de leurs effectifs durant la période récente (puisque ceux-ci sont multipliés par deux depuis le début des années 1990⁶⁸⁷), tandis que de manière concomitante, le nombre de hauts-diplômés augmente lui aussi. Notons également que (au moins dans le contexte français), le travail culturel se concentre fortement dans les métropoles, particulièrement à Paris à raison de 42% de la population totale et qu'il regroupe des agents aux origines sociales favorisées par rapport à la moyenne nationale⁶⁸⁸. Par conséquent, la sociologie du travail artistique constitue bien « un outil d'exploration efficace, une sorte de miroir grossissant pour scruter le développement des modèles atypiques de rapport au travail et à l'emploi »⁶⁸⁹. Le travail de recherche de Luc Boltanski et Ève Chiapello sur « Le nouvel esprit du capitalisme », nous permet de déterminer ce lien entre l'ethos artistique et la flexibilisation du travail au cœur du projet néolibéral, mais aussi d'objectiver les conditions par lesquelles ces deux phénomènes se sont inscrits au cœur d'un système de revendications militantes promouvant – en réaction au taylorisme – des formes de travail inédites. Rappelons que cette « critique artiste » selon les auteurs se précise vers le milieu du 19^e siècle, qu'elle coexiste avec une critique sociale davantage portée sur des principes de sécurité et qu'elle revendique des principes d'incertitude, d'autonomie et d'autoréalisation :

⁶⁸⁴ « On est en effet dans un monde économique à l'envers : l'artiste ne peut triompher sur le terrain symbolique qu'en perdant sur le terrain économique (au moins à court terme), et inversement (au moins à long terme). » In BOURDIEU, *op. cit.* (1992) p. 102.

⁶⁸⁵ FLORIDA Richard, *The Rise of the Creative Class*, 10th anniversary edition, Basic Books, New York, 2012 (2002) p. 35.

⁶⁸⁶ TREMBLAY Diane-Gabrielle, PILATI Thomas, « Cité créative et District culturel ; une analyse des thèses en présence, géographie, économie », *Société* 2007/4 (Vol. 9), pp.381 – 401.

⁶⁸⁷ GOUYON Marie, PATUREAU Frédérique. « Tendances de l'emploi dans le spectacle », *Culture chiffres*, vol. 2, no. 2, 2014, p. 1.

⁶⁸⁸ TASSET Cyprien, « Intellos précaires », in : BUREAU, Marie-Christine, CORSANI Antonella, GIRAUD Olivier, REY Frédéric, *Les zones grises des relations de travail et d'emploi, un dictionnaire sociologique*, Teseo, Buenos Aires (2019), p. 261.

⁶⁸⁹ PERRENOUD *op. cit.* (2012), p. 9.

« La critique artiste » oriente le projet de libération dans le sens d'un affranchissement des conventions par rapport à toutes formes de nécessité, qu'elles dérivent de l'enracinement dans un environnement social stabilisé par des conventions (appartenance nationale par exemple) ou qu'elles soient inhérentes à l'inscription dans un monde objectif (liens de filiation, type de métier exercé supposant l'incorporation d'une compétence spécifique) ou à la possession d'un corps propre (impossible ubiquité, déterminations liées à l'âge ou au sexe)⁶⁹⁰.

Si la critique artiste trouve dans l'ethos artistique un modèle en termes d'organisation du travail, c'est bien parce que celui-ci se fonde sur un mode d'engagement fortement valorisé : « Non seulement l'artiste vise à s'exprimer de manière personnelle et originale à travers la création d'œuvres d'art, mais surtout il.elle s'implique de manière totale, “ corps et âme ”, dans une activité dévorante qui implique toutes les facettes de sa personnalité et de sa subjectivité.⁶⁹¹». À cela s'ajoute que « la valeur d'accomplissement que recèlent de telles activités est associée à un degré élevé d'individualisation des situations d'activité »⁶⁹². On comprend d'autant mieux dans ces conditions que l'ethos artistique puisse constituer un ferment pour de nouvelles formes de travail flexibilisé : « il y aurait une sorte d'affinité élective entre le travail de l'artiste et le régime capitaliste contemporain, que ce soit au titre du renouvellement de son *ethos* et des conditions de sa légitimité, ou que ce soit au titre de ses nouvelles exigences productives »⁶⁹³. Dans ce contexte, le travail devenu activité autotélique devient un objet de convoitise et le caractère « passionnel » côtoie la dimension lucrative, l'un étant parfois choisi au détriment de l'autre. Ainsi, raconte Rosalie, privilégier « ses propres projets » et des « projets pas très bien payés » plutôt que des « boulots alimentaires pourris » implique d'avoir « du mal à faire ses heures »⁶⁹⁴. De plus, pour maintenir son statut professionnel, l'artiste doit en permanence adopter une disposition flexible en fonction de l'offre du marché. Il doit pouvoir s'adapter entre des formes « mercenaires » et des formes « radicales » « d'art pur » qui doivent, selon Pierre-Michel Menger être analysées, non comme des actions désintéressées, mais au contraire comme des investissements professionnels à long terme⁶⁹⁵.

Le travail artistique se pose ainsi comme l'antonyme du modèle tayloriste érigé au milieu du

⁶⁹⁰ BOLTANSKI, CHIAPELLO, *op. cit.* (1999), p.579.

⁶⁹¹ LORIOU Marc, LEROUX Nathalie, *Le travail passionné, l'engagement artistique, sportif ou politique*, Édition Érès, clinique du travail, Paris (2015), p. 35.

⁶⁹² MENER, *op. cit.* (2009) p. 150.

⁶⁹³ CINGOLANI, *op. cit.* (2019) p. 23.

⁶⁹⁴ Extrait d'entretien en ligne en annexes (mené le 04/02/2022).

⁶⁹⁵ MENER, *op. cit.* (2009), p. 318.

20^e siècle, dans lequel le travailleur était soumis à la répétitivité des gestes dans « un temps séquentiel et répétitif, rythmé par des procédures automatisées et scientifiquement organisées (...) D'où une subjectivité qui prenait la forme d'un corps docile et fonctionnel au régime d'accumulation industriel »⁶⁹⁶. Le cadre coercitif des hiérarchies, de la subordination et d'une division du travail, ne laissant presque aucune marge à l'initiative personnelle, étaient le prix de la sécurité et du salaire constant. L'exemple célèbre du film de Charlie Chaplin *Les temps modernes* (1936) illustre la critique de ce modèle en représentant un idéal-type de travailleur dont la subjectivité se consume dans un système de machines au point que ses gestes se mécanisent à leur tour. Dans ce monde tayloriste, la recherche de profit passe par une rationalisation extrême de l'organisation du travail qui pousse le capitaliste à vouloir réduire les temps morts et les gestes qu'il estime superflus. Le travailleur doit investir toutes ses forces disponibles dans la tâche qui lui est confiée et sa subjectivité perdue se retrouve dans la dialectique sociale lorsque, par un fait du hasard, le personnage de Charlot est entraîné dans le cortège d'une manifestation. Avec du recul, la critique faite du système tayloriste par le cinéaste nous dit deux choses : d'une part que ce niveau de rationalisation et de répétition est profondément incompatible avec les dispositions humaines au travail fondées sur des principes d'autoréalisation et d'autre part qu'il faut pour le capitaliste développer une autre force de travail pour contourner cette limite et assurer les tâches répétitives. L'histoire nous apprendra que la robotisation du travail est une réponse apportée par le capitalisme à cette problématique⁶⁹⁷. Cependant, faute d'avoir (pour l'heure) sonné le glas du travail humain dans un contexte de raréfaction de l'emploi comme le prédisait Jeremy Rifkin, ces métamorphoses le transforment et font émerger un processus de subjectivisation afin que les travailleurs puissent s'investir « corps-et-âme » dans leur(s) tâche(s).

Autoentreprendre

L'organisation du travail basée sur « le capital humain » est à l'origine du toyotisme dans lequel l'investissement ouvrier est tel qu'il s'apparente *in fine* à « une grande entreprise faite de petits entrepreneurs »⁶⁹⁸. André Gorz évoque en particulier l'exemple d'un directeur des ressources

⁶⁹⁶ VIGNOLA Paolo, TASSET Cyprien, « Subjectivité » in BUREAU, Marie-Christine, CORSANI Antonella, GIRAUD Olivier, REY Frédéric, *Les zones grises des relations de travail et d'emploi, un dictionnaire sociologique*, Teseo, Buenos Aires (2019) p.21 (2019), p. 502.

⁶⁹⁷ RIFKIN Jeremy, « The great automation debate » In *The end of work: the decline of the global labor force and the dawn of the post-market era*, G.P. Putnam's Sons, New-York (1995) p. 81.

⁶⁹⁸ GORZ André, « La personne devient une entreprise. Note sur le travail de production de soi », *Revue du MAUSS*, vol. no 18, no. 2, (2001), p. 61.

humaines dans le milieu de l'automobile décrivant les tâches des ouvriers d'une usine ; ceux-ci devant interagir les uns avec les autres comme des « sous-traitants de premier rang dont les ouvriers se font eux-mêmes livrer par ceux du deuxième rang, etc. – et sont eux-mêmes en rapport avec la clientèle ». Cette évolution du capitalisme a donc pour effet d'obtenir un engagement plus fort de la part des travailleurs par un « transfert des compétences entrepreneuriales vers la base » qui agit en outre en neutralisant « dans une large mesure les antagonismes entre travail et capital ». Dans « une grande entreprise faite de petits entrepreneurs autonomes », la disparition apparente des hiérarchies et des formes de subordination au profit d'un « capitalisme en réseaux »⁶⁹⁹, maximise pour le travailleur le sentiment d'être maître de son travail au point qu'il puisse se sentir comme son « propre patron » tout en le responsabilisant face à la prise de risque. Or nous l'avons vu : le « caractère faiblement routinier des tâches » et une « forte composante de risque » caractérisent selon Menger, non seulement le travail artistique lui-même, mais aussi les « travaux traditionnellement considérés comme épanouissants »⁷⁰⁰. C'est précisément cette tendance du travailleur devenu « entrepreneur de lui-même » qui se poursuit jusqu'à culminer vers l'avènement du sujet néolibéral :

Une telle subjectivité, idéal-typique du néolibéralisme mène sa propre vie comme elle mènerait une entreprise avec ses risques et responsabilités. Elle veille sur son employabilité, au lieu de compter, comme le sujet idéal-typique du fordisme, sur la garantie d'un emploi stable »⁷⁰¹.

À la force de travail se substitue donc – dans le langage managérial – la notion de « capital humain » qui, énonce Gorz :

Est donc tout à la fois un capital social produit par toute la société et un capital personnel dans la mesure où il n'est vivant que parce que la personne a réussi à s'approprier ce capital social et à le mettre en œuvre en développant sur sa base un ensemble de facultés, capacités et savoirs personnels. Ce travail d'appropriation, de subjectivation, de personnalisation accomplie sur la base d'un fonds culturel commun est le travail originaire de production de soi⁷⁰².

La loi n° 2008-776 du 4 août 2008 de modernisation de l'économie définit le cadre juridique

⁶⁹⁹ SENNETT Richard, *Le travail sans qualités, Les conséquences humaines de la flexibilité*, Albin Michel 2000, Norton & Company, New York (1998), p. 27.

⁷⁰⁰ MENGER, *op. cit.* (2009) p.149 - 150.

⁷⁰¹ VIGNOLA, TASSET, CORSANI, GIRAUD, REY, *op. cit.* (2019) p. 503.

⁷⁰² GORZ, *op. cit.*, (2001), p. 63.

par laquelle l'autoentrepreneuriat devient un modèle professionnel officiellement reconnu par l'État français⁷⁰³. L'autoentreprise est décrite par les pouvoirs publics comme « une entreprise individuelle qui relève du régime fiscal de la micro-entreprise » et qui permet de « faciliter les démarches de création et de gestion », de « bénéficier d'une protection sociale dédiée ». Elle ne « nécessite aucun apport de capital » et dispense l'individu de déclaration/paiement d'une taxe sur la valeur ajoutée (TVA)⁷⁰⁴. L'invention de l'autoentreprise s'inscrit donc dans la continuité des observations sus-citées en donnant théoriquement aux travailleur.r.se.s la possibilité de mener une activité professionnelle en dehors des cadres hiérarchiques du salariat. Elle les conduit dès lors à échanger la sécurité de ce modèle contre une disposition théoriquement plus autonome. Elle constitue également un outil de conversion et de légitimation des activités non marchandes vers des activités de production là où, auparavant, ces mêmes activités s'inscrivaient plus largement dans l'économie souterraine et le « travail au noir »⁷⁰⁵. D'un point de vue libéral, il s'agit donc d'un outil permettant d'exploiter des gisements de valeur d'échange. De là nous vient le glissement sémantique lié à notre objet : en effet, peut-on considérer l'autoproduction comme une activité inscrite dans les logiques de valeur d'échange, alors même que la définition traditionnelle l'inscrit précisément en dehors de cet espace économique ?

Pour mieux comprendre comment cette opposition s'est longtemps maintenue et comment des « zones grises du travail » ont pu émerger ainsi, il faut prendre en compte la manière dont s'est constitué le pacte social du travail et notamment la notion de subordination selon « la formule des juristes du 19^e siècle (...) “subordination implique protection” », c'est-à-dire comme « une fiction contractuelle » qui a permis de « justifier le pouvoir patronal au sein des ateliers et manufactures »⁷⁰⁶. Ce cadre, défini par « un espace clos », « des horaires de travail » et une « discipline du temps », matérialise l'autorité patronale sur les corps et sur les consciences, d'où ce rappel proposé par Ferruccio Ricciardi : « l'ouvrier ne loue pas seulement sa force de travail mais aussi sa soumission à

⁷⁰³ Légifrance.gouv.fr, loi n° 2008-776 du 4 août 2008 consulté le 04/05/2022 In : <https://loda.id/JORFTEXT000019283050/>

⁷⁰⁴ Site autoentrepreneur.urssaf.fr consulté le 04/05/2022 In : <https://autoentrepreneur.urssaf.fr/portail/accueil/sinformer-sur-le-statut/lessentiel-du-statut.html#:~:text=La%20loi%20de%20financement%20de.compter%20du%201er%20juillet%202021.>

⁷⁰⁵ Nous préférons ici l'expression populaire « travail au noir » issue de l'expression moyenâgeuse qualifiant le travail caché mené de nuit pour plus de discrétion à celle de « travail dissimulé » qui inscrit de facto l'expression du point de vue de l'autorité juridique.

⁷⁰⁶ RICCIARDI Ferruccio, « Prolégomène de « zone grise » In : *Les zones grises des relations de travail et d'emploi, un dictionnaire sociologique*, Teseo, Buenos Aires (2019), p. 425.

des normes de comportement »⁷⁰⁷. On comprend dès lors que l'autoentrepreneuriat soit une invention récente ou plus exactement une réinvention, puisqu'il induit une forme de travail en dehors du cadre du salariat caractérisée à la fois par la sécurité et par la subordination. Comme le rappellent Paolo Vignola et Cyprien Tasset à propos de la célèbre phrase de Steve Jobs « *Do what you love and love what you do* » : « Le paradigme de l'entrepreneur de soi exalte chez le sujet la vocation à la créativité, au succès ou au simple *problem solving*, au point non seulement de mettre au second plan la récompense matérielle pour le travail effectué, mais aussi de faire correspondre la vie même à la production »⁷⁰⁸. Ce constat nous ramène à l'exemple d'Éric Cooney qui choisit après avoir visionné le film *Attention danger travail*⁷⁰⁹ de quitter son emploi et de se mettre au RSA afin d'échapper au cadre hiérarchique et à la subordination, mais aussi et surtout pour se consacrer pleinement à sa passion, à ceci près que dans ce cas, l'engagement total dans un travail-passion va de pair avec une volonté d'échapper à toute forme d'exploitation.

Le vrai travail et la recherche du flow

À l'instar de l'histoire racontée par Éric, les trajectoires que nous avons observées ont en commun de s'inscrire dans des « zones grises entre travail et emploi ». Cette notion, que nous avons largement mobilisée depuis le début de ce chapitre, s'inscrit au cœur de notre problématique. Comme nous l'avons vu, les activités artistiques sollicitent une disposition bien particulière au travail en substituant à la sécurité et à la routine présumée⁷¹⁰ du cadre salarial, la flexibilité, l'autonomie et la promesse d'accomplissement. La routine, d'après Patrice Flichy, pourrait nous aider à comprendre pourquoi 62% des salariés disent manquer d'autonomie et que 32% souhaitent monter leur propre entreprise⁷¹¹. Les zones grises du travail et de l'emploi peuvent être interprétées, de ce point de vue, comme un exutoire. « Aimer ce que l'on fait », pour reprendre la citation de Steve Jobs ne serait donc, en fin de compte, pas (ou plus) une singularité de l'espace de pratique en amateur, mais une disposition cruciale au cœur d'un nouveau paradigme de ce que nous appellerons ici le « vrai travail »⁷¹². Cette notion est proposée par Alexandra Bidet et adaptée à partir du modèle exposé par

⁷⁰⁷ RICCIARDI, *op. cit.* (2019) p.426.

⁷⁰⁸ VIGNOLA, TASSET, CORSANI, GIRAUD, REY, *op. cit.* (2009), p.503.

⁷⁰⁹ CARLES Pierre, COELLO Christophe, GOXE Stéphane, *Attention danger travail*, CP Productions (2003).

⁷¹⁰ SENNET, *op. cit.* (2000) p. 48.

⁷¹¹ FLICHY Patrice, *Les nouvelles frontières du travail à l'ère numérique*, Seuil, Paris (2017), p. 378.

⁷¹² BIDET Alexandra, *L'engagement dans le travail. Qu'est-ce que le vrai boulot ?* Presses Universitaires de France, (2011).

Everett Hugues des *Good People and Dirty Works*⁷¹³. Le vrai travail, décrit-elle, est tout à la fois, dans un espace de pratique professionnelle un enjeu de conquête et un privilège qui distingue une position « au cœur » d'une activité plus périphérique. Nous retrouvons par exemple ce schéma chez Becker avec au cœur les artistes et en périphérie les personnels de renfort⁷¹⁴. Or, dans un contexte où l'accès au « vrai travail » est restreint et inégalement réparti⁷¹⁵, des activités telles que l'autoproduction peuvent être analysées comme des moyens de contourner les déterminismes et accéder à des formes de travail épanouissantes. De là découlent les autres occurrences du travail : Patrice Flichy évoque un « autre travail basé sur l'autoproduction »⁷¹⁶ pour désigner les « zones de débordement entre le travail et le loisir qui révèlent des activités dont on ne sait plus s'il s'agit de travail ou de loisir »⁷¹⁷ ou encore le travail passion caractérisé par « une autre forme d'engagement dans les pratiques sociales ». De ces notions découle également le principe d'autonomie apparente : dans un rapport direct à son objet, le sujet du « vrai travail » se rapprocherait d'un état dans lequel il n'aurait de compte à rendre qu'à lui-même. Cela nous ramène à la dimension autotélique du travail qui peut être un moyen mis au service d'une production tout comme il peut trouver en lui-même sa propre fin (« se réaliser en réalisant »). Ceci explique que des choix à priori irrationnels puissent être faits entre des activités lucratives et le travail passion : une expérience optimale du travail, explique le psychologue Mihály Csíkszentmihályi, procure un sentiment positif, mêlant une grande concentration, une distorsion de la perception du temps, un but clairement établi, un juste équilibre entre tension et ennui et un fort sentiment de plaisir. Cet état de plénitude dans le travail, qui constituerait une fin en soi – nous dit le psychologue – est nommé le « flow »⁷¹⁸. En somme et pour conclure cette partie, l'engagement dans le travail passion peut être résumé comme suit : « l'individu placé au cœur de son activité, devient le moteur de la création. Il est porteur d'un idéal de singularité et l'expression de son individualité et de sa subjectivité dans l'activité semble incontournable »⁷¹⁹.

Dans ces contextes, artistique comme néolibéral, le travail n'est plus seulement un moyen, mais une fin en lui-même, puisqu'il est une source de plaisir et de réalisation de soi. Selon Pierre-Michel Menger, la contingence qui le caractérise, c'est-à-dire son caractère indéterminé et la prise de risque,

⁷¹³ HUGUES Everett, « Good People and Dirty Works », *Social Problems* 10, no. 1 (1962)/

⁷¹⁴ BECKER, *op. cit.*(1988) p. 27.

⁷¹⁵ MENGER Pierre-Michel, « L'art analysé comme un travail », *Réseau Canopé*, « Idées économiques et sociales » 2009/4 n° 158 | pp. 9-10.

⁷¹⁶ FLICHY, *op. cit.* (2017), p. 132.

⁷¹⁷ FLICHY, *op. cit.*, (2010), p. 12.

⁷¹⁸ CSIKSZENTMIHALY Mihály, *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, ch.5 : The flow of creativity », HarperCollins Eds (1996), p. 223.

⁷¹⁹ LORIOL, LEROUX, *op. cit.* (2015), p. 58.

participe à ce caractère positif. Il signifie que « le changement est une possibilité toujours ouverte, et que l'action humaine se loge dans l'écart entre l'être en puissance et l'être en acte qu'ouvre le "pouvoir être autre" »⁷²⁰. Par là-même, puisqu'il n'est pas abondant, il constitue aussi un enjeu de distinction. Enfin toujours selon Menger, qui reprend ici un argument au fondement de la thèse libérale : l'indéterminisme et la concurrence qui caractérisent ces formes de travail stimulent l'innovation et participent au renouvellement du marché : « le domaine de la contingence permet d'inventer et de produire du nouveau, en tant que le producteur façonne une matière jusque-là indéterminée »⁷²¹. « Voilà bien un rêve capitaliste », précise-t-il⁷²².

2 : DU TRAVAIL DANS LE LOISIR : « LOVE WHAT YOU DO »

Nous avons détaillé les dispositions du travail artistique et analysé les similitudes avec celles que promeut le modèle néolibéral. Dans ce contexte, l'incitation à être entrepreneur de soi-même, comme une promesse d'autonomie, devient une nouvelle norme. Cette observation nous permet de mieux comprendre les conditions par lesquelles s'est produit le glissement sémantique de l'autoproduction et comment ce phénomène ancien – jadis à la marge de l'économie – a fait l'objet d'un triple mouvement de renouvellement, de revalorisation et de normalisation. Dans ce cadre, notre objet peut-être appréhendé à l'aune de ces critères : l'autoproduction permettrait d'éviter les entraves liées aux formes classiques du travail tayloriste, elle abrogerait les hiérarchies, court-circuiterait les modalités d'accès traditionnelles à la pratique et par là-même, elle permettrait aussi aux cinéastes non reconnus d'accéder au « vrai travail », le travail passion qui entraîne un état de « flow », qui procure du plaisir et par lequel on peut se réaliser en réalisant. Ces déterminants, circonscrits à un espace en marge du travail artistique et de « l'économie à l'envers », n'ont certes rien d'inédit, mais le cadre heuristique défini par les analyses sociologiques du travail néolibéral nous montre qu'ils sont aujourd'hui élargis à une situation plus générale et plus normative : ils participent à un nouveau référentiel professionnel. Cette montée en généralité nous indique donc que l'autoproduction en tant que phénomène peut nous aider à mieux comprendre les mutations du travail à l'ère des NTIC et du néolibéralisme. Cependant une question importante demeure : la réciproque est-elle vraie ? Si tel est le cas, alors les tendances générales liées à l'évolution du travail pourraient nous aider à mieux comprendre en quoi les transformations liées à l'autoproduction seraient significatives pour l'industrie

⁷²⁰ MENGER, *op. cit.* (2009), p. 195.

⁷²¹ MENGER, *op. cit.* (2009), p. 196.

⁷²² MENGER, *op. cit.* (2009), p. 40.

du cinéma, puisqu'en dépit du continuum apparent assuré par les conventions collectives, celles-ci seraient prises en tenaille entre d'une part les pratiques autoproduites et d'autre part le fait social dont elles sont la manifestation.

Après avoir décrit les aspects positifs du travail à la source des nouvelles stratégies managériales néolibérales et leur influence sur l'évolution des pratiques, nous allons maintenant les questionner : s'agit-il effectivement d'un phénomène émancipateur ou au contraire d'une évolution des modalités de contrôle sur les désirs des travailleurs ? Cette question nous ramène à la phrase de Steve Jobs qui, de ce point de vue, serait alors une injonction : « *Do what you love* », mais surtout : « *Love what you do* ». Pris comme une manifestation du *conatus* et dans un contexte de désintéressement, le travail peut être décrit comme un désir spontané de « faire », mais dans un contexte qui fait de l'amour du travail et de l'engagement total dans celui-ci une norme et une injonction, peut-on toujours parler d'un désir « spontané » ? Pour y répondre, nous analyserons dans cette partie les nouvelles formes d'hétéronomie induites par le modèle néolibéral du travail.

Faire ou faire faire, de nouvelles formes d'hétéronomie

Nous revenons ici au rappel fait par Frédéric Lordon, qu'un contexte d'enrôlement patronal et capitaliste se construit à partir d'une confrontation entre un désir maître et un désir enrôlé, qui induit une différence fondamentale entre « faire » et « faire faire ». Cette grille de lecture est essentielle puisqu'elle met à l'épreuve toutes les affirmations d'autonomie que nous avons précédemment citées. Historiquement, « faire faire » correspond au modèle tayloriste que nous avons décrit, basé sur la hiérarchie et la subordination en échange de la sécurité et du salaire. Élément essentiel à la normalisation du modèle capitaliste : le « faire faire » est banalisé au point d'être vécu comme une caractéristique indissociable du travail. Cependant, le cadre théorique développé par Ève Chiapello et Luc Boltanski nous rappelle également que la « critique artiste » a fortement contribué à transformer le modèle salarial en dénonçant l'hétéronomie qui lui est consubstantielle. À la sécurité du modèle salarial se seraient substituées de nouvelles formes d'engagement et au modèle hiérarchique se serait substitué un capital « en réseau ». Pour vérifier la persistance de cet enrôlement dans le système néolibéral, il nous faut donc définir quelques constantes du système capitaliste. La notion même de capital est à la source de toutes les distinctions que nous décrivons ici, à commencer par celle qui oppose deux modes d'accès à l'argent : l'un par la rente, l'autre par le salariat et l'enrôlement patronal. L'importance de cette différence vient de ce que « de tous les désirs dont il fait sa gamme », à commencer par le désir le plus impérieux de survie, « le capitalisme commence par

l'argent »⁷²³. Sans argent, point de reproduction de force de travail et point de survie ; les modalités d'accès à l'argent, par la rente ou le salariat, sont donc essentielles. Or, accéder à la rente suppose de bénéficier initialement d'une « base de fonds propres qui départage les “candidats” à la position de capitaliste »⁷²⁴. De ce préalable naissent deux dispositions : celle du désir-maître qui dispose du capital et plus exactement du « pouvoir du capital d'amener les puissances d'agir salariales à son entreprise » et celle du désir enrôlé qui ne dispose que de sa propre force de travail. Tout le processus de l'enrôlement patronal repose sur ce principe de colinéarisation : on mobilise le désir enrôlé en l'alignant sur le désir maître⁷²⁵.

C'est précisément cette désappropriation du désir qui a engagé Jean-Claude Montheil dans une voie alternative⁷²⁶. Pour rappel, Jean-Claude compte dans son parcours un temps durant lequel il a occupé des postes de cadre dans le cinéma, principalement en tant que directeur de casting et directeur artistique pour le compte de cinéastes reconnus dans le champ du cinéma art-et-essai : Jean-Paul Civeyrac, Yves Caumon, Alain Guiraudie, Laurent Achard, Alain Raoust, Philippe Ramos, Claire Doyon. Cette expérience lui révèle une problématique consubstantielle au métier qui tient au désir. À propos de son expérience de directeur artistique, il cite l'aphorisme de Godard selon lequel « personne ne fait le même film ». Rappelons que le métier de directeur artistique consiste à harmoniser les différents secteurs de l'équipe de tournage (jeu, image, décor, costume, son), autrement dit de les aligner sur un désir-maître. L'expérience de directeur de casting le mène au même constat lorsqu'il se confronte au choix d'une production d'engager Catherine Deneuve, non pour s'aligner sur le désir du réalisateur ou sur une nécessité impérieuse du film, mais pour la manière dont ce choix de casting pourrait minimiser les chances d'un échec commercial, voire maximiser une potentielle plus-value. La caractéristique du cinéma, rappelée par Laurent Creton, de fabriquer des prototypes et de se confronter à un marché fortement aléatoire, nous amène à préférer la notion de potentiel marchand à celle de valeur marchande. Il n'en demeure pas moins que l'enjeu d'alignement des désirs est ici central : qu'il s'agisse d'aligner les désirs de toute une équipe vers une même direction ou d'aligner un désir de casting sur les tendances pressenties du marché, l'enjeu de colinéarisation oriente systématiquement vers un désir-maître. « Ce n'est pas le même désir », explique Jean-Claude, « enfin qu'on ne me fasse pas croire que c'est le même désir ».

⁷²³ LORDON, *op. cit.* (2010), p. 24.

⁷²⁴ LORDON, *op. cit.* (2010), p. 35.

⁷²⁵ LORDON, *op. cit.* (2010) p. 57.

⁷²⁶ Ce paragraphe reprend les travaux précédemment menés sur l'autoproduction, Jean-Claude Montheil et la réappropriation du désir in DELBOS-KLEIN *op. cit.*, (2015), pp. 37-42.

Quel est au juste ce désir ou plus exactement, d'où vient-il ? Est-ce le désir d'un.e réalisat.eur.ice ? Dans le cas du travail artistique, rappelons qu'il existe une distinction fondamentale entre auteur.e et production. Celle-ci peut prendre plusieurs formes selon les contextes historiques et les conventions professionnelles, mais elle nous ramène systématiquement au principe capitaliste fondamental : la « base de fond propre » qui « départage les “candidats” à la position de capitaliste ». L'histoire bien connue de la lutte qui a durant toute sa carrière opposé Orson Welles aux studios hollywoodiens pour le contrôle de ses films rappelle que la notion d'autonomie, dans ce contexte, n'est jamais acquise. Citant l'exemple presque « accidentel » de son premier film, *Citizen Kane*, sur lequel il avait bénéficié d'une grande liberté, il raconte : « je suis arrivé à Hollywood en me disant : “s'il me laissent faire un second film, j'aurai de la chance”. Ils ne l'ont pas fait et depuis, je cherche à retrouver la position que j'occupais quand je suis arrivé pour la première fois »⁷²⁷. La seule façon pour les cinéastes d'aligner leur désir sur celui de la production est alors de produire ou de coproduire leurs propres films, mais cette décision ne résout pas le problème de l'alignement aux injonctions du marché dans un contexte où rembourser les films suppose qu'ils génèrent suffisamment de revenus par les entrées et les ventes diverses. C'est pourquoi Jean-Claude a fait le choix de l'autoproduction qui lui permet de réaliser des films sans devoir aligner son désir sur celui d'un.e autre, fût-ce au prix – revendique-t-il – que les films ne soient pas vus. Cependant son exemple est singulier puisqu'au contraire de la plupart des autoproduit.eur.ice.s que nous avons rencontrés, il considère l'autoproduction, non comme un moyen d'accéder au monde du cinéma, mais plutôt comme un moyen d'en sortir.

La persistance des effets d'enrôlement dans le travail artistique, pourtant réputé pour sa propension à favoriser l'autonomie, va maintenant nous amener à questionner ces paradoxes apparents, à commencer par son caractère inégalitaire en mobilisant de nouveau les thèses de Pierre-Michel Menger. Depuis deux siècles, nous dit Menger, les arts « ont cultivé à l'égard de la toute-puissance du marché une opposition symboliquement farouche ». Mais alors que ce champ est perçu comme une figure opposée à l'enrôlement capitaliste, qu'il valorise « autonomie (...) dimension affirmative de la culture, comme inventivité, innovation, renouvellement de soi, dans l'échappée à l'ordinaire routinier du travail (...) la dimension d'expérience et de quête du sens »⁷²⁸, il est aussi l'un de ceux qui recueille les formes les plus flagrantes d'inégalités « sans susciter l'indignation contre

⁷²⁷ « I came to Hollywood saying, “If they let me do a second picture, I’m lucky.” They didn’t—and since that time I’ve been trying to get back to the position I was in when I first arrived. » in HEYLIN Clinton, « Despite the system, Orson Welles versus the Hollywood studios », *Chicago Review Press*, Chicago (2005) p.76 (traduit de l'anglais par l'auteur de ces lignes).

⁷²⁸ CINGOLANI, *op. cit.* (2019), p. 31.

l'accaparement des rétributions »⁷²⁹.

Pour comprendre l'origine de ce phénomène, ce « rêve capitaliste », il nous faut revenir sur l'affirmation d'une « valeur positive du travail ». Dans le contexte néolibéral, le « travail créateur », associé aux valeurs d'épanouissement et de réalisation de soi, tend à devenir un objet de convoitise. Il s'ensuit que dans les mondes de l'art, comme par ailleurs dans les mondes du sport ou de la recherche, « la concurrence est acceptée, voire revendiquée à condition d'être pure et parfaite, (...) les inégalités de réussite sont célébrées et exploitées pour alimenter la fascination sans susciter l'indignation contre l'accaparement des rétributions ». Dans ces mondes se multiplient donc des marchés de vainqueurs accapareurs (*winner-take-all-market*) « où ceux qui sont, un temps considérés comme les plus talentueux raflent la mise ». Ce processus inégalitaire a aussi pour corollaire une légitimation des processus de concurrence et d'individualisation.

De concurrence d'abord, si l'on pense aux innombrables formes de hiérarchisation ou de comparaison telles que le box-office ou les hit-parades qui participent à la légitimation des inégalités dans le champ artistique au point qu'il puisse paraître parfaitement naturel qu'une même activité regroupe des formes extrêmement hétérogènes de rémunération, selon que l'on soit par exemple réalisat.eur.rice de court métrage documentaire ou de blockbuster hollywoodien. Pourtant, les études empiriques démontrent que les formes précaires de travail sont bien plus répandues que ces exemples de réussite et que la réalité du travail artistique est d'avantage marquée par « le corrélat du risque professionnel, de la médiocrité des rémunérations dérivées de l'activité artistique et du sous-emploi »⁷³⁰. Ainsi : « Les enquêtes sur les diverses populations de créateurs nous apprennent qu'en règle générale, moins de 10 % des artistes de chaque catégorie sont, au moment de l'enquête, en situation de vivre exclusivement de leur art »⁷³¹. D'individualisation ensuite parce que :

l'art incarne aussi, et avec un relief tout particulier, l'ambivalence constitutive de l'individualisme. La différenciation croissante des activités sociales fait de chaque acteur social un individu toujours plus autonome, et l'activité artistique ne fait qu'exacerber la tendance à la différenciation interindividuelle qui corrompt les mécanismes d'intégration des individus dans la collectivité faisant société.⁷³²

⁷²⁹ MENGER, *op. cit.* (2009), p. 40 (de même que toutes les citations qui suivent tout au long de ce paragraphe).

⁷³⁰ MENGER, *op. cit.* (2009), p. 133.

⁷³¹ *Ibid.*

⁷³² MENGER, *op. cit.* (2009), p. 183.

En ce sens, la promesse d'autonomie associée au travail artistique s'entend comme une forme d'autonomie individuelle, découlant sur une auto-suffisance, une « liberté sans règle » qui atomise les travailleurs plus qu'elle ne les renforce⁷³³ et dont découle la légitimation de la concurrence. Cette définition donne un sens particulier au cinéma : comme forme de pratique autonome, indépendante, auto-suffisante et sans règle puisque livrée à elle-même en dehors des conventions professionnelles, l'autoproduction de films se situerait finalement à un point de convergence de ces tendances liées au travail artistique que nous décrivons ici : inégalitaires, atomisées et extrêmement concurrentielles.

Un autre paradoxe apparent du travail artistique découle de l'écart entre les conditions précaires qui caractérisent « ces mondes professionnels si spectaculairement stratifiés »⁷³⁴ et le désir qu'il suscite néanmoins. Ici se confrontent les interprétations de Pierre-Michel Menger et de Frédéric Lordon. Pour le premier, c'est bien le principe de contingence, injuste mais stimulant, qui caractérise le travail artistique :

C'est l'épreuve de l'incertitude qui donne son épaisseur d'humanité et ses satisfactions les plus hautes au travail créateur, dans les arts, dans les sciences, dans les professions intellectuelles. Car il est de l'essence des activités faiblement ou nullement routinières, par définition incertaines et fluctuantes dans leur cours, et dont les arts sont une incarnation paradigmatique, de réserver des satisfactions psychologiques et sociales, mais aussi des tensions proportionnées au degré d'incertitude sur les chances de réussite. L'incertitude sur le cours de l'action et les inégalités de talent sont essentiellement liées⁷³⁵.

Nous retrouvons ici un fondement de la thèse libérale qui explique la prise de risque par « l'espérance de gains élevés », le caractère attrayant des métiers à faible routine⁷³⁶, mais aussi et surtout parce qu'elle constitue un préalable nécessaire à l'innovation. Ce caractère stimulant de l'incertain s'exprime particulièrement avec les « loteries du succès culturel » dont « la crédibilité et la viabilité » sont entretenues par « la fascination pour la différenciation infinie des contenus et des talents culturellement consommables » étirés à l'extrême⁷³⁷. Andrew Ross mobilise en des termes similaires (quoiqu'avec un ton différent) la métaphore de la loterie pour qualifier l'économie néolibérale : « pour les générations actuelles » dit-il, « le salaire de l'industrie a été remplacé par la monnaie de l'affect,

⁷³³ CINGOLANI, *op. cit.* (2019), p. 511.

⁷³⁴ MENGER, *op. cit.* (2009), p. 47.

⁷³⁵ MENGER, *op. cit.* (2009), p. 196.

⁷³⁶ MENGER, *op. cit.* (2009), p. 52.

⁷³⁷ MENGER, *op. cit.* (2009), p. 57.

de l'attention et du prestige. Dans ces circonstances, le labeur et les efforts reviennent à acheter un ticket de loterie au concours des moyens de subsistance »⁷³⁸. Les métiers artistiques se démarquent cependant par l'importance donnée au talent, nous dit Menger : la croyance en son propre talent expliquerait que l'artiste puisse s'investir contre toute rationalité dans cette loterie des succès culturels, de même qu'elle expliquerait en partie lesdits succès. Le jeu de la reconnaissance ne serait dès lors pas tout à fait dénué de rationalité, ce qui justifierait et assurerait son fonctionnement et par là-même le jeu des différenciations qui participe à la richesse et à la variété de l'offre culturelle. Néanmoins un doute demeure : entre relativisme et « naturalisation du génie » dont il a été démontré qu'il participait largement d'une construction sociale⁷³⁹, la notion de talent au cœur de cette thèse semble difficile à objectiver et à définir précisément. Qui plus est, elle nous ramène à une spécificité des métiers artistiques « marqués par une idéologie du don (...) dont la passion, l'engagement total sans son art, serait une sorte de signe électif (...) comme une preuve de prédestination divine »⁷⁴⁰. Pour reprendre un terme que Menger mobilise, ne résulte-t-il pas d'une affinité élective (non entre pairs mais) entre une proposition et son public qui ne peut être démontré autrement – dans un contexte d'économie du prototype – qu'à *posteriori* ? Ne puise-t-il pas, dès lors, sa source dans un cycle de biais de confirmation ? Qui plus est, si le talent résulte d'une rencontre heureuse entre une proposition artistique et les attentes d'un public, ne risque-t-il pas, tout au contraire des prédictions libérales, de générer une spirale du goût et de peser sur la variété de l'offre ?

Ici la thèse de Frédéric Lordon nous semble plus appropriée pour résoudre ces questions, puisqu'elle se propose d'établir une ontologie de la mobilisation des puissances d'agir, c'est-à-dire d'objectiver les conditions par lesquelles un agent se met au travail et d'interroger la spontanéité de son désir. Reprenant l'énoncé de Spinoza à propos du *conatus*, Lordon rappelle que chacun est mobilisé par une force désirante qui n'a pour autre objet que de « persévérer dans son être ». Cependant, cette force désirante n'assure nullement une conduite rationnelle : elle peut être trompée par la mobilisation des affects et la réaffectation des désirs. L'affect joyeux, celui du plaisir dans la pratique, des promesses de reconnaissance et de rémunération et même de consommation (par l'achat d'une caméra investie du pouvoir supposé de faire faire un film hollywoodien par exemple), explique qu'un.e cinéaste puisse mobiliser sa puissance d'agir en dépit des nombreux affects tristes sus-cités : inégalités, précarité, concurrence, « métiers à côté ». Les dénominations de ce « consentement

⁷³⁸ ROSS, A. (2017), « Working for Nothing. The Latest High-Growth Sector? », in E. ARMANO, A. BOVE, A. MURGIA (eds) *Mapping Pre- cariousness, Labour Insecurity and Uncertain Livelihoods: Subjectivities and Resistance*, London : Routledge. p. 73.

⁷³⁹ ZILSEL Edgar, *Le génie, histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, Les éditions de Minuit, Paris (1993).

⁷⁴⁰ LORIOL, LEROUX, *op. cit.*, (2015), p. 17.

paradoxal » sont nombreuses dans les travaux récents : « implication contrainte, autonomie contrôlée, participation paradoxale »⁷⁴¹ et les occurrences pointent vers l'idée commune que l'engagement au travail dans un contexte d'enrôlement capitaliste ne résulte pas d'un désir spontané, mais bien d'un processus d'alignement sur un désir maître. En cela, le travail artistique et à plus forte raison l'autoproduction artistique s'inscrivent dans un contexte bien particulier qui, loin d'assurer une autonomie de fait dans un contexte capitaliste caractérisé par l'hétéronomie, mobilise les travailleu.r.se.s vers de nouvelles formes d'engagement total et illimité. La nuance significative tient en cela que pour Menger, « l'artiste vise à s'exprimer de manière personnelle et originale à travers la création d'œuvres d'art, mais surtout il.elle s'implique de manière totale, “ corps et âme ”, dans une activité dévorante qui implique toutes les facettes de sa personnalité et de sa subjectivité »⁷⁴², tandis que Lordon, rappelant les conditions d'hétéronomie consubstantielles à tout projet capitaliste, décrit un « projet néolibéral de la possession des “âmes” que rien n'interdit (...) précisément parce qu'il est total, d'appeler totalitaire »⁷⁴³.

Du travail dans le loisir

Nous avons parlé de loisir dans le travail pour évoquer les idées reçues à propos du travail néolibéral et démontré qu'il n'était pas aussi autonome qu'il pouvait y paraître et que ses valeurs positives dans un contexte capitaliste, étaient le fruit d'un processus de colinéarisation du désir, c'est-à-dire de l'alignement d'un désir subordonné sur celui d'un désir maître. Ceci nous amène maintenant à l'énoncé inverse : celui du travail dans le loisir.

Un rappel s'impose en introduction. Lors de notre entretien avec Éric, ce dernier citait une vidéo dédiée à l'analyse de Bernard Friot qui l'avait beaucoup inspirée. Cette citation lui servait de support pour rappeler que le travail n'était pas restreint à l'espace de l'emploi. Sa remarque rejoignait ainsi un axe fondamental de notre recherche : la différence entre valeur d'usage et valeur d'échange. Nous avons vu que l'autoproduction pouvait être considérée jusqu'à une période récente comme un ensemble de biens et de services inscrits dans un contexte de valeur d'usage. Or, la reconnaissance académique de cette modalité de mise au travail doit beaucoup à la tradition analytique féministe qui a identifié à travers les tâches domestiques une forme d'exploitation spécifique, assignée aux femmes

⁷⁴¹ BIDEET, *op. cit.*, (2011), p. 141.

⁷⁴² MENGER, *op. cit.* (2009), p. 35.

⁷⁴³ LORDON, *op. cit.* (2010), p. 163.

dans des proportions significatives et basée sur un modèle du travail gratuit. C'est ce cadre analytique qui nous permet ensuite de réfléchir à d'autres formes de travail gratuit⁷⁴⁴. Si le paradigme néolibéral induit un engagement illimité dans le travail, cela signifie que les frontières traditionnelles qui séparent le travail du loisir sont désuètes. Les outils numériques, dont nous avons vanté les capacités à augmenter la puissance d'agir de leurs utilisateurs, ont là aussi une influence significative en amalgamant au quotidien les différents espaces de vie.

Se réveiller le matin, et avoir pour premier réflexe d'allumer notre smartphone pour relever nos mails ou consulter notre mur Facebook avant même d'avoir pris le premier café, nous expose à un travail intensif, réalisé en continu, dont le temps coïncide tendanciellement avec notre temps de vie. Sommes-nous en train de réaliser notre *work*, notre travail, ou de nous adonner à un *leisure*, à un loisir ?⁷⁴⁵

C'est en substance ce qu'induit la fragilisation du modèle salarial fordiste et la substitution de ce modèle basé sur la sécurité à un autre basé sur la flexibilité. Dès lors les conditions d'engagement dans le travail s'appliquent aussi dans l'espace du loisir et les principes d'autoréalisation deviennent des signes de la « grandeur » du sujet néolibéral décrit par Chiapello et Boltanski qui, « constituées en critères d'évaluation »⁷⁴⁶, deviennent indirectement des injonctions. Dans ce contexte, l'autonomie elle-même devient une injonction vis-à-vis du travailleur comme un « impératif de flexibilité selon les exigences du marché »⁷⁴⁷, de même que la passion au travail peut être « exploitée par certains employeurs afin d'accroître la durée du temps de travail et éventuellement de proposer des rémunérations moindres et des perspectives de carrières plus limitées »⁷⁴⁸. Enfin, notre observation des mutations du travail à l'ère néolibérale et leur rapport avec l'autoproduction serait bien incomplète si, en dehors du cadre salarial, les formes d'engagement qui lui sont spécifiques n'étaient pas mentionnées.

Nous avons décrit le système capitaliste d'après la capacité de chacun à apporter ou non une « mise de départ » qui départage l'entrepreneuriat du salariat, le désir maître du désir enrôlé. Dans ce cadre, les salariés se subordonnent à une hiérarchie contre une certaine sécurité, tandis que les entrepreneurs prennent à leur charge la prise de risque⁷⁴⁹. Cependant, les mutations liées au

⁷⁴⁴ SIMONET Maud, *Travail gratuit : la nouvelle exploitation ?*, Paris : Editions Textuel (2018), p. 18.

⁷⁴⁵ CARDON, CASILLI, *op. cit.*, (2015), p. 28.

⁷⁴⁶ BOLTANSKI, CHIAPELLO, *op. cit.*, (1999), p. 572.

⁷⁴⁷ VIGNOLA, TASSET, CORSANI, GIRAUD, REY, *op. cit.*, (2019), p. 503.

⁷⁴⁸ LORIOL, LEROUX, *op. cit.*, (2015), pp. 22 - 23

⁷⁴⁹ LORDON, *op. cit.*, (2010), p. 69.

néolibéralisme ont un impact significatif sur cette conjoncture qui se traduit par « un affaiblissement de la position des travailleurs, sur lesquels une partie importante des risques de l'entreprise se trouvent reportés »⁷⁵⁰. La tendance à être « entrepreneur de soi-même » et à exproprier la capacité personnelle⁷⁵¹ devient la caractéristique d'une nouvelle disposition, la « cité par projet », qui subordonne le travailleur-entrepreneur à une nouvelle injonction : faire des projets, condition *sine-qua-non* pour améliorer sa réputation et son employabilité. Sous cette nouvelle conjoncture, le nouvel idéal type de « grandeur » se démarque par sa capacité à s'engager de manière illimitée, à s'adapter à de nouvelles situations, à saisir les opportunités et à « trouver un équilibre entre une permanence de soi toujours menacée de rigidité et l'adaptation constante aux demandes de la situation »⁷⁵². L'autoentrepreneuriat, avec les formes d'hétéronomie spécifiques qui le caractérisent, s'inscrit au cœur de ces tendances avec cependant une caractéristique importante : malgré l'absence de sécurité et la relative prise de risque qui en découle, les gains sont limités. Dans les faits, ce choix semble peu rationnel puisqu'une petite minorité d'autoentreprises réussit à se maintenir sur le long terme (un quart en 2010 et 2015). Et pour ceux dont l'autoentreprise constitue l'activité principale, les gains s'élèvent à 12 800 euros en moyenne en 2015⁷⁵³. Ceci s'explique non seulement par la nature du statut lui-même qui individualise les travailleurs plus qu'il ne les autonomise, mais aussi par une caractéristique propre au néolibéralisme à exploiter des gisements de bénéfices là où auparavant ils n'étaient pas encore assez abondants pour susciter de l'intérêt.

Comment en effet exploiter à grande échelle ce qui jusqu'alors relevait de la production de valeur d'usage : un service de la vie de tous les jours, du covoiturage, voire un clic de souris ? Le capitalisme dit « de plateforme » constitue une réponse à cette question en fournissant des moyens logistiques permettant d'exploiter des « micro-formes » de travail⁷⁵⁴, mais aussi de réhabiliter, dans un contexte de technologies numériques, des formes de travail à la tâche⁷⁵⁵ : le *digital labor*. À l'instar de Dominique Cardon et Antonio A. Casilli, « Nous appelons *digital labor* la réduction de nos “liaisons numériques” à un moment du rapport de production, la subsumption du social sous le marchand dans le contexte de nos usages technologiques »⁷⁵⁶.

⁷⁵⁰ PLIHON Dominique, *Le nouveau capitalisme*, troisième édition, La découverte, Paris, 2009 (2003), p. 71.

⁷⁵¹ VIGNOLA, TASSET, CORSANI, GIRAUD, REY, *Ibid.* (2019) p. 503.

⁷⁵² BOLTANSKI, CHIAPELLO, *op. cit.*, (1999), p. 625.

⁷⁵³ VIGNOLA, TASSET, CORSANI, GIRAUD, REY, *op. cit.*, (2019), p. 41 – 42.

⁷⁵⁴ VIGNOLA, TASSET, CORSANI, GIRAUD, REY, *op. cit.*, (2019), p. 419 – 420.

⁷⁵⁵ FLICHY Patrice, *Les nouvelles frontières du travail à l'ère numérique*, Seuil, Paris (2017), p. 8.

⁷⁵⁶ CARDON, CASILLI, *op. cit.*, (2015), p. 14.

Ces rapports de production peuvent être de nature très variée puisqu'ils concernent aussi bien la production de données par un utilisateur de moteur de recherche⁷⁵⁷ (d'où la célèbre phrase : « si c'est gratuit, c'est que c'est toi le produit » et son variant « si c'est gratuit, c'est que c'est toi qui travailles »⁷⁵⁸) que la course d'un chauffeur de Uber, mais ils ont pour dénominateur commun de réaliser des profits à partir d'une somme importante d'actions hétérogènes. La flexibilisation poussée à son paroxysme produit une « liquéfaction » de la force de travail pour la rendre aussi « fluide, réversible et ajustable que les éléments d'un portefeuille d'actifs financiers »⁷⁵⁹. Ce modèle, en ce sens, peut être envisagée comme une économie de « longue traîne » (*long tail*) d'après la théorie de Benoît Mandelbrot⁷⁶⁰ qui définit selon la loi de probabilité donnée, que la traîne s'éloigne de la tête. Autrement dit, une grande diversité de propositions reçoit isolément des ressources faibles, tandis qu'une minorité reçoit des ressources importantes. Le site internet « investopedia.com » qui se définit comme une plateforme se donnant pour mission de « simplifier les décisions financières et les informations afin de fournir aux lecteurs la confiance nécessaire pour manager chaque aspect de son existence »⁷⁶¹, la définit ainsi :

L'économie de longue traîne est une stratégie marchande qui permet aux compagnies de réaliser des profits significatifs en vendant de faibles quantités de marchandises difficiles à trouver à un nombre significatif de clients, au lieu de vendre un nombre réduit de marchandises en grandes quantités.⁷⁶²

Tous ces éléments concordent avec le récit fait par Léo et Lulu du travail de production de vidéos en ligne. Le succès de la plateforme de diffusion est assuré par un très grand nombre de participants, les « players », comme les appelle Grégory Dorcel. Toutefois, plutôt que de salarier chaque contributeur, la plateforme rémunère les vidéos à la vue, ce qui permet non seulement de rendre le modèle viable

⁷⁵⁷ CARDON, CASILLI *op. cit.*, (2015), p. 20.

⁷⁵⁸ CARDON, CASILLI *op. cit.*, (2015), p. 27.

⁷⁵⁹ LORDON, *op. cit.*, (2010), pp. 68 – 69.

⁷⁶⁰ OBRIST Hans Ulrich, « The father of long tails, interview with Benoît Mandelbrot », consulté le 13/05/2022 In : https://edge.org/3rd_culture/obrist10/obrist10_index.html.

⁷⁶¹ Traduit de l'anglais « Investopedia was founded in 1999 with the mission of simplifying financial decisions and information to give readers the confidence to manage every aspect of their financial life. » In : <https://Ibid.investopedia.com/about-us-5093223> (consulté le 13/05/2022).

⁷⁶² Traduit de l'anglais: « The long tail is a business strategy that allows companies to realize significant profits by selling low volumes of hard-to-find items to many customers, instead of only selling large volumes of a reduced number of popular items. » In : <https://investopedia.com/terms/l/long-tail.asp#:~:text=Key%20Takeaways-.The%20long%20tail%20is%20a%20business%20strategy%20that%20allows%20companies,2004%20by%20researcher%20Chris%20Anderson> (consulté le 13/05/22).

en flexibilisant des rapports de production, mais aussi de compter sur les effets que nous avons décrits d'affects joyeux enrôlant des puissances d'agir. Ceci explique la publicité faite des gains ponctuels réalisés par le couple sur leur meilleur mois. Aussi, bien que le site s'inscrive dans un système de marché de vainqueurs accapareurs et que les chances de gains soient fort restreintes, il peut compter sur un nombre de près de cinq millions de vidéos (soit un million d'heures ou 115 ans) en 2018⁷⁶³.

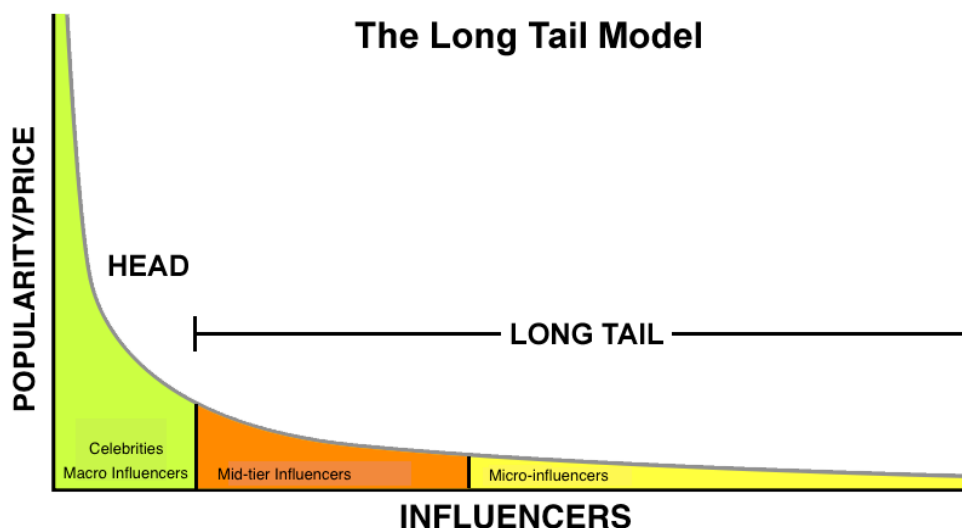


Schéma de l'économie long tail⁷⁶⁴

De nouvelles formes d'exploitation

L'espace numérique fournit un champ propice à ces formes de travail indépendant, mais c'est « dans cette production commune de textes, d'idées, d'images, de codes, mais aussi d'objets, d'événements, de relations et donc surtout de subjectivités et d'affects, que réside un travail gratuit de coproduction »⁷⁶⁵. Le travail gratuit élargi à une échelle industrielle n'est pas un phénomène spontané, mais plutôt le résultat d'une évolution au long cours marquée par les dérégulations du système néolibéral, la fragilisation du salariat par des formes de travail dégradé et la crise de 2008 après laquelle il s'est banalisé⁷⁶⁶. Au nombre de ses occurrences, nous retiendrons ici deux familles

⁷⁶³ In <https://pornhub.com/insights/2018-year-in-review> (consulté le 13/05/2022).

⁷⁶⁴ In https://medium.com/@jasper_39476/how-will-long-tail-affect-the-leisure-branch-dec45338a5a (consulté le 16/05/22).

⁷⁶⁵ VIGNOLA, TASSET, CORSANI, GIRAUD, REY, *op. cit.*, (2019), pp. 547 – 548.

⁷⁶⁶ ROSS A., *op. cit.* (2017) p.189 (traduit de l'anglais par l'auteur)

de travail gratuit : le travail gratuit du consommateur et le travail volontaire⁷⁶⁷. Le travail gratuit du consommateur vient de l'exploitation du travail amateur largement banalisée par les NTIC et il repose sur un « modèle contributif qui capte la valeur produite par des consommateurs »⁷⁶⁸. Bien que cette valeur puisse générer des profits importants à grande échelle, le travail gratuit du consommateur n'est pas toujours perçu comme tel, d'où cette question humoristique posée par Charline Vanhoenacker et reprise par Maud Simonet : si Mark Zuckerberg est devenu milliardaire en partie « grâce à nos photos de vacances au camping », peut-on « considérer comme du travail - et donc comme du travail gratuit - le fait de mettre nos photos de vacances sur Facebook ? »⁷⁶⁹. Si la réponse est sujette à débat, cette forme d'exploitation s'est massifiée avec les NTIC et elle accompagne une autre forme de travail gratuit : le travail gratuit volontaire. À ce sujet, Andrew Ross cite plusieurs occurrences : la massification des stages et des emplois intérimaires, le vol de salaire (exploitation des heures supplémentaires non payées), la généralisation des pourboires qui normalisent des formes de rémunération « alternatives » (à hauteur de 50 milliards de dollars par an aux États-Unis) ou encore le travail en prison. Mais il existe aussi une forme de travail gratuit, le « *hope labor* » qui consiste à accepter de renoncer à une rémunération contre l'espoir, avéré ou non, de recevoir une rémunération réputationnelle.

Le bénévolat des agents a transformé de nombreux secteurs des industries du divertissement en un spectacle de talents amateurs avec comme enjeu une promesse de jackpot pour quelques gagnants et des vaches maigres pour tous les autres. Le modèle d'émission de télé-réalité est ainsi devenu un standard de l'industrie tout en sapant les salaires dans toutes les professions.⁷⁷⁰

Travailler gratuitement pour se faire v(al)oir n'est pas un phénomène inédit dans le champ du travail artistique, mais il l'est en revanche à une échelle plus large et « le principe du “travail-réputation” devient une norme pour la carrière des jeunes générations » au point que travailler s'apparente à « acheter un billet de loterie au concours des conditions matérielles de subsistance »⁷⁷¹. Le fait d'être peu ou pas payé dans l'espoir que ledit travail apporte un gain réputationnel est nommé « *hope labor* »

⁷⁶⁷ Ici la notion de « volontaire » revêt plusieurs ambiguïtés que nous choisissons de souligner : « volontaire » est proche de « volunteer », qui désigne la notion de bénévolat en anglais. Il souligne également la dimension du consentement dont nous avons démontré le caractère paradoxal dans le cadre du travail capitaliste.

⁷⁶⁸ DUJARIER Marie-Anne, *Le travail du consommateur, de McDo à eBay, comment nous coproduisons ce que nous achetons*, La découverte, Paris, 2014 (2008).

⁷⁶⁹ SIMONET Maud, *Travail gratuit : la nouvelle exploitation ?*, Paris, Editions Textuel (2018), p. 88.

⁷⁷⁰ ROSS, *op. cit.*, (2017), p. 195 (traduit de l'anglais par l'auteur).

⁷⁷¹ ROSS, *op. cit.*, (2017), p. 73 (traduit de l'anglais par l'auteur).

par Andrew Ross. Le fait de travailler « en vue de cet emploi futur sur lequel ce travail gratuit devrait, pourrait, plus ou moins hypothétiquement déboucher »⁷⁷², nous rappelle une fois encore l'opération d'enrôlement des puissances d'agir qui acceptent les affects tristes du travail peu ou pas payé au nom des promesses d'affects joyeux que pourrait procurer un travail rémunéré. Ainsi, d'après une étude statistique du média *Broadcast's* : « 43% des personnes interrogées reconnaissent avoir travaillé gratuitement ou de manière sous-payée contre la promesse d'un travail rémunéré ultérieur qui dans 61% des cas n'a pas eu lieu »⁷⁷³. Le travail gratuit censé « réduire notre distance à l'emploi et construire notre “employabilité” » serait non seulement une stratégie aléatoire, mais aussi un privilège que seules des populations aisées pourraient se permettre, creusant par là-même les inégalités d'accès au « travail-passion » déjà observées avec les phénomènes d'endettement parmi les étudiant.e.s et les travailleur.se.s sous-payés⁷⁷⁴.

Une autre question posée par Andrew Ross nous permet de remettre le cinéma autoproduit au cœur de toutes ces observations : le travail gratuit dans le contexte capitaliste serait-il le dernier secteur de croissance⁷⁷⁵ ? Le principe de maximisation de la plus-value explique que ce modèle soit perçu comme un secteur de croissance, mais une autre caractéristique du travail gratuit explique cet attrait : sa capacité à générer de l'authenticité. L'exemple de *Spider-Man: Homecoming* nous ramène à cette observation : bien qu'aucun travail gratuit ne soit *a priori* identifiable dans la scène que nous avons analysée, nous pouvons néanmoins identifier la référence à une forme de cinéma amateur qui à l'instar du cinéma indépendant, produit un sentiment « d'authentique ». Déjà à leur endroit et dans le cadre de leur étude sur le nouvel esprit du capitalisme, Chiapello et Boltanski ont identifié une « endogénéisation » par le capitalisme de la demande d'authenticité :

Le désir d'authenticité se porte en effet en priorité sur des biens tenus pour originels, c'est-à-dire sur des biens dont on peut penser qu'ils sont demeurés hors de la sphère marchande et dont l'accès exigeait pour cela même un sacrifice non réductible à une dépense monétaire (du temps, un effort physique soutenu, un investissement personnel dans l'établissement d'une relation de confiance, etc.).⁷⁷⁶

Dans un contexte d'économie de la différenciation (que nous avons décrite précédemment avec

⁷⁷² SIMONET, *op. cit.*, (2018), p. 114 – 115.

⁷⁷³ PERCIVAL Neil, HESMONDHALGH David, « Unpaid work in the UK television and film industries: Resistance and changing attitudes », *European Journal of Communication*, New York (2014), p. 190.

⁷⁷⁴ SIMONET, *op. cit.*, (2018), p. 128.

⁷⁷⁵ ROSS, *op. cit.*, (2017), p. 189.

⁷⁷⁶ BOLTANSKI, CHIAPELLO, *op. cit.*, (1999), p. 598.

Menger), il importe qu'une œuvre procure au public un sentiment de « spontanéité » plutôt que « le résultat d'un processus prémédité visant à transformer un bien « authentique » en marchandise⁷⁷⁷ ». Ce que Chiapello et Boltanski nomment des « gisements d'authenticité » correspond précisément à la description de l'autoproduction comme production de valeur d'usage : proche d'une forme spontanée de mobilisation et inscrite dans un devenir contingent en ce sens qu'elle peut potentiellement être convertie en valeur d'échange.

Stricto sensu, il peut paraître difficile d'appliquer l'expression proposée par Frédéric Lordon de « faire faire » à l'autoproduction de films. Toute notre démonstration et les éléments empiriques associés semblent démontrer qu'au contraire, cet espace de pratique permet aux cinéastes de faire « par eux-mêmes ». Nous avons d'ailleurs constaté à plusieurs reprises au cours de nos échanges avec ceux-ci, que le passage du « faire » au « faire faire », qui marque celui de l'autoproduction à la production, est souvent vécu comme une épreuve. Jean-Claude raconte à ce titre les injonctions de la production à refaire systématiquement : réécrire un scénario (ce qu'il refuse de faire) ou refaire un décor (quand bien même – apprend-il à ses étudiants – on peut trouver les éléments qui le constituent sans avoir à les fabriquer)⁷⁷⁸. Cependant, pris dans ce contexte dans lequel ils.elles sont susceptibles de constituer une armée de réserve, tant pour les effectifs du champ professionnel que pour les gisements d'authenticité qu'ils sont susceptibles de générer, les autoproduct.eur.rice.s semblent bien, indirectement, mettre leur puissance d'agir au service d'un désir-maître, sauf peut-être lorsque leur démarche est, en conscience, orientée vers une direction contraire. C'est pourquoi ce chapitre ne saurait-être complet sans que soient analysées quelques trajectoires à l'aune de ces grilles de lecture.

3 : RÉSISTANCES ET RECHERCHE D'UN GESTE ÉMANCIPÉ

Sans doute, le pseudo-besoin imposé dans la consommation moderne ne peut être opposé à aucun besoin ou désir authentique qui ne soit lui-même façonné par la société et son histoire. Mais la marchandise abondante est là comme la rupture absolue d'un développement organique des besoins sociaux. Son accumulation mécanique libère un artificiel illimité, devant lequel le désir vivant reste désarmé. La puissance cumulative d'un artificiel indépendant entraîne partout la falsification de la vie sociale.⁷⁸⁰

⁷⁷⁷ BOLTANSKI, CHIAPELLO, *op. cit.*, (1999), p. 599.

⁷⁷⁸ Entretien en annexes mené le 16/06/16.

⁷⁸⁰ DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992 (1967), p. 57.

Dans le contexte du cinéma autoproduit concaténé entre les lois du travail artistique et de l'ère néolibérale, nous pouvons maintenant décrire les dispositions des travailleu.r.se.s comme des puissances d'agir tiraillées entre les affects joyeux de la reconnaissance et les affects tristes issus de la précarité, de l'incertitude et du travail gratuit. Certes, nos grilles de lecture nous amènent à considérer « l'idée que le libre arbitre et l'autonomie de la volonté ne sont que des fictions »⁷⁸¹ et que si le travail artistique constitue un écart apparent à l'hétéronomie, il faut y voir avant tout un « hommage que le vice rend à la vertu »⁷⁸². De fait, nous avons bien décrit la manière dont le néolibéralisme agit en transformant des activités hors salariat en nouveaux gisements de profits, mais cela n'exclut pas pour autant que la « vertu », c'est-à-dire un espace de pratique dédié à la recherche d'un geste émancipé, ne soit pas envisageable. Or, cette affirmation peut-elle être susceptible de donner un autre sens à l'autoproduction que celui que nous avons observé ? Existe-t-il un « en-soi » de l'autoproduction qui résisterait aux tendances néolibérales ? Nous avons vu avec l'exemple de Jean-Claude que l'autoproduction pouvait aussi participer d'un mouvement contraire aux recherches d'intégration dans le champ professionnel, précisément à des fins de réappropriation du désir. Les autoproduit.eur.ice.s, conscients de l'hétéronomie qui les détermine, peuvent-ils.elles développer, par la pratique même, des formes de résistance ? C'est l'idée que nous nous proposons de développer ici avec les trois exemples de J.P. (plus connu sous le nom de son one-man-band punk mathrock Octopoulpe), Juliette Chenais de Busscher et Pierre Merejkowsky.

Octopoulpe et l'imaginaire non aligné

Au cœur de la rationalité capitaliste, le vedettariat constitue une stratégie pour les firmes et d'une manière plus large la « clé de voûte d'un système bâti sur la surproduction et la surpopulation artistiques, puisque c'est le spectacle de la réussite et son prestige qui contribuent dans une large mesure à attirer vers les métiers artistiques une main-d'œuvre dont les perspectives d'emploi et de carrière sont pourtant statistiquement médiocres »⁷⁸³. Le star-system et sa capacité à constituer des « Olympiens »⁷⁸⁴ participe fortement au processus d'enrôlement des désirs vers des affects tristes. La

⁷⁸¹ LORDON, *op. cit.*, (2010), p. 173.

⁷⁸² LORDON, *op. cit.*, (2010), p. 161.

⁷⁸³ MENGER, *op. cit.*, (2009), p. 329.

⁷⁸⁴ Nous nous appuyons ici sur la terminologie proposée par Edgar Morin in MORIN Edgar, *Les stars, Dieux et Déesses*, Éditions du Seuil (1972), p. 36.

phrase résignée de Paul⁷⁸⁵ citée précédemment illustre bien cette idée : « à quoi bon faire de la musique si on ne fait pas jumper 10 000 personnes à Bercy ? ». Pourtant, on ne compte plus aujourd'hui les récits qui écorchent les mythes autour des *rock stars* comme modèles d'existence désirables. Le film documentaire *Metallica : Some Kind of Monster*⁷⁸⁶ réalisé par Joe Berlinger et Bruce Sinofsky en 2004 montrait la gestion au quotidien d'un groupe célèbre comme une entreprise difficile, marquée par un travail de gestion laborieux et des luttes de pouvoir. À cela s'ajoutent les tragédies nombreuses liées aux trains de vie des *rock stars* : suicides, meurtres, overdoses... En 2022, la mort de Taylor Hawkins, batteur du groupe *Foo Fighters* a inspiré au chanteur du groupe *Gojira* le commentaire qui suit :

Cela affecte tout le monde bien sûr, toute la communauté des musiciens et des fans. Ce n'est pas la première fois qu'une belle âme, une âme fragile s'est sacrifiée sur l'autel du divertissement et du rock and roll. Et nous retournerons tous sur les routes pour nous consacrer pleinement à cette vie, mais il y a un prix à payer. C'est vraiment, vraiment, vraiment difficile pour le mental et l'âme et les familles. Nous laissons les enfants derrière nous. C'est difficile pour tout le monde. Et je pense qu'il est simplement une nouvelle victime de tout ça. C'est un peu plus compliqué que ce que pensent les gens. La vie d'une *rock star* n'est pas toujours facile. Ce sont d'innombrables nuits dans des bus, à être loin de chez soi pendant de longues périodes. Donc oui, ça nous a tous touché.⁷⁸⁷

L'écart entre les représentations dominantes des vies d'« Olympiens » et leur réalité (sans doute plus hétéronome qu'il peut y paraître au regard de ces témoignages), constitue certainement un potentiel champ de recherche et d'objectivation. Au reste, la mélancolie du musicien qui se projette sur ces modèles nous ramène au cœur de notre sujet : l'enrôlement par un imaginaire *autre* dans un schéma de colinéarisation. Mobilisée par l'action de se mesurer à cette représentation qu'il pense ne pas pouvoir atteindre, la puissance d'agir de notre musicien se trouve réduite, soit de manière momentanée soit – si la disposition devient incorporée – de manière permanente. Cet affect triste démontre qu'au-delà d'un « système de défense contre le désenchantement »⁷⁸⁸ qui pousserait les artistes à majorer leurs chances de réussite et à s'engager dans une conduite irrationnelle, la réalité objectivement inégalitaire du champ artistique ne leur échappe pas pour autant. Mais alors, existe-t-il une disposition émancipatrice et la possibilité d'un imaginaire non aligné ? Pour étayer cette question, nous nous

⁷⁸⁵ Le nom a été modifié.

⁷⁸⁶ BERLINGER Joe, SINOFSKY Bruce, *Some Kind of Monster* (2004)

⁷⁸⁷ In <https://metalsucks.net/2022/04/17/gojiras-mario-duplantier-remembers-taylor-hawkins-its-not-the-first-time-a-fragile-soul-is-sacrificed-on-the-altar-of-entertainment/> (Consulté le 17/05/22).

⁷⁸⁸ MENGER, *op. cit.*, (2009), p.53 – 54.

proposons ici de décrire la trajectoire d'Octopoulpe.



Photogramme *DIY* extrait d'une vidéo-annonce pour une tournée au Mexique

Comme beaucoup de musiciens rock, J.P. commence la pratique après un premier choc musical : l'album *Unplugged in New York* de Nirvana⁷⁸⁹. Très vite, avec un ami, il achète une guitare électro-acoustique et s'entraîne en faisant des reprises de ses groupes préférés. Son premier concert en 1997 en amène d'autres. J.P. découvre la scène de Nancy où il habite et se construit un réseau de musiciens et d'amis : « il y a peut-être 5% ou 10% grand maximum qui continuent, mais ceux qui continuent, je pense qu'ils continuent vraiment à faire leur truc à 100% et c'est assez chouette. » Parmi ces « 5% » se trouvent Ben, Imran et Saphy qui partagent ce même engagement aujourd'hui encore. Après quelques années, J.P. fait sa première tournée en remplaçant le chanteur de *Greenwald*, un groupe de métal. Nous sommes alors en 2006 et l'expérience est si plaisante qu'il organise sa première tournée avec son propre groupe, *Escarres*. La bande d'amis se donne pour règle de découvrir des endroits nouveaux à chaque tournée : « en y réfléchissant maintenant, c'est malin et ce

⁷⁸⁹ Entretien en annexes mené le 13/11/2021.

n'est pas si malin que ça dans le sens où finalement, on n'est jamais retourné deux fois au même endroit ». Il existe plusieurs modèles de tournée selon les réseaux et l'économie dans laquelle s'inscrit un groupe, mais l'expérience de J.P. est bien spécifique à la culture punk, au point que même des musiques à priori similaires, mais reposant sur des repères différents, génèrent des expériences très différentes : « des potes qui sont plus dans la scène métal française (...) ne doivent même pas faire dix concerts par an parce que eux, ça tourne beaucoup plus à des choses mieux cadrées, mieux organisées ». De fait, la tournée punk *DIY* diffère sensiblement des représentations dominantes. Elle repose sur le même principe d'équilibre que celui que nous avons évoqué avec Pascal : il ne s'agit pas de gagner de l'argent, mais pas non plus d'en perdre.

Je pense qu'il y a beaucoup de gens qui s'imaginent qu'une tournée, c'est « wouah ». Je pense qu'ils me voient un peu en mode luxe, ce qui n'est vraiment pas le cas, en tout cas à mon niveau. Je pense avoir dormi beaucoup plus de fois à même le sol par terre que dans un hôtel en tournée, clairement.

À défaut de générer une économie de vie, l'essentiel du désir porte sur l'expérience artistique et humaine : composer, sortir un album, construire son réseau, voyager, rencontrer de nouvelles personnes, confronter sa musique à un public, puis relancer un nouveau cycle. Dans son ouvrage, *Ma petite entreprise punk, sociologie du système D*, Fabien Hein démontre que dans certains cas, un tel cycle s'apparente à un travail entrepreneurial sur la base d'économies restreintes : réinjection des recettes, dons, autofinancement. Entre une démarche revendiquée autogestionnaire et un « groupe de stade », des modèles se succèdent comme les sillons d'un disque⁷⁹⁰. Pour les groupes engagés dans une démarche entrepreneuriale, l'objet est similaire à toute entreprise capitaliste : investir une mise de départ avec « l'espoir de franchir le seuil critique du processus d'accumulation par la mise en valeur autoentretenu »⁷⁹¹, à ceci près que la mise en valeur passe ici par le fait de jouer. Nous retrouvons le processus d'autonomisation, au cœur de la démarche artistique professionnelle moderne⁷⁹².

Le rapport de J.P. à la musique est-il déterminé par une disposition professionnalisante ? De son propre aveu, le modèle professionnel ne l'attire pas. Pour s'en expliquer, il cite l'exemple d'un groupe d'amis professionnalisé durant deux ans et contraint durant toute cette période à jouer tous les week-end dans les bars : « finalement, ils se sont retrouvés dans l'impasse où ils ne pouvaient plus

⁷⁹⁰ HEIN Fabien, *Ma petite entreprise punk, sociologie du système*, Kicking books, Nîmes (2011)

⁷⁹¹ LORDON, *op. cit.*, (2010), p. 38.

⁷⁹² BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, « La conquête de l'autonomie – la phase critique de l'émergence du champ », Édition du Seuil, Paris (1992), p. 101.

faire ce qu'ils voulaient et ne pouvaient pas vraiment dire non. Ils ne pouvaient pas prendre un break parce que effectivement, ils se font leur argent comme ça, donc il n'y a pas le choix. » Nous retrouvons l'association entre revenu et hétéronomie qui explique le rejet par J.P. de ce choix par lequel « il n'y a pas le choix ». Il ajoute à propos de « se faire un salaire avec ce genre de musique » qu'il n'« y croit pas spécialement non plus » en décrivant là encore cette démarche sous l'angle de la contrainte : « si tu sors un album, il va y avoir des attentes forcément ! Si ton album marche moins bien que le précédent alors que déjà, tu galères pour bouffer avec celui qui marchait à peu près... du coup ça va influencer aussi sur ta façon de composer j'imagine ». Pour assurer ses conditions matérielles de subsistance, certain.e.s musicien.ne.s choisissent des activités moins « au cœur », mais néanmoins proches de leur pratique artistique : l'enseignement, les groupes de reprise, les métiers techniques ou le salariat permanent⁷⁹³. La démarche de J.P. est différente puisque son choix s'est porté sur le métier de développeur web freelance qui lui apporte un avantage significatif : le télétravail en « full remote ».

Le modèle *DIY* permet aux musiciens de se constituer en réseaux transnationaux et d'être accueillis dans de nombreux pays, mais il comporte une limite : organiser les emplois du temps malgré les contraintes professionnelles, voire familiales. En 2011, après une tournée en Corée qui lui laisse une forte impression, J.P. décide de s'installer à Séoul où il reste pendant huit ans et résout le problème de la colinéarisation (des emplois du temps comme des désirs) en fondant son one-man-band : Octopoulpe. Son dispositif repose sur une batterie « triggée », c'est-à-dire ornée d'un faisceau de capteurs, eux-mêmes reliés à un ordinateur, ce qui permet à J.P. en tapant d'une certaine manière sur les fûts, de « commander » des séquences musicales, mais aussi vidéo⁷⁹⁴.

Son travail en distanciel lui permet non seulement d'habiter (et donc de développer son réseau musical) où il le souhaite, mais aussi de partir en tournée quand il le souhaite : « je bosse avec des graphistes qui sont pour la plupart en France ou tout du moins en Europe. Et voilà, à chaque fois que je suis en tournée, je leur dis : bon, OK, ça va être un petit peu plus tendax ces temps-ci, mais ça va pouvoir se gérer ». Malgré les arrangements (« bosser au maximum » entre les tournées pour affaiblir la charge de travail par exemple), il faut parfois compter entre les heures de route, le montage du dispositif musical, la fête, les conditions spartiates et le travail. Sa tournée la plus longue, en Europe, s'étend sur quatre mois et 89 dates : « j'ai presque envie de dire que le plus dur, c'est les cinq premiers

⁷⁹³ PERRENOUD Marc, BATAILLE Pierre, « Créateurs, artisans ou enseignants : trois manières d'être musiciens en Suisse romande » in *Vivre de la musique ?*, Éditions antipodes, Lausanne (2019), p. 85.

⁷⁹⁴ Captation du morceau *Scat time* en condition de concert In : https://youtube.com/watch?v=sj_ZdbtUi14 (consulté le 18/05/21).

jours. Autant tu enchaînes tous les soirs où forcément, tu picoles pas mal, après ton corps, je ne sais pas, ça devient finalement une petite routine et la gueule de bois, ça n'existe plus clairement ». À défaut de constituer une source de revenus, la tournée est une fin en elle-même. J.P. décrit le plaisir de découvrir de nouvelles personnes et de nouveaux endroits, de faire la fête et de sortir de la routine, à quoi nous pourrions ajouter un critère au fondement de l'éthique *DIY* : construire sa carrière et sa réputation par soi-même, sans capital pour multiplier sa puissance d'agir.

Dans un contexte de « zone grise entre travail et loisir », il peut paraître difficile de classer l'activité musicale de J.P. entre l'amateur et le professionnel. Son rejet de toute hétéronomie et l'absence de revenu associé pourraient nous encourager au premier abord à le classer dans la catégorie amateur. Cependant, si l'on prend en considération l'expertise et la rigueur requise pour organiser une tournée en se documentant sur chaque pays, chaque ville, chaque lieu d'accueil, mais aussi en prenant en charge tout l'aspect technique de la musique: la composition, l'enregistrement et même la réalisation de sa propre communication multimédia, vidéo comprise, alors il peut sembler difficile de distinguer son activité d'un modèle professionnel. Nous recommandons à ce titre aux lect.eu.rice.s de ces lignes de consulter l'un de ses clips, réalisé entièrement par ses soins, à l'adresse qui suit : <https://www.youtube.com/watch?v=leI9NYe2Kk4>. À nouveau se distingue ici la figure de l'expert (Patrice Flichy parle de « proam ») qui rivalise avec le professionnel, précisément parce qu'il lui emprunte « le cœur » de son activité, tout en laissant de côté son hétéronomie et toutes les formes de hiérarchies qui lui sont associées⁷⁹⁵. En outre, cette organisation a permis à J.P. de jouer dans de nombreux pays : Chine, Corée, Japon, Taïwan, Vietnam, Cambodge, Thaïlande, Malaisie, Indonésie, États-Unis, Canada, Mexique, ainsi que la quasi-totalité des pays européens...

⁷⁹⁵ FLICHY, *op. cit.*, (2010).



Carte de la tournée Européenne d'Octopoulpe durant l'été 2021 publiée sur ses réseaux sociaux



Carte de la tournée Américaine d'Octopoulpe durant l'hiver 2022 publiée sur ses réseaux sociaux

Une autre caractéristique assigne Octopoulpe – fût-ce malgré lui comme nous allons le voir – au statut de professionnel : les frontières. « Je ne dis jamais que je vais faire des concerts au cas où, officiellement, ce ne soit pas légal ou on me demande de payer un extra ou on me refoule carrément de la frontière en disant qu'il faut un visa spécial ». En 2006, le groupe *Lightning Bolt* a fait l'expérience d'être rejeté du Japon et de perdre plusieurs milliers de dollars parce qu'ils n'avaient pas sollicité de visa artiste⁷⁹⁶. Ainsi, bien que les groupes vivent leur activité en amateur et que celle-ci ne leur rapporte pas d'argent, certaines autorités frontalières les considèrent comme des professionnels : « dans les Balkans, tu peux être arrêté aux frontières pendant des heures et des heures. Je crois que le pire qu'on ait fait, on a dû être arrêté.... peut-être six heures ». J.P. raconte une mésaventure en particulier : une fouille méthodique de plusieurs heures par des policiers eux-mêmes experts dans l'art de débusquer les groupes en tournée *DIY* au point de ne pas se laisser leurrer par la singularité d'un one-man-band :

J'avais fait quelques dates au Canada et j'étais retourné aux États-Unis. Là ça a été l'horreur, c'était vraiment l'horreur. Parce que dans le coffre de ma voiture, j'avais effectivement du matos pour jouer : j'avais des cymbales, des amplis, et *cetera*. On m'a questionné pendant des heures. Heureusement, j'avais planqué tout mon merch dans la bagnole ou dans mon. linge sale... Ils n'ont jamais rien trouvé. Ils n'ont pas trouvé le nom de mon groupe, ça a duré deux heures à me questionner... toutes les questions possibles. Je n'ai pas craqué, ça s'est finalement bien fini, mon cœur battait à 200 à l'heure tout le temps et je ne le referai plus jamais. Plus jamais ce truc comme ça... soit je tourne au Canada, soit aux États-Unis, mais jamais les deux en même temps, clairement.

Ce jour-là, la chance est du côté d'Octopoulpe, bien que les forces de police poussent l'investigation dans les détails :

J'étais à Montréal, je partais de chez ma pote pour passer cette fameuse frontière et deux minutes plus tard, je suis revenue chez elle en toquant, en disant : est-ce que tu n'aurais pas de la colle pour coller entre elles les pages de mon carnet ? Elle s'est dit : mais tu es complètement parano ! Et oui effectivement, je suis ultra parano, mais effectivement le type a tout fouillé et il a trouvé mon carnet de notes. Il a fouillé page par page, j'avais rayé de mon carnet de note le mot de *setlist* parce que je fais ma *setlist* tous les jours. Donc toutes les pages... j'ai viré mes *setlist*. Il y en a une que j'ai oubliée et il l'a trouvée.

⁷⁹⁶ ROBERT Colin, « Lightning bolt rejected from Japan », article en ligne publié le 05/06/2006 In : <http://dis11.hero-kuapp.com/news/892638-lightning-bolt-rejected-from-japan> (consulté le 18/05/2022).

Il a dit : hey j'ai trouvé ta *setlist* pour ce soir ! Ah mais non, ce n'est pas ça, c'est... Bon, j'ai pu m'en sortir, mais non, il faut être super parano. La tournée, oui les frontières aux États-Unis. Il ne faut pas rigoler avec ça, clairement.

Ce soin apporté par les forces de l'ordre à repérer et neutraliser des formes d'expression artistiques transnationales en marge du champ professionnel montre bien la prise en compte, par les pouvoirs publics de la problématique des zones grises entre travail et loisir. Pourtant, le témoignage de J.P. et sa démarche elle-même témoignent d'une recherche spécifique d'échapper à la routine du travail, mais aussi à toute forme de recherche de profit et d'exploitation. À ce titre et dans ce cas précis, sa démarche pourvoit à augmenter sa puissance d'agir sans concurrencer le champ professionnel. Elle s'inscrit plutôt dans un espace alternatif aux logiques du système capitaliste et peut être appréhendée en ce sens comme une échappée. Voyons maintenant comment des autoproduit.eur.rice.s peuvent développer, par la pratique, leur recherche d'un geste autonome dans le champ du cinéma.

Juliette, de Kino à Mexico

Le goût de Juliette pour la pratique du cinéma prend racine dans son enfance⁷⁹⁷. Ses parents, architectes, lui donnent à la fois le goût pour la petite entreprise familiale et l'ethos artistique : « j'étais tout le temps dans leur bureau : mercredi j'étais au bureau, je coloriais les plans ». Elle jette tout d'abord son dévolu sur l'opéra, « un art total », séduite par l'idée de pouvoir tout contrôler. Cependant, elle change d'avis en apprenant que le livret et la composition musicale sont séparés. Sa mère, cinéphile, lui inspire alors une réorientation précoce vers le cinéma : « on peut tout faire avec le cinéma, à tous les postes, contrôler l'histoire enfin, vraiment, c'était le sens de l'histoire et de transmettre des émotions avant même de savoir que c'était photographique ». Ce goût la conduit vers des études de cinéma, en commençant cependant par un écart momentané : « au départ, j'ai fait du droit, je voulais faire un métier sérieux (rire) ». Inscrite en double cursus à l'université Paris 1, Juliette laisse cependant le droit de côté en se découvrant major de sa promotion en cinéma. Elle poursuit donc son cursus entre l'université, une année aux beaux-arts de Rennes et le conservatoire libre du cinéma français. Après quelques « petits boulots » dans le cinéma (notamment un stage à TSF, société de location de matériel pour le cinéma), elle découvre *Kino*, un collectif transnational regroupant des associations dans plusieurs pays, dédiées à une pratique du cinéma en dehors du champ professionnel.

⁷⁹⁷ Entretien en annexes (réalisé le 20/11/2021).

Je crois que dans les études universitaires, ce qui est compliqué, c'est que ça complexe pas mal parce tu n'étudies que les chefs d'œuvre toute l'année... Je vais faire quoi, moi je n'ai rien à dire (...) Et à *Kino*, il n'y a plus cette question puisqu'on est dans le faire sans arrêt et du coup, j'ai arrêté de regarder des films pendant quelques années, je n'allais plus au cinéma, je ne regardais plus de films pour pouvoir faire sans pression (...) Quand j'ai vu le mouvement *Kino*, j'ai vu tout de suite la spontanéité, ça m'a sauté aux yeux et j'ai l'impression... Ce n'est pas des intellos forcément qui font ça, ce n'est pas des gens qui ont fait des études et d'instinct, je me suis dit : mais je n'ai pas le temps, il faut que je fasse. Et du coup prendre le premier sujet, travailler sur le quotidien, avoir une anecdote, la raconter immédiatement dans un temps, comment faire rire ? Et là, ça a été tout un apprentissage parce que en plus, tu as le public qui est immédiat. C'est un truc directement à l'applaudimètre, tu es dans une communauté.

Ce qui est décrit ici nous permet d'atteindre le cœur de notre sujet : d'une part, les effets de complexe vis-à-vis des « chefs d'œuvres » étudiés « toute l'année » rappellent la disposition de Paul et plus exactement de son imaginaire hétéronome vis-à-vis des *rock stars* et des concerts dans les stades, comme un horizon si intimidant qu'il en devient démobilisant. D'autre part la pratique de Juliette à *Kino* nous ramène à *hic et nunc* de Walter Benjamin, ce rapport à l'« ici et maintenant » qui se serait perdu dans le processus de massification des images par la mécanisation de leur reproduction. Nous avons déjà observé avec les expériences de Michel Gondry et par ailleurs avec la pratique d'Octopoulpe que la construction d'un usage spécifique peut permettre de retrouver un « ici et maintenant » dans le rapport à l'œuvre. Du côté de la pratique, cet effet s'inscrit dans la spontanéité du geste, c'est-à-dire dans l'absence d'inertie entre le désir et sa réalisation (par exemple par un processus de réécriture). Il permet de minimiser les chances que s'immiscent des désirs autres qui réduiraient la puissance d'agir, ce qu'explique ainsi Juliette : « ça m'a nourri de plein de choses. J'ai tout le temps expérimenté pour m'adapter aux éléments. Trouvé ma patte aussi, je pense ». S'adapter ainsi « aux éléments » participe d'une disposition à partir de ce qui est à portée plutôt que de mobiliser des moyens pour reproduire ce qui ne l'est pas. C'est à partir de ce critère que Jean-Claude distingue la production de l'autoproduction lorsqu'en 2005, profitant d'un soir de neige sur la place de Stalingrad à Paris, il tourne son film *Jules* et s'amuse ensuite de voir ses collègues du monde du cinéma l'interroger sur l'origine des moyens par lesquels il a pu « faire » ladite neige⁷⁹⁸. Comme tout.e cinéaste, Juliette « construit sa patte » avec l'expérience, à ceci près que l'« *hic et nunc* » consubstantiel à sa pratique, lui permet d'accéder, par la spontanéité du geste, à une pratique régulière de production et de confrontation à un public. Elle pratique également de manière relativement isolée,

⁷⁹⁸ DELBOS-KLEIN, *op. cit.*, (2015), p. 70.

ce qui lui permet de se prémunir contre les affects tristes des confrontations concurrentielles et des complexes liés au « *mansplaining* » :

C'est aussi en tant que femme... Dès qu'il y a un complexe sur la technique, un complexe sur plein de choses et du coup, c'est pour ça aussi que j'ai fait tout toute seule, pour ne pas avoir à me comparer (...) donc j'ai préféré ne demander à personne, même dans le *Kino*, pour être tranquille et faire mon truc.

Juliette augmente sa puissance d'agir en multipliant les films avec des moyens restreints : un appareil reflex vidéo et quelques objectifs achetés d'occasion. Elle possède également un enregistreur avec un micro pour percher lorsqu'un.e comédien.ne est libre pour le faire et un micro H.F. qu'elle acquiert tardivement. Son détachement lui permet d'éviter que ses désirs ne soient détournés par les injonctions publicitaires liées au matériel et aux normes esthétiques qu'induisent les innovations/massifications : « j'avais un seul objectif, j'avais mon 50 millimètres, je n'ai jamais manqué d'autre chose (...) je pense que ça peut être difficile l'autoproduction pour des gens qui sont dans la souffrance en fait, dans la frustration de ce qui n'est pas possible, mais moi, ça ne m'est jamais arrivé ». L'expérience de *Kino* est dense pour elle, au point qu'elle s'y consacre à part entière pendant six ans, période pendant laquelle son économie de vie se fonde sur le seul revenu de solidarité active : « je n'avais pas besoin de plus d'argent parce que j'ai travaillé au *Kino* : tu pars tout le temps, tu vas en Afrique. En fait, tu dois payer ton billet, mais sur place tu es logé, nourri en fonction des films donc si tu pars tout le temps, tu n'as pas besoin d'argent ». Cependant le système contient aussi des limites qu'elle finit par atteindre :

Ça m'a appris l'humilité. Eux font vraiment du spectacle éphémère, ils font vraiment les films juste pour l'événement et ça c'est intéressant. Je me suis dit : « mais ça remet en cause des trucs » et ça m'a permis aussi de grandir, de me dire que c'est vrai en fait, le cinéma, ce n'est pas du travail que pour la postérité, on travaille pour le moment ». Et donc c'est toute une autre philosophie qui m'a mûri, mais qui était en contradiction avec ce que je faisais : Mes parents sont architectes, ils font des bâtiments qui restent pour toujours (...) après, j'ai quand même lutté pour avoir plus d'ambition. Je me suis dit, attend, on peut appeler Canal Plus, on peut faire un truc, non ? Et en fait ça a été en contradiction avec moi, ma propre ambition, ce qui énervait aussi les gens : « oui, c'est quoi ça ? Tu te prends pour qui ? » J'utilise les éléments de production pour faire un long métrage. Je sentais que les gens, ça ne leur plaisait pas.

Nous retrouvons ici l'effet de champ par lequel, à son endroit, Charles s'est trouvé pris dans un entre-deux, c'est-à-dire à la fois hors de l'espace professionnel, mais aussi à la périphérie de

l'espace amateur. Toutefois, une disposition bien particulière distingue Juliette de Charles, un vif désir de professionnalisation :

J'avais fait des études, je ne suis pas autodidacte... parce que *Kino*, c'est beaucoup d'autodidactes (...) c'est là où j'ai commencé à avoir des ambitions et à me dire que je n'allais pas rester sur des courts et que j'allais utiliser tout mon savoir-faire pour aller plus loin.

Les soirées *Kino* donnent lieu à un premier essai de long métrage : chaque semaine, Juliette tourne un court qu'elle présente à une soirée *Kino* comme le veut l'usage, mais elle procède à un détournement (ou, pourrions-nous dire, un « hack ») de cet usage en se donnant pour objectif d'obtenir un long métrage à la fin, par l'assemblage de tous les courts. L'expérience est réussie, mais laisse à la cinéaste et à ses amies actrices un goût d'inachevé : « on n'était pas hyper emballées pour être tout à fait sincère. Je me suis dit : ce n'est pas top, il faut que je refasse l'expérience, mais avec une seule histoire. Ce n'est pas ça le cinéma, ce n'est pas un film choral, c'est une seule histoire ». De là naît l'idée du film *Le viol du routier* (2017)⁷⁹⁹, une idée de titre presque née comme une blague, mais qui devient rapidement une envie de film. À son amie et actrice Clémence s'ajoute Flore, une étudiante en dramaturgie séduite par l'énergie de Juliette, qui se propose de prendre le son sur ses films. Juliette l'invite plutôt à jouer dans le film, ce qui donne naissance à une collaboration fructueuse : « Flore était vraiment super parce qu'elle avait deux mots de vocabulaire, soit c'est bien, soit c'est génial. Du coup, c'était toujours positif. Et quand elle disait “c'est bien”, ça voulait dire “je pense qu'on peut faire mieux” ». Ainsi, les trois partenaires s'engagent sur les routes et tournent, ici et là, entre le sud de la France et Lisbonne, sans idée préconçue de ce qu'il y aura à tourner : « je me suis dit : ne prévois rien, j'avais déjà trop prévu dans le premier long-métrage. Dans le dernier, je ne vais rien prévoir, juste une fille qui viole un routier, point barre ». Le film s'improvise et s'écrit au fur et à mesure, même si les dialogues sont écrits à l'avance :

J'écris les dialogues le matin au plus tard. Ça reste très frais pour les comédiens mais j'aime bien ce côté-là (...) Je me suis rendu compte avec les exercices que ce n'est pas un truc qui me va l'improvisation. (...) c'est bien que ce soit calé, j'aime bien le côté punchline, j'aime bien que ce soit drôle et si c'est drôle, il faut que ce soit bien cadré.

⁷⁹⁹ Faute de sortie officielle, il est difficile d'indexer le film à une date précise, mais certains médias le font remonter à 2017, voir <https://telerama.fr/cinema/films/le-viol-du-routier,n5225635.php> (consulté le 16/10/2022).

Alors qu'il reste quelques séquences à tourner, Juliette rencontre un producteur. Séduit par le film, celui-ci souhaite le produire, mais à une condition particulière : ré-écrire le film, puis le retourner. En d'autres termes : faire faire. L'expérience dure un an : « au final, c'était n'importe quoi, il me faisait corriger des fautes d'orthographe, des machins... j'étais épuisée ». De guerre lasse, Juliette décide de finir le film par elle-même en revenant à sa propre méthode, dont la spécificité est justement de ne pas connaître le film à l'avance. Il est vrai que dans « une économie du prototype », cette caractéristique pourrait être étendue à l'industrie toute entière, à quoi nous pouvons ajouter, comme le disait Serge Daney, que « Les choses s'impriment deux fois : une fois sur la pellicule, une fois dans le spectateur »⁸⁰⁰ et qu'en conséquence, un film ne se découvre que lorsqu'il a été reçu par le public. La caractéristique de découverte et d'inattendu n'est donc pas ici inédite, mais elle n'en demeure pas moins spécifique en termes de proportion, puisque presque rien n'est écrit avant la période du tournage, contrairement à l'usage qui veut qu'un scénario soit écrit à l'avance et qu'il serve de support pour adresser une demande de subvention. Cette approche, enfin, a aussi pour corolaire le fait de ne pas (ou moins) conscientiser les logiques de sens. Juliette en fait l'expérience en découvrant que son film, conçu à partir d'un titre qui se voulait presque être une blague, peut raconter l'exact contraire, par exemple en étant « premier degré » et féministe : « c'est un peu ça qui est intéressant dans *Kino*, c'est que tu n'as même pas le temps d'avoir la réflexion, je n'ai même pas eu de réflexion sur après ce qui s'est passé sur un film féministe. Pour moi ce n'était pas féministe ». Deux festivals en particulier sélectionnent *Le viol du routier* : le Festival international de films de femmes de Créteil et le FIFIGROT, Festival International du Film Grolandais. L'accueil à Créteil met en saillance le caractère féministe du film : « c'était les 40 ans du festival de femmes de Créteil. La personne qui m'a fait un discours, elle est adorable, j'étais dans toutes les émissions et elle m'a dit : “moi, un film comme ça, je l'attends depuis 40 ans” ». Au reste, l'accueil à Groland ramène Juliette à son désir initial de proposer une comédie : « à Groland, ce qui est énorme, c'est que du coup, ils ont vu l'humour, le décalage que j'y avais mis et ça m'a fait super plaisir d'avoir des gens qui comprennent vraiment ce que je fais. Parce que l'idée, c'était ça, moi, ça m'a fait marrer sur le tournage. Ce n'est pas un drame ce truc ». Il n'en reste pas moins que les films de Juliette lui permettent de construire et de situer son point de vue sur le monde en les matérialisant avec des images et des sons, avec ceci de spécifique que la réduction du processus d'écriture au tournage lui-même lui permet d'éviter les biais de conformation aux attentes présumées des instances de nomination et de garder intacte la spontanéité de son geste. Cette démarche révèle donc – pour reprendre la terminologie sus-citée – une certaine authenticité.

⁸⁰⁰ DANNEY Serge, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, POL, 1993, p. 20-21.

Des fois j'ai eu des révélations de ce que je pensais, de ce que je suis, de ce que je pense (...) c'est fort parce que j'essaie d'être (...) très intime et plus transparents dans ce que je fais. Et mes films donnaient le plus de personnel, le plus d'authenticité. Du coup, ça me révèle à moi quand je vois le produit.

Le succès du film traverse les frontières et vaut à Juliette d'être contactée par la cinémathèque de Mexico. Son correspondant lui propose d'organiser la projection et tout ce qu'elle suppose en termes d'organisation, y compris de la création des sous-titres, tant et si bien que Juliette n'a rien d'autre à faire que d'accepter et d'envoyer le film.

Donc j'ai demandé à mon père de me payer le billet, qui m'a dit bien sûr, j'y vais et heureusement parce que c'était un truc de malade. En fait, le film était vraiment projeté dans tout le pays, il était en face de *Jusqu'à la garde* qui avait pris le César. Il a fait de meilleurs scores que *Jusqu'à la garde*. Enfin, c'est le film français qui a le mieux marché là-bas cette année.

À ce stade de sa trajectoire, Juliette n'est plus au RSA. Pour assurer son économie de vie, elle multiplie de nouveau les « petits boulots » : formatrice, démonstratrice à la Fnac, photographe, vidéaste de mariages, vidéaste institutionnelle... Elle réalise par exemple le film *Le juste milieu*⁸⁰¹ avec l'éducation nationale et une MJC dans les lycées. Son statut professionnel correspond bien à ce que nous avons décrit à propos des formes contemporaines du travail : flexible, précaire, allant d'un projet à l'autre, attachée au « travail passion ». Juliette alterne des formes de travail rémunéré et de travail gratuit que l'on peut qualifier de *hope labor*. Cependant, nous pouvons aussi observer que le soutien familial et le capital culturel constituent ici des facteurs déterminants pour se distinguer dans un cycle d'études, financer le billet d'avion pour répondre à l'opportunité du Mexique, mais aussi pour gérer le *hope labor*⁸⁰².

Je ne me sens pas pauvre. Je ne me suis jamais sentie pauvre, donc du coup je ne me sens pas là-dedans. Et pourtant, j'étais au RSA et je n'en avais rien à foutre parce que ma vraie richesse, c'est que je fais ce que je veux (rire) (...) et en plus moi, je suis très communiste dans ma tête. Je trouve ça aberrant qu'on gagne plus d'argent. Je ne me vois pas en tant que cinéaste, gagner de l'argent. Enfin, ça n'a aucun intérêt, pour moi on devrait tous être payés pareil, ça me débecte.

⁸⁰¹ CHENAIS DE BUSSCHER Juliette, *Le juste milieu* (2015) autoproduit in https://youtube.com/watch?v=4fmpsEVI_tA (consulté le 20/05/2015).

⁸⁰² SIMONET, *op. cit.*, (2018), p. 128.

À son endroit, Amandine Gay témoignait elle aussi du caractère déterminant du capital économique et symbolique sur sa trajectoire en rappelant à la fois son origine sociale (un père cantonnier et une mère institutrice) et l'importance du soutien financier de son compagnon durant la fabrication d'*Ouvrir la voix*. Dans les deux cas, il s'agit bien de pouvoir soutenir une démarche de *hope labor*. Cependant Juliette opte pour une approche différente : plutôt que de se concentrer sur un seul projet de film, elle développe l'expérience de l'autoproduction en multipliant les projets. Elle adapte par exemple le roman de Madame de la Fayette, *La princesse de Clèves*, en empruntant des costumes à Emmaüs et obtient même un château prêté gracieusement par « des gens qui avaient déjà acheté mes photos, qui avaient fait une expo dans leur château ». L'un de ses secrets de fabrication repose sur une idée très simple, le plan rapproché : « le 50 millimètres en fait, ça aide parce que ce qui coûte cher, c'est le grand angle : si tu veux avoir tout le décor, là ça coûte cher, mais si tu filmes juste pour avoir la personne qui te dit quelque chose, ça va et en même temps, c'est tellement humain, c'est tellement plus fort ». Elle s'engage aussi sur un projet de péplum en apprenant la couture pour confectionner des toges et en élaborant un dispositif d'incrustations de photos de Vatican grâce à des fonds verts. Par souci de revenir à une organisation plus simple, le projet se transforme momentanément en une pièce de théâtre qui lui ouvre les portes vers une nouvelle pratique et un nouveau champ.

Revenant vers l'idée d'en faire un film, elle se trouve interrompue par la crise sanitaire ; contrainte qui la conduit à réaliser un nouveau film en ligne avec une équipe de comédiens qui doivent gérer eux-mêmes les prises de vue et de son, depuis chez eux, avec leur propre matériel et à partir des instructions techniques qu'elle leur donne. La crise sanitaire lui donne aussi l'occasion de s'essayer à la bande dessinée. Elle inaugure à cette occasion une page *instagram* qu'elle nomme *Juliette_lesfilmsdessines* et qu'elle alimente régulièrement avec des éléments d'auto-fiction développés en quelques cases. Dans le prolongement de son activité cinématographique, ses dessins prennent à rebours les critères techniques normatifs qu'elle met à l'arrière-plan au profit du dialogue, mais ses traits se précisent au fur et à mesure, de même que le dispositif de colorisation et d'application de motifs récurrents. Elle réalise aussi trois longs métrages autoproduits à raison d'un par an. Son second, *Les passions bleues*, est bien reçu par les festivals, mais ne correspond ni aux critères du festival de Créteil, ni à ceux du festival Grolandais. Seuls les festivals de films autoproduit Cinémabrut et celui au Mexique le sélectionnent.

La persévérance et la reconnaissance en festivals lui valent néanmoins d'être contactée par deux producteurs. Ils envoient au CNC le scénario du péplum qui retient l'attention et passe le premier tour des sélections jusqu'en plénière où il est finalement éconduit. Malgré cette déception, le fil de

discussion se poursuit sur quelques mois et donne naissance, en 2020, à un projet de long métrage qui matérialise la collaboration : *Ève et Adam*, « un film plus premier degré, post *metoo* ». Une aide à l'écriture permet à Juliette de s'y consacrer à temps plein pendant une année, ce qui permet à la cinéaste d'écrire, mais aussi de prendre ses marques dans ce nouveau modèle de travail :

Je ne suis pas faible avec mes producteurs parce que j'ai fait un film, je n'ai pas besoin d'eux. Je n'ai besoin d'eux que pour la production et le fait d'être payée et que le film sorte, mais ils savent très bien que je n'ai besoin de personne. Et de rien d'ailleurs, du coup ils jouent là-dessus. C'est énorme que depuis le départ, ils me disent : on est d'accord, ça va être une petite équipe et ils me disent : mais c'est quoi une petite équipe, c'est dix personnes ? Mais c'est dix fois plus que d'habitude parce que je suis seule. Donc eux, ils hallucinent parce que personne ne veut dix personnes, et moi je n'en ai rien à foutre. Non, moi je n'ai rien négocié, c'est eux qui sont dans leurs petits souliers pour me dire : oui, on est toujours d'accord que c'est dix personnes ? Comme si j'allais dire non parce que peut-être que les autres, ils disent non mais pas moi.

Là encore, nous voyons l'importance des dispositions par lesquelles l'autoproduction peut aussi bien être vécue négativement qu'elle peut être, comme ici, mobilisée comme une force dans un rapport social entre une réalisatrice et ses producteurs. Renforcée par son capital culturel et son expérience, Juliette donne une signification positive à son parcours d'autoproductrice. Son « ambition secrète » de « faire un succès à la fois populaire et en même temps gagner la Palme d'or » (la phrase est suivie par un éclat de rire), témoigne d'une recherche de reconnaissance et d'intégration au champ professionnel, mais l'autoproduction constitue (au moins jusqu'à cette étape de son parcours) un « contrepoids » qui lui permet d'amoindrir les hétéronomies liées à la production et à ses rapports de force. Ainsi s'impose un modèle hybride, susceptible de renouveler les normes de production (dont la logique consiste classiquement à tendre vers « le plus possible ») en normalisant par exemple le recours à une équipe réduite : « on y a pensé depuis longtemps, on s'est dit : mais là on est en train d'uberiser le cinéma parce que franchement, faire des films sans moyens, heureusement qu'ils ne les veulent pas parce que sinon, ça serait la porte ouverte à n'importe quoi ». C'est la raison pour laquelle, par exemple, elle refuse de mettre *Le viol du routier* en ligne tant qu'il n'est pas distribué, ce que son caractère autoproduit – pour les raisons évoquées là encore avec Amandine Gay – rend difficile.

Il y avait le Pacte, il a failli le prendre, j'ai halluciné. Puis après ils n'ont pas voulu faire le pari, finalement, ça coûte trop cher de faire un film autoproduit, tu prends tous les risques et puis tu n'as pas de truc (...) et l'autre, c'était UFO. Et finalement, ils ne l'ont

pas pris parce que les normes ont un peu changé, le CNC a encore plus refermé⁸⁰³, tu ne peux pas rétroactivement... Moi, je crois qu'on aurait pu prendre le risque.

À rebours des thèses libérales présentant la concurrence comme un facteur d'innovation, toute la stratégie de la cinéaste consiste au contraire à augmenter sa puissance d'agir par une recherche d'autonomie vis-à-vis de la production et de ses normes selon une logique propre à la « critique artiste », mais aussi du marché ; la recherche d'un plaisir de faire primant sur les enjeux économiques d'accumulation de richesses et de capital. Prise dans les contradictions entre la liberté liée à sa pratique et la précarisation du métier qui en découle, elle cite l'idée d'un salaire à vie comme un troisième voie :

Moi je trouvais ça parfait. Le COVID, génial, car comme j'étais autoentrepreneur et que j'avais tout déclaré l'année d'avant, ils m'ont donné 1200€ toute l'année, c'est tout ce que je veux. Si j'avais ça, je ne chercherais rien de plus. Le cinéma, ce n'est pas pour gagner la vie, le cinéma, c'est pour que mes films soient vus, que j'aie une certaine reconnaissance.

L'analyse de cette trajectoire nous renseigne sur la manière dont l'autoproduction peut s'imposer comme une modalité d'accès à un espace professionnel. La position de Juliette, à la périphérie du champ, mais néanmoins dans une dynamique de professionnalisation en témoigne⁸⁰⁴. Nous manquons cependant de recul sur la pérennisation de cette tendance pour estimer si les années de pratique autoproduite jouent effectivement en sa faveur ou si au contraire sa disposition à faire comme elle le souhaite, en dehors des injonctions de la production et du marché, l'assignent à une position déterminée. Ceci nous amène vers une nouvelle question : cette position au cœur de la zone grise entre travail et emploi peut-elle se maintenir dans le temps et être elle-même l'objet d'une recherche de la part des autoproduit.eur.rice.s ?

Quand Pierre Merejkowsky demande « quelle heure est-il ? » au CNC

⁸⁰³ Ce que Juliette décrit ici comme « refermé » est la possibilité de produire rétroactivement un film en payant une équipe après coup, comme cela a été le cas avec le film *Donoma*. Nous avons vu avec Amandine Gay, qu'au sens strict, un parcours de distribution n'est pas impossible dans ces conditions, mais que l'absence d'agrément de production fragilise sensiblement les démarches pour le sortir en salles.

⁸⁰⁴ Si l'on prend en compte son revenu lié à sa collaboration avec la société de production et l'aide à l'écriture.

Nous avons évoqué la forte hétérogénéité de profils liée à notre terrain d'enquête. De fait, l'espace de l'autoproduction est traversé par deux courants contraires, entre une tendance à la professionnalisation et une tendance au rejet de l'enrôlement du désir. En son sein, les dynamiques des trajectoires sont fortement déterminées par les habitus, comme en témoignent par exemple les dispositions vis-à-vis du *hope labor*. Nous avons aussi décrit, dans la scène punk, la disposition de certains agents à résister aux processus de classement, d'objectivisation et d'identification à un idéal type. À ce titre, nous pourrions sans doute parler d'un « ethos punk » si les intéressés eux-mêmes se reconnaissaient dans cette classification. Mais c'est précisément ce à quoi nombre d'entre eux se refusent, non seulement pour les raisons sus-évoquées, mais aussi parce que la polysémie entre un mode d'action *DIY* et un style de musique strictement défini porte à confusion. Certaines conduites échappent à la rationalité des classements et des effets de champs jusqu'à prendre, parfois, la direction opposée aux trajectoires déterminées, à l'image du pingouin de Werner Herzog qui s'aventure résolument vers la direction opposée à la nuée⁸⁰⁵. Sur le fond comme sur la forme, Pierre Merejkowsky illustre bien cette idée lorsqu'on lui demande par exemple de décrire comment son parcours dans le cinéma a débuté⁸⁰⁶. Il évoque alors une première expérience avec *Affaire Huriez* (1976), un court-métrage dédié à un fait d'injustice qui envoie une femme prolétaire en prison, ce qui découle sur le suicide de son fils. Contre la tendance d'alors à « faire un film mettant l'accent sur un problème de classe de justice bourgeoise », Pierre préfère s'intéresser à la vie du village, au travail d'Yvonne et à ses nombreux enfants, en discutant avec tous ces protagonistes, ce qui provoque l'embarras du monteur d'*Iskra*, l'entreprise de Chris Marker, qui ne parvient pas à monter sa parole, « un tunnel ». Le film est tout de même sélectionné au Festival de films de femmes de Créteil. La direction politique qui ressort du film, en dépit son souhait, le décide à ne pas mettre son nom au générique, tout en l'inscrivant néanmoins dans sa filmographie. 25 ans plus tard, raconte-t-il, lorsqu'il retrouve Yvonne et que celle-ci l'interroge sur ce choix, il lui explique qu'il ne s'associe pas à la direction du film prise au moment du montage « sur, disons, une histoire de lutte de classe », mais qu'il le considère comme un moment de vie, à quoi elle lui répond selon lui : « c'est marrant, ça fait 25 ans qu'on ne s'est pas vu et ça, ça ne te choque pas qu'on se revoie maintenant et tu recommences à raconter la même chose qu'il y a 25 ans, tu es quand même un numéro ». En racontant cette anecdote, Pierre dresse un continuum entre cette époque (il a alors 18 ans) et aujourd'hui : faire des films, ne pas s'associer à un film dans lequel il ne parle pas en son nom, ne pas parler au nom des autres, mais en son nom et surtout questionner, tout questionner en faisant toujours un pas de côté :

⁸⁰⁵ HERZOG Werner, *Rencontres au bout du monde*, (2007) ledit extrait: https://youtube.com/watch?v=mnTU_hJoByA.

⁸⁰⁶ Entretien en annexes (réalisé le 30/10/2022).

C'est-à-dire pour moi, le film doit être un commentaire du monde, mais le commentaire, c'est moi qui le fais. Je ne suis pas partie prenante du film et du commentaire. C'est pour ça que ce premier film que j'ai fait sur Yvonne était immontable parce qu'en fait, je commentais tout le temps, c'est-à-dire ce qu'avaient fait les autorités, le maire local qui nous avait reçus, qui nous avait dit qu'il n'y a pas d'histoire, que c'est une dispute d'enfant, que c'était triste, enfin des conneries quoi. Mais j'étais tout le temps dans une position de commenter et pas de dire, « voilà, c'est la justice de classe, et cetera ». Donc l'essentiel de mon travail, c'est de créer à travers le cinéma des dispositifs de commentaires.

Invité à préciser le contexte par lequel il est entré dans le monde du cinéma, Pierre raconte ensuite sa jeunesse passée au lycée Buffon à Paris. Pris dans un processus de politisation, il ne manque pas une seule grève. Cependant, son esprit contraire et son goût pour le débat l'amènent à s'opposer systématiquement à ce qui ne lui paraît pas juste. Même lorsque son interlocuteur s'avère être un charismatique leader de la gauche prolétarienne s'exprimant devant un public acquis, Pierre ne cède pas et cette disposition l'entraîne vite à se faire remarquer. Dans la continuité de cette anecdote, une série de pas de côté le marginalise vis-à-vis des militants maoïstes, trotskistes et anarchistes : « j'avais envie que ce discours politique, en tout cas, débouche sur le lycée, sur quelque chose qui ne serait pas une tribune avec des gens qui parlaient. Voilà, ça, c'était clair, alors je ne savais pas exactement ce que je voulais. Et petit à petit, j'ai dû aller avec les artistes ». Mais l'histoire se répète avec les artistes : « parce qu'ils me disaient : “nous, on fait des affiches, ce n'est pas qu'on ne veut pas parler de la ligne politique, ce n'est pas qu'on n'a pas envie de te parler, mais voilà, ce n'est pas exactement notre champ” ».

À l'instar de Juliette et Éric, l'économie de vie de Pierre repose principalement sur le RSA et sur le fait – particulièrement déterminant à Paris – d'être logé à titre gracieux :

Ça ne me pose pas de problème économique de vivre avec 500€ par mois parce que je ne paye pas de loyer. Parce que dans mon esprit, comme des gens passent mes films, que je fais des tournages, que je vais dans des réunions, je ne me sens pas isolé, je ne me sens pas fou et donc dans ma tête, je vis de mon activité de cinéaste, bien que je n'aie été intermittent que quatre fois dans ma vie.

Ces conditions établies, il évolue entre le champ professionnel et l'autoproduction, sans que l'enjeu économique ne soit déterminant pour sa pratique. En une centaine de films, dont à peu près 20 produits et 80 autoproduits (Pierre dit avoir perdu le compte exact), il ne cesse tout au long de son parcours de développer cette disposition et de consolider sa position singulière : ni tout à fait artiste, ni tout à fait militant, ni tout à fait les deux à la fois ; ni tout à fait professionnel, ni tout à fait amateur,

mais le plus souvent autoproduit, il lui arrive même de discuter pour que sa participation à un film ne soit pas rémunérée. Pour étayer cette affirmation, il cite un réalisateur avec qui il a travaillé : « Alors ce qui coince, c'est que tu seras peut-être payé. Le problème, c'est que si je ne te paye pas, comme tu es du métier, comme tu as ton nom au générique, c'est tout un bordel au CNC parce que s'il y a des noms de gens sur un générique, il faut qu'ils soient payés ».

En somme, Pierre s'inscrit depuis longtemps dans une dynamique de fabrication de films tirant largement parti de l'autoproduction lorsque la massification des outils de production numérique survient. Depuis les débuts de son parcours, sa pratique et son esprit contraire le poussent à questionner la production. Aussi, les années 2000 et le passage au numérique ne constituent pas pour lui un changement majeur :

Bah non, parce que moi tu sais, c'est toujours la même histoire. De toute façon, même quand j'ai eu des films produits, le producteur m'avait dit un jour : écoute, je ne t'ai jamais emmerdé. Enfin, je ne veux pas intervenir sur ton tournage, on est d'accord. Je t'ai donné une équipe technique, on était d'accord avec ça, on ne change rien à ce que tu veux faire, mais je te promets que si tu fais le film en deux jours, ce n'est pas possible, il faudra que je rende l'argent au CNC, donc je suis désolé mais ce film doit durer huit jours. C'est la seule contrainte que je te donne. Je ne peux pas faire autrement sinon ça va être un vrai bordel et après tu peux aller au bistrot six jours, je m'en fous, fais ce que tu veux mais c'est comme ça. (...) Non, pour moi ça n'a pas changé grand-chose le numérique. Les salles de cinéma n'ont jamais beaucoup passé mes films, les festivals non plus. Donc moi, j'ai toujours prôné de passer des films dans des bistrots, dans des caves... Même le COVID, ça n'a pas changé grand-chose dans ma tête.

Ce témoignage rappelle que la massification des outils a certes entraîné une massification de la pratique, mais que l'autoproduction existait en amont dans une proportion moindre. De même, les tensions liées aux instances de nomination ne sont pas pour lui une chose nouvelle. Dans la continuité de son dispositif fondé sur le commentaire, il est d'ailleurs parti du principe que la demande de subvention était déjà en elle-même un sujet de film :

J'avais fait aussi un film qui s'appelle *Pourquoi je suis pas membre d'une commission CNC*. En fait, je racontais dans ce film pourquoi la commission ne me donnait pas la subvention. J'y ai fait tous les rôles, il y en a un qui disait : "bah, de toute façon il n'arrête pas de cracher sur nous, alors il est quand même gonflé, de nous demander des ronds". Il y en a un autre qui disait : "c'est un farceur, en fait il a eu 20 subventions, ça fait une tous les trois ans, même si c'est des petites sommes donc ce n'est pas un marginal, c'est

un farceur”. Le troisième, je ne me souviens plus ce que j'ai dit et le dernier disait, “quelle heure il est” ? Et c'est vrai que quand j'ai appelé le CNC pour leur demander pourquoi je n'avais plus les notes de lecture sur mes films qui étaient refusés, mon interlocuteur m'a dit gentiment : “bon, écoute, tu es assez intelligent, je ne vais pas te répondre. Malheureusement, on n'est pas tenu de te les donner. Ce n'est pas une obligation légale”, m'a-t-il dit. “Donc ce n'est pas la peine de porter plainte parce que je te connais, je sais que tu as déjà appelé le service juridique du CNC en mettant ton nom et en demandant je ne sais pas quoi. Alors tu peux aller voir un avocat, mais je te dis au niveau légal ce n'est pas un appel d'offres comme l'entreprise, le CNC n'est pas un appel d'offres ouvert, on n'est pas tenu de dire pourquoi tu n'as pas la subvention”. Bon ça reste encore à détailler parce que je ne suis pas sûr que ce soit vrai mais il m'a dit en tout cas : “le film que tu as fait où tu parles du CNC à travers toi-même, en tout cas, je te le dis, ne crois pas que tu es sur une liste noire, je ne peux pas t'en dire plus, mais la phrase “quelle heure il est ?” (...) elle te dépasse. (...) Il y a des gens qui ont vu ton film au CNC et ça leur a fait un choc, le “quelle heure il est ?”.

L'histoire ne dit pas pourquoi ce « quelle heure il est ? » perturbe à ce point le lectorat du CNC, mais l'analyse de Pierre nous en dit plus sur ses propres dispositions à propos de la question du temps. Pour s'expliquer, il raconte une autre anecdote dans laquelle il se retrouve lui-même à participer à un jury pour la remise d'un prix de la part du CJC (Collectif Jeune Cinéma). Sa participation est conditionnée au fait que la délibération soit publique, mais aussi à une demande particulière : « il était clair qu'il fallait que ça s'arrête, la libération de jury à une heure précise, parce qu'il faut remettre les prix pour aller manger », ce que Pierre refuse :

Ils ont rigolé parce qu'ils m'ont dit, “c'est un peu dictatorial”. “Je ne vous ai pas dit de ne pas aller manger, moi je n'irai pas manger. Donc si vous allez manger, c'est moi qui décerne les prix. C'est votre problème, ce n'est pas le mien”. Ils m'ont dit “tu plaisantes ?” “Non”, et c'est ce que j'ai fait donc ça a duré huit heures.

Si Pierre attache une telle importance au temps, c'est parce qu'il y voit la marque d'une structure. Il ne s'agit pas seulement qu'un événement « finisse à une heure précise ». Il y a, précisez-le, un « aspect matériel » et « une sécurité » : « C'est pour ça que dans les films professionnels, il y a des plans de tournage avec des horaires précis, parce qu'ils ne veulent pas qu'il se passe quelque chose qui n'est pas prévu et qui risque de tout chambouler ». Cet enjeu de norme, de sécurité, de responsabilité et donc de contrôle, rappelle que dans un contexte professionnel, le temps de tournage est avant tout un temps d'emploi. Dans un contexte d'emploi capitaliste, le temps salarié est traditionnellement associé à une désutilité, puisque la force de travail est à la disposition de

l'employeur. Cependant, Pierre a indexé ses conditions matérielles de subsistance aux aides sociales et il place le raisonnement contradictoire au cœur de son activité, ce qui change significativement les conditions d'hétéronomie. La dialectique est donc un peu différente, voire inversée. Faire un film étant une source d'affects joyeux, le problème ne réside pas tant dans le travail, qu'au contraire, dans l'arrêt du travail.

Les gens qui m'ont produit m'ont dit, "en fait, oui, tu as raison, il n'y a pas de raison que ça s'arrête". C'est-à-dire qu'il y avait écrit quelque chose, mais dans ma tête, non, il n'y avait pas de raison que ça s'arrête. Alors j'ai arrêté parce que « quelle heure est-il ? », c'est-à-dire « il y a plus de subvention, il n'y a plus de sous, voilà ».

Cet extrait, hors contexte, peut paraître sibyllin, mais il s'inscrit au cœur de notre sujet. Dans le cas du travail en situation d'emploi, la désutilité constitue une contrepartie à la rémunération et la rémunération suppose un capital préalable. Dans la logique de Pierre, le problème ne vient pas du travail, mais de l'organisation qui suspend le temps de vrai travail et ses affects joyeux aux logiques du capital ; certes un capital accordé par l'instance de nomination à l'employeur, mais un capital tout de même. Or, sa remarque nous rappelle que l'enjeu du temps comme facteur de perte de sens est au cœur de la relation hétéronome entre travail et capital. La phrase « Quelle heure est-il ? », énoncée avec une certaine ironie, renvoie au fatalisme du travail salarial, soumis à une rationalité que nous avons analysée avec Cardon et Casilli. Autrement dit, le temps de l'affect joyeux dans le travail artistique est une échappée. Encadrée par les instances de nomination, cette échappée est un privilège rare. La réflexion de Pierre est d'autant plus pertinente que dans un contexte où le sens du travail est questionné par les travailleu.r.se.s, le rapport au temps est au cœur de ses mutations : « Le vieux cri de ralliement du mouvement syndical du siècle passé, "nous voulons 8h pour travailler, 8h pour nous éduquer, 8h pour nous reposer", aujourd'hui n'aurait pas de sens. Ce découpage très précis du travail n'a plus cours. La séquence 8/8/8 est devenue 24/24/24⁸⁰⁷ ». L'usage des outils numériques participe à abolir les frontières entre travail et loisir tout en banalisant les logiques d'exploitation dans un temps perçu comme non travaillé. Cela étant, le discours de Pierre ne porte pas sur un rétablissement des conditions de travail passées, mais plutôt sur un temps émancipé. Dans le cadre théorique et empirique qui accompagne sa pratique et son organisation de vie, la rationalité capitaliste de la gestion du temps n'est pas une source de stimulation, mais au contraire une entrave qui pèse sur le travail au sens anthropologique du terme.

Cette observation remet en cause la thèse d'un accomplissement dans l'incertitude qui

⁸⁰⁷ CARDON, CASILLI, *op. cit.*, (2015), p. 28.

mènerait vers un état de *flow* dans le travail et une productivité accrue. Tout au contraire, nous voyons ici que l'effort de Pierre porte plutôt vers une logique de recherche – à travers le RSA – d'une sécurité et d'une constance qui lui permettent de consacrer son temps et sa charge mentale à son œuvre. Son raisonnement se fonde sur une inversion de la logique d'exploitation. Ce choix n'est pas exempt de difficultés pour autant, compte tenu de la faiblesse de ce revenu, de la menace du « *workfare* »⁸⁰⁸, réactivée en France lors des élections présidentielles de 2022⁸⁰⁹ et de la pression exercée en général par les caisses d'allocation familiales, que Pierre évoque à demi-mot lors d'une digression : « on n'a pas le droit d'accuser quelqu'un là, la CAF n'a pas le droit non plus de traiter les gens de fraudeurs ou on n'a pas le droit d'accuser quelqu'un ». Aussi, à l'instar de Juliette, Pierre se prononce pour la mise en place d'un salaire à vie :

Moi, je ne vois qu'une solution à toutes ces toutes ces contradictions, c'est qu'il faut que le libéralisme, l'ultralibéralisme accepte de donner un revenu d'existence, à vie, à tout le monde (...) un revenu qui permette aux gens de se loger, de se nourrir, d'être chauffé. Voilà, et qu'on arrête avec ces histoires de professionnels et d'amateurs, parce qu'on ne va pas s'en sortir avec ça. Je pense qu'en ce sens-là, je ne crois pas tout à fait être avec Macron, parce qu'il veut bien donner 100€ de prime ou je ne sais pas quoi, mais ils n'ont pas dit, les macroniens et la clique, qu'ils sont quand même dans l'idée du mérite et de quelque chose de quantifiable. Alors que pour moi, ce revenu d'existence, il est clair qu'il n'est dû ni à ce qui est produit en quantité de biens, ni au fait qu'il faut produire de plus en plus, ni du mérite. En ce sens-là, je n'ai pas grand-chose à faire avec les libéraux, (...) Est-ce qu'à ce moment-là, on arrivera à une société plus épanouissante où les gens sont logés, qu'ils ont à manger ? Au moins alors après, ceux qui voudront être riches et célèbres, ils seront riches et célèbres.

Ce portrait de Pierre nous permet de faire un pas de côté dans notre analyse et d'estimer dans quelle mesure la pratique du cinéma autoproduit peut constituer un terrain d'expérimentations pour des formes de travail émancipé. Cela nous permet également de préciser les contours de ce modèle et son conditionnement à des facteurs structurels, car rapporté à une échelle macroéconomique, le devenir de cette forme de travail dépend avant tout du contexte politique qui peut soit agir vers une

⁸⁰⁸ MURGIA Armano et Annalisa, *Les zones grises des relations de travail et d'emploi, un dictionnaire sociologique*, Teseo, Buenos Aires (2019), p. 543.

⁸⁰⁹ ATTAC France, « Du Revenu de Solidarité Active (RSA) au travail forcé actif ? Une insulte aux précaires », 22/03/2022 in : <https://france.attac.org/se-mobiliser/les-inegalites-un-choix-politique/article/du-revenu-de-solidarite-active-rsa-au-travail-force-actif-une-insulte-aux> (consulté le 21/05/2022).

émancipation des travailleu.r.se.s, soit vers les logiques de l'enrôlement des désirs et de l'exploitation patronale.

Les passes décisives pour Martin Jauvat

Nous avons vu avec Juliette et Pierre que l'autoproduction pouvait constituer un outil pour construire ses propres films sans dépendre d'un désir autre et que cette approche pouvait être utile, non seulement pour construire un système esthétique singulier, mais aussi pour définir une position et une dynamique dans le champ. Nous allons voir maintenant dans quelle mesure elle peut constituer un élément décisif dans un parcours de professionnalisation, depuis un film autoproduit en banlieue parisienne vers une sélection à Cannes. Il se trouve en effet qu'à l'heure où s'écrivent ces lignes⁸¹⁰, le film *Grand Paris*⁸¹¹ est sélectionné à l'ACID (l'Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion) et que nous avons suivi son auteur, Martin Jauvat, depuis les tout débuts de son parcours cinématographique⁸¹². Après un premier film réalisé à Chelles, ville de banlieue est-parisienne, essai dont il ne souhaite pas parler mais qui lui permet tout de même de fédérer une bande d'amis autour de sa pratique, Martin écrit son second, entre des études littéraires cinéma (hypokhâgne, khâgne, licence de cinéma à Paris) et un petit boulot de caissier dans un cinéma de quartier. Pour le réaliser, il s'entoure d'amis rencontrés à la fac, notamment Mathieu et Jules qui s'intéressent à la production. Pour construire l'économie du film, ils s'adressent aux FSDIE (Fonds de Soutien des Initiatives Étudiantes) des universités de Paris : Paris 7, Paris 3, Paris 8, le Crous de Créteil, mais aussi le comité départemental de Seine-et-Marne. « C'était des petits trucs, genre 800 balles pour le Crous. Des fois, c'était 3 000 balles. À la fin, on avait quand même quasiment 16 000 euros, un truc comme ça. Et ça nous a permis de faire *Mozeb* ». Martin présente la conception du film comme une autoproduction réalisée à la manière d'un film produit : 13 jours de tournage, des acteurs professionnels qui côtoient des acteurs amateurs et une équipe de 25 personnes. Cette expérience, comme nous allons le voir, est décisive pour plusieurs raisons.

Durant ses années hypokhâgne et en khâgne, Martin a découvert la vie parisienne, non sans difficultés compte tenu de ce qu'il perçoit comme son *ethos* de banlieusard :

⁸¹⁰ Le 22 mai 2022.

⁸¹¹ JAU VAT Martin, *Grand Paris*, Ecce Films (2021).

⁸¹² Entretien en annexes (mené le 31/12/2021).

Ça m'a vachement traumatisé d'arriver à Paris. J'avais l'impression d'être trop mal habillé, de ne rien connaître des boîtes stylées, des bars, des machins, que je n'avais aucune thune. Je ne voulais jamais sortir avec mes potes, ça m'a un peu traumatisé, j'avais l'impression d'être une grosse merde et même d'être nul, même en cours.

Cependant, avec le temps, il s'habitue à ses nouveaux repères, fréquente assidument les cinémas et repère les cinéastes à son goût.

J'avais vu le premier, enfin, le deuxième long de de Forgeard à Cannes, qui était à l'ACID (...) et j'avais adoré. Et quand il est repassé à Paris, je suis retourné le voir et quand il est re repassé, je suis retourné le voir et quand il est re repassé, je suis encore retourné le voir. Puis mes potes m'ont dit : “vas-y, va voir Benoît Forgeard”, parce qu'il était là, donc je suis allé lui parler et je lui proposé de jouer dans mon film *Mozeb*. Et on est devenu potes.

Le caractère déterminant de la rencontre amicale entre Martin et Benoît Forgeard correspond à ce que Pierre-Michel Menger décrit comme les « appariements sélectifs » : « pour obtenir d'un talent la meilleure valorisation possible, il importe de lui associer des professionnels de talent comparable dans les autres métiers nécessaires à la production et à la mise en circulation des œuvres : un réalisateur de cinéma réputé cherchera à s'adjoindre des professionnels de premier plan aux postes clés (direction de la photo, scénario, montage, musique etc.) »⁸¹³. Bien que la notion de talent au cœur de cette théorie soit – nous l'avons vu – difficile à objectiver, nous pouvons parler d'une proximité esthétique entre le travail de Benoît et celui de Martin qui, au-delà de leur relation amicale, s'apparente aussi à une affinité professionnelle (ou « affinité élective »). Or cette affinité est à la source d'une série d'autres éléments déterminants, ce que Martin appelle « les passes décisives ». La première concerne la mise en relation avec Jules Coudignac : assistant monteur sur le film, il aide Martin à terminer le montage de *Mozeb*. La seconde concerne celle avec son producteur, Emmanuel Chaumet. Invité à réaliser – dans le cadre d'un stage – le making-of de Yves, le nouveau film de Benoît, Martin le rencontre une première fois à plusieurs reprises. Quelques temps plus tard, durant les vacances d'été, Martin réalise un second film autoproduit avec des amis : *Les vacances à Chelles*. Benoît voyant le film le transmet au producteur qui le contacte, ce qui fait dire à Martin : « Benoît, il ne me fait que des passes décisives tout le temps ». Séduit par *Les vacances à Chelles*, Emmanuel Chaumet propose à Martin de lui envoyer un scénario :

⁸¹³ MENER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, La république des idées, Seuil, Paris (2002), p. 43 – 44.

Il m'a dit : "je suis en train de faire mes courses, tu n'as un truc à me faire lire ?" Moi je fais : "ouais, carrément que j'ai un truc ! Ce serait pour quand ?" "Bah à la fin de la semaine ?" "Je t'envoie ça demain". Je raccroche "mais putain, il faut que j'écrive un scénario là" (rire).

Ainsi commence le travail sur le film *Grand Paris* dont Martin envoie effectivement le scénario trois jours plus tard. Emmanuel Chaumet, après l'avoir lu, lui propose de le produire :

Je signe direct ! Enfin, en même temps, quand j'y suis allé, j'y suis allé en disant : « écoute moi, le truc c'est que là, j'ai deux films que je n'ai pas fini donc je suis chaud pour qu'on fasse un film ensemble mais il faut que je termine ces deux-là d'abord et j'ai besoin d'aide. (...) et en fait il a accepté parce qu'il aimait vraiment beaucoup *Les vacances à Chelles*.

Martin passe alors de l'autoproduction à la production de trois films : *Les vacances à Chelles*, *Grand Paris* et *Mozeb*. Une période de deux ans s'écoule entre le tournage de *Les vacances à Chelles* et de *Grand Paris* et Martin craint d'avoir perdu l'habitude de tourner. Il décide donc d'écrire un film assez simple à tourner pour être autoproduit : ainsi naît *Mozeb*, dont il parle tout de même à son producteur qui décide là encore de le produire en utilisant l'aide au programme, un soutien financier du CNC réservé aux sociétés « qui produisent régulièrement du court-métrage et qui prennent les risques inhérents à l'activité de prospection de nouveaux talents »⁸¹⁴.

Martin tourne donc deux films à la suite entre l'été et l'hiver 2020 : *La sang de la veine* et *Grand Paris*, après deux ans de montage financier. L'astuce d'Ecce film consiste à présenter *Grand Paris* comme un court-métrage, mais de tourner de quoi monter également une version longue.

Donc on s'est retrouvé avec 53 décors, 97 pages de scénario à tourner en 15 jours. (...) Ça a été compliqué... On n'a pas beaucoup dormi, on passait notre temps dans la bagnole, on a fait des journées : on tourne à Saint-Rémy-Lès-Chevreuse. Après, on est allé à Chelles. Après, on est allé à Claye-Souilly. Dans la même journée et moi je jouais. C'est la première fois que je faisais ça, toutes les galères possibles, je me les suis mises en même temps, autant de décors, tourner un long avec un format court, enfin des thunes de cours⁸¹⁵, de jouer dedans, que des extérieurs, il doit y avoir trois intérieurs dans le film, quatre peut-être. À la fin, pour se rassurer, on me disait qu'on tournait dans des

⁸¹⁴ Aide au programme de production de films de court métrage, site du CNC https://cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/court-metrage/production/aide-au-programme-de-production-de-films-de-court-metrage_191052 (consulté le 22/05/22).

⁸¹⁵ Le long métrage a été tourné avec des aides destinées à un court-métrage.

gares sans autorisation, j'étais pour la première fois dans un truc produit mais en fait, je n'avais jamais autant tourné à l'arrache de ma vie.

Ce modèle de tournage intensif plus « à l'arrache » que les films autoproduits qu'il a pu tourner va de pair avec une grande liberté, comparable à celle que nous avons décrite sur les tournages de films autoproduits :

Il n'y avait personne qui me disait, “non, là, il faut qu'on arrête” ou les trucs de dépense. Je devais pas mal gérer ça avec la première assistante. Et en même temps, je faisais absolument ce que je voulais. Des fois, je voyais que je n'avais pas fini mon truc et que ça dépassait et du coup, la première assistante, Romy, appelait Chaumet et disait, “là on a besoin d'un jour en plus” et Chaumet disait ok (rire). J'étais trop choqué ! Je bossais avec des gars, des ingénieurs comme Julien Bros que j'avais rencontré sur *Yves* et qui avait fait pas mal de films d'Ecce. Ce n'est pas un mec de ma génération, il a des enfants, c'est plus un daron et il a l'habitude de faire des trucs parfois qui sont bien payés. En même temps, il aime bien pouvoir repartir dans les tournages à l'arrache et il me disait qu'il n'avait jamais vu une production qui accepte ça... Au final, on a rajouté 5 jours de tournage, on a commencé, avec 15 jours, on a fini à 20 jours, tu n'as jamais vu autant de jours bonus qui s'accumulent avec des gens payés.

En somme, le tournage de *Grand Paris* s'inscrit, pour Martin, à la suite de ses expériences cinématographiques et le passage d'une forme d'autoproduction proche de la production à une forme de production proche de l'autoproduction ne constitue pas pour lui une rupture, mais plutôt une continuité en termes d'organisation, de jours de tournage et d'équipe. D'un film à l'autre, cette période de travail est dense, puisqu'entre la postproduction sur *Mozeb* et le tournage pour *Grand Paris*, le jeune réalisateur cumule 264 heures d'intermittence sur le seul mois d'octobre, payées au SMIC, à l'exception du temps de tournage : « heureusement, la bonne astuce dans le *Grand Paris*, c'est que j'étais comédien et du coup j'étais payé comme comédien et pas comme réalisateur. Et comme acteur, j'étais trois fois mieux payé ». Ecce films et Martin conviennent d'un « deal » : que ce dernier cumule assez d'heures sur ses deux films pour obtenir le statut intermittent et ainsi pouvoir pleinement se concentrer sur ses films.

Après, le truc c'est qu'on n'avait pas de thunes et en même temps, tu veux faire un long avec une thune de court. Évidemment, je n'allais pas avoir de droits d'auteur de ouf ou être payé, si je demandais un méga gros salaire, je n'aurais pas pu faire mon film. J'étais aussi en mode : quelle légitimité j'ai ? C'est génial qu'une boîte de prod veuille bien faire

mon film, mais déjà que je sois payé, c'est un miracle, je n'ai pas en plus négocié pour être bien payé, et finalement, ça a été.

Là encore, le soutien des proches est déterminant. Durant toute la période que nous avons citée, Martin est logé à titre gracieux chez ses parents et sa compagne. Bien qu'il ait pu réunir l'argent nécessaire pour autoproduire *Mozeb*, il doit demander de l'aide à ses proches sous la forme d'un *crowdfunding*. En parallèle, le petit boulot qu'il effectue au cinéma de quartier pendant cinq ans lui permet aussi de bénéficier de ses économies et du chômage. Ce soutien qu'il considère comme une chance s'avère déterminant pour traverser des périodes précaires et pouvoir assumer des *hope labors* comme le stage sur le film de Benoît ou les tournages autoproduits, ce qui corrobore avec les observations de Maud Simonet à propos du *hope labor* comme facteur d'amplification des inégalités sociales.⁸¹⁶

En somme, la rencontre avec Benoît Forgeard provoque une réaction en chaîne de rencontres et d'événements qui aboutit moins de cinq ans plus tard à ce qu'à son tour, Martin présente son film au festival de Cannes et s'éloigne significativement du cadre de l'autoproduction qui, explique-t-il, ne lui manque pas, puisqu'il jouit d'une liberté similaire en travaillant avec *Ecce Films*, tout en bénéficiant d'une reconnaissance démultipliée.

Tu sais que les festivals reçoivent 9 000 films, toi tu n'as pas de prod, le film n'est pas totalement réussi, tu l'envoies tout seul, tu n'es personne. Personne n'est connu dans ton film, les festivaliers reçoivent 9 000 autres films, ils s'en battent les couilles de ta vie, tu vois ? Moi, c'est ce qui s'est passé et c'est... enfin franchement, avant que je ne signe avec *Ecce*, *Mozeb*, *Les vacances à Chelles*, personne n'en a jamais voulu. Je fais un film avec *Ecce*, il est pris à Clermont direct. Tu vois le truc ? Tu te dis ; "si je n'avais pas eu William Lebghil, Anaïde Rozam dedans, s'il n'y avait pas eu *Ecce*, le film n'aurait pas été pris. Je dis ça, je n'en sais rien. Pour moi, le film est grave bien, je le kiffe à fond, je l'ai encore regardé hier, j'ai kiffé. Et il n'a été pris dans aucun festival ! Il y a un truc, il y a anguille sous roche (rire). (...) Il y a quelques films autoproduits qui arrivent à faire des gros festivals, à avoir une vie à avoir des achats télé, c'est possible mais en vrai de vrai, si c'est ça ton espoir, je pense, c'est trop désespérant en fait,

La trajectoire de Martin s'inscrit dans la continuité des observations passées et du cadre théorique lié aux appariements sélectifs ou aux enjeux de réputation. Elle rappelle le caractère déterminant des rencontres professionnelles dans une trajectoire artistique. Cependant, si l'autoproduction à elle-seule

⁸¹⁶ SIMONET Maud, *op. cit.*, (2018), p. 130.

ne suffit pas à construire cette reconnaissance, l'exemple de Martin démontre qu'elle a, à un moment pivot de son parcours, joué un rôle essentiel. En débutant seul la réalisation de son premier film et de *Mozeb*, il a su démontrer sa capacité à enrôler autour de son projet les puissances d'agir de toute une équipe, comprenant à la fois des non professionnels et des professionnels. Il a pu également construire un univers esthétique de manière bien plus convaincante qu'avec un seul scénario. À la suite de cette expérience, réaliser lui a permis d'attirer l'attention d'Emmanuel Chaumet et de mobiliser des capitaux économiques comme symboliques pour développer ses films et sa reconnaissance.

Conclusion

Ces quelques récits de parcours de cinéastes corroborent les éléments théoriques que nous avons mobilisés tout au long de ce chapitre. L'autoproduction en tant que modalité d'un « faire par soi-même » recoupe les observations faites à propos des nouvelles formes d'engagement dans le travail et la recherche d'un travail-passion. L'attachement de Juliette à des formes d'autoproduction fondées sur des moyens minimalistes lui permet de construire ses films par elle-même et de rester au cœur du « vrai travail ». Grâce à cette organisation, elle partage avec Octopoulpe un rapport discontinu au travail, propice à ce que l'on pourrait qualifier « d'état de flow » : rien ne l'empêche de filmer, pas même le confinement lié à la crise sanitaire en 2020 et quand bien même, lorsqu'elle ne tourne pas, elle peut s'investir selon ses souhaits dans la confection de bande-dessinée. Martin atteint cet état entre l'été et l'hiver 2020, lorsque son travail d'écriture aboutit aux tournages pour *Mozeb* et *Grand Paris* dont les sélections (par la société de production, le CNC et les festivals) démontrent une très forte dynamique de professionnalisation et d'intégration au champ.

Avant cela, son rapport au travail – dans l'autoproduction – est très différent de l'expérience faite par Octopoulpe, Juliette et Pierre, particulièrement sur *Mozeb*. Son approche du travail est en effet construite sur des enjeux de professionnalisation. *Mozeb* est tourné sur 13 jours de tournage avec une équipe importante de 25 personnes, sans que personne ne soit rémunéré et dans un contexte d'incertitude important quant aux devenir, non seulement du film, mais aussi de l'équipe toute entière. Cette disposition au travail rejoint les observations faites à propos du travail dans un contexte néolibéral, où les travailleur.se.s sont confronté.e.s à une organisation de vie « en réseaux » et « par projets », selon une logique qui fait de l'« entrepreneuriat de soi-même » une condition *sine-qua-non* pour atteindre un rapport positif au travail. Dans ce contexte, ils prennent aussi à leur charge la part de risque qui accompagne cet investissement. La massification de ce rapport au travail qui va de pair avec celle des outils de production, pose alors la question suivante : si la « critique artiste » et le

rapport au travail basé sur la recherche du flow ont participé à fragiliser le modèle salarial et favoriser l'essor du contexte néolibéral, ce contexte a-t-il en retour influencé les normes professionnelles liées au monde du cinéma ? Dans un premier temps, observant le maintien des conventions collectives au sein du champ, nous avons répondu que non, ou du moins pas dans un avenir proche. Cependant, nous avons ensuite entrepris un écart vis-à-vis de ce champ pour mettre cette perspective à l'épreuve. Nous appuyant tout au long de ce chapitre sur les témoignages des autoproduct.eur.rice.s (qui rejoignent celles et ceux que nous avons rencontr.e.s pour cette étude), nous avons établi le fait suivant : contrairement à ce que nous avons relevé au cours du chapitre 1, l'autoproduction n'est plus une pratique en marge, mais bien, compte tenu de sa banalisation, une expérience commune à la racine de nombreuses trajectoires professionnelles, voire une modalité d'accès à la reconnaissance professionnelle. Cette caractéristique n'aurait en soi rien d'inédit (puisque précisément nous avons décrit le travail néolibéral d'après son alignement sur les spécificités du travail artistique), si les évolutions technologiques au début des années 2000 ne l'avaient pas massifiée dans le champ des pratiques artistiques et notamment cinématographiques. Certes (et Pierre Merejkowsky le rappelle) le cinéma sans production n'est pas inédit au début des années 2000, mais le contexte néolibéral qui le massifie sous la forme de l'autoproduction participe à transformer en profondeur les modalités d'accès à la reconnaissance. Il s'ensuit que la prise de risque qui incombe traditionnellement au porteur de capital est dès lors transférée vers les réalisat.eur.rice.s, devenus responsables de leur employabilité. Sous cet angle, l'autoproduction peut être appréhendée (à l'image des gisements d'authenticité des espaces non-marchands transformés en nouvelles sources d'exploitation) comme un espace d'externalisation de la recherche, un « département recherche-et-développement » inscrit dans un contexte bénévole et maintenu par les enjeux du *hope labor*. L'essence du rapport salarial, nous dit Frédéric Lordon, consiste pour le capitaliste à « faire entrer des puissances d'agir tierces dans la poursuite de son désir industriel »⁸¹⁷. Telle est la différence, ajoute-t-il, entre la puissance d'agir et le désir maître : « faire » ou « faire faire ». Or, nos observations à propos de l'autoproduction au cœur du travail néolibéral nous démontrent que ce processus existe aussi en dehors du salariat.

Par cet écart, nous pouvons finalement constater une transformation significative liée à notre objet qui va dans le sens, à une échelle macro-économique, d'un processus de colinéarisation : les démarches d'autoproduction des jeunes cinéastes s'alignant *in fine* sur le désir maître du capital. À l'image des jeux de reconnaissance des vidéastes sur les « tubes » répondant au principe d'une économie de longue traîne de type « *winner-take-all-market* », seule une infime minorité atteint une forme de reconnaissance similaire à la trajectoire de Martin ou pour reprendre les termes de Frédéric

⁸¹⁷ LORDON, *op. cit.*, (2010), p. 19.

London, (en remplaçant le capital économique par un capital essentiellement symbolique) : « le seuil critique du processus d'accumulation par la mise en valeur autoentretenu ». Or, dans une économie de ce type, le principe même de la reconnaissance a pour corollaire d'invisibiliser celles et ceux qu'elle n'a pas désignées et qui pourtant, participent aussi – et de manière incontournable – au maintien de cette économie qui exploitent leur force de travail. La conduite humaine nous dit Spinoza est toujours guidée par la nécessité d'accroître sa puissance d'exister, mais elle peut être trompée par les passions. « Les actions de l'Esprit » écrit-il, « naissent des seules idées adéquates, mais les passions dépendent des seules idées inadéquates »⁸¹⁸

⁸¹⁸ SPINOZA, *op. cit.*, (1677), p. 203.

CHAPITRE 6 : LA RACINE TRANS ET LUCIEN

Introduction

Notre travail de recherche nous a permis de développer un ensemble théorique susceptible d'objectiver les rapports sociaux qui se manifestent autour du cinéma autoproduit, en particulier le rapport entre une certaine massification du terme au cours des années 2000 et l'évolution du monde du travail, confronté à de nouvelles formes d'exploitation. L'autoproduction au cinéma est notamment contemporaine d'une banalisation significative du travail gratuit et du capitalisme de plateforme qui participent l'un comme l'autre à précariser les travailleurs.euses, à les individualiser et à les confronter à la part de risque qui revient traditionnellement dans un contexte capitaliste à la propriété lucrative. Malgré ces écueils, la recherche d'un « vrai travail » et de conditions professionnelles émancipées vis-à-vis des liens de subordinations traditionnels dans l'entreprise, génère paradoxalement de nouvelles formes d'hétéronomie qui perpétuent le rapport de force entre travail et capital. Dans ce contexte, l'analyse des pratiques sous l'angle du désir détourné, désapproprié, mais parfois aussi réapproprié, semble particulièrement fructueuse. La problématique de l'indépendance prend tout son sens dans un monde basé sur la subordination du désir à un désir maître. Qu'il s'agisse directement du désir patronal ou, indirectement, celui des logiques du marché, la logique du capital économique, comme culturel fait loi. Ce cadre théorique posé, nous avons aussi précisé à plusieurs reprises l'importance de prendre en compte le discours des agents, leur conscientisation des rapports de domination et leur mobilisation, soit pour aller dans le sens de la domination, soit pour y résister. Ceci ouvre notre recherche vers une nouvelle approche empirique.

La sociologie filmique s'impose à ce stade de notre recherche comme un moyen de travailler ces questions en rendant compte d'une expérience de terrain et en cherchant le moyen de produire un objet de recherche par l'image ; une image qui ne se construirait pas dans une relation « sur », mais « avec » son sujet⁸²⁰. Revenons dans un premier temps sur le principe même de la sociologie visuelle. La « création d'un réseau thématique dans l'Association Française de Sociologie en 2012 (rt47.hypotheses.org/) » et « la création du DESS Image et Société en 1996 à l'Université d'Évry »⁸²¹ participent à la reconnaissance institutionnelle des méthodologies de recherche associées à l'image. Cependant cette reconnaissance est plus ancienne et plus ancrée aux États-Unis, à la suite d'un « article pionnier »⁸²² du sociologue Howard S. Becker en 1974, dans lequel celui-ci évoque la

⁸²⁰ Dans le film *Lettre à Freddy Buache*, Jean-Luc Godard analyse cet élément de langage dont le questionnement est aujourd'hui courant in GODARD Jean-Luc, *Lettre à Freddy Buache*, ville de Lausanne (1982).

⁸²¹ DURAND Jean-Pierre, SEBAG Joyce, *La sociologie filmique*, CNRS Éditions, Paris, (2020), p. 23.

⁸²² VANDER GUCHT, *op. cit.*, (2017), p. 41.

contemporanéité de la sociologie et de la photographie⁸²³. Bien que la sociologie visuelle puisse paraître moins familière dans le monde francophone qu'elle l'est dans le monde anglo-saxon⁸²⁴ et que l'usage de l'image à des fins scientifiques soit moins associée à la sociologie qu'à l'anthropologie⁸²⁵, la notion de sociologie filmique est devenue une particularité dans le champ académique français, spécifiquement grâce aux travaux de Pierre, Édgar Morin et Jean Rouch⁸²⁶. En 1962, Luc de Heusch rédige pour l'Unesco l'étude *Cinéma et sciences sociales* qui se donne pour mission, comme son nom l'indique, de définir un « panorama du film ethnographique et sociologique ». À cette occasion, il décrit la notion de « film sociologique », malgré les difficultés à « l'isoler dans l'immense production mondiale »⁸²⁷. Le travail de Monique Haicault dans les années 1980 est également fondamental du point de vue de cette étude, non seulement parce qu'il documente les formes de mise au travail des femmes dans un contexte de valeur d'usage dans l'espace domestique, notamment la problématique de la charge mentale dans un contexte de « journées redoublées »⁸²⁸, mais aussi parce qu'il mobilise la sociologie visuelle dans la perspective de « communiquer par des signes, les relations fragiles et innovantes entre images, parole et écriture, du sensible et de l'intelligible mêlés »⁸²⁹. Citons en particulier *Vivre et travailler chez soi*, un corpus documentaire audiovisuel qui détaille le modèle de « travail chez soi » en suivant cinq femmes et deux hommes⁸³⁰.

De nouveau, c'est à l'université d'Évry, au Centre Pierre Naville, qu'à l'instar de la présente étude, des thèses de sociologie filmique peuvent être soutenues depuis 2013. L'essor de la sociologie visuelle s'explique d'abord par la nécessité de répondre à l'abondance d'images qui intègrent le quotidien des sociétés contemporaines et qui, dans une certaine mesure, participent à construire des représentations du monde. Produire un discours sociologique « sur », « avec » et « par » les images, permet d'objectiver les rapports sociaux qui déterminent les conditions de production de ces images.

⁸²³ BECKER Howard S., « Photography and Sociology », *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1, (1974), p. 3.

⁸²⁴ CHAUVIN, REIX, *op. cit.*, (2015), p. 16.

⁸²⁵ VANDER GUCHT (2017) p.53

⁸²⁶ CHAUVIN, REIX (2015) p. 26 – 27

⁸²⁷ DE HEUSCH Luc, *Cinéma et sciences sociales : panorama du film ethnographique et sociologique*, UNESCO, Paris (1962), p. 9.

⁸²⁸ HAICAULT Monique, « La gestion ordinaire de la vie en deux » in *Sociologie du travail*, Vol.26, n°3, « Travail des femmes et famille », (1984), p. 268.

⁸²⁹ HAICAULT Monique, « La méthodologie de l'image peut-elle être utile à la recherche en Sciences Sociales ? », extension d'un article, repris et actualisé en 2010, publié dans *Sociedae e Estado*, vol XVII numéro 2 (2002).

⁸³⁰ HAICAULT Monique, *Vivre et travailler chez soi*, Laboratoire d'économie et de sociologie du travail (1986) mis en ligne à l'adresse : <https://medihal.archives-ouvertes.fr/medihal-01532390v1/> (consulté le 19/11/2022).

Aussi, la sociologie visuelle, explique Daniel Vander Gucht, peut se décliner selon ces « trois types d'usages » : la sociologie de l'image, la sociologie en image et la sociologie par l'image :

(...) la sociologie de l'image, qui considère celle-ci comme un document ; la sociologie en image, qui se sert de l'image comme illustration et du support audiovisuel comme outil pédagogique sous forme d'expositions de photos, de projections de diaporamas, de films de vulgarisation ou de cinéma sociologique, voire de bande dessinée ; la sociologie par l'image, qui emprunte quant à elle au documentaire le souci de documenter, de dévoiler, de témoigner, de comprendre et d'expliquer des situations humaines d'un point de vue sociologique à travers le médium audiovisuel et s'exprime par le biais du langage visuel⁸³¹.

Au cours des chapitres précédents, nous avons mobilisé des techniques d'analyse sociologique, « de l'image » et « en image ». Dans le second chapitre, une analyse « de l'image » filmique nous a permis d'étudier la manière dont « l'*ethos* amateur » pouvait être exploité dans un champ professionnel, y compris dans un blockbuster hollywoodien avec l'exemple du film *Spider-Man: Homecoming*. Toujours dans ce second chapitre, une analyse « en image » permet de renforcer (sans s'y substituer) la description par le texte des péripéties de tournage du film *Le petit chaos d'Anna* de Vincent Thépaut. Ce type d'interactions entre texte et image, comme le rappellent Pierre-Marie Chauvin et Fabien Reix, s'inscrivent dans une tradition au long cours dans le champ académique avec par exemple l'intégration d'images dans la revue *Actes de la recherche en sciences sociales*⁸³². De nombreuses disciplines scientifiques reposent de manière déterminante sur la représentation du monde par l'image : imaginerait-on par exemple un apprentissage de l'anatomie qui en ferait l'économie⁸³³ ? Dans ces contextes, l'analyse de l'image ou en image trouve sa justification dans sa capacité à se substituer avantageusement à une description fastidieuse, mais il en va autrement pour la sociologie « par l'image » et plus particulièrement une sociologie par l'image filmique qui concerne ce chapitre. Les évolutions technologiques que nous avons décrites précédemment et qui ont participé à massifier la pratique de l'enregistrement audiovisuel (« la mise au point de la caméra légère et du son synchrone (années 1960), puis par l'invention et la diffusion de la vidéo avec la baisse des coûts du matériel et surtout des consommables (la pellicule) »⁸³⁴) profitent également à un usage

⁸³¹ VANDER GUCHT *op. cit.*, (2017) p.67

⁸³² CHAUVIN Pierre-Marie, REIX Fabien, « Sociologies visuelles. Histoire et pistes de recherches », Presses Universitaires de France, *L'Année sociologique*, 1 Vol. 65 (2015), p. 27.

⁸³³ NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, deuxième édition Éditions De Boeck Université, Bruxelles (2002), p. 24.

⁸³⁴ DURAND, SEBAG, *op. cit.*, (2020), p. 23.

documentaire et scientifique de l'image. Non seulement l'instrumentalisation audiovisuelle peut être mise au service d'une démarche scientifique, mais elle peut aussi l'être dans le domaine de la sociologie, ce que Pierre Naville défendait avec vigueur⁸³⁵.

Cependant, l'analyse par l'image, particulièrement dans le domaine le cinéma, pose un problème épistémologique spécifique : « entre art et science » écrit ainsi François Niney, « le cinéma semble réaliser le plus vieux rêve de l'homme : contrefaire la vie »⁸³⁶. En peu de mot, il résume ainsi une problématique consubstantielle à la production d'images filmiques documentaires, à plus forte raison lorsque celles-ci s'inscrivent dans un contexte académique. Un film sociologique s'inscrit effectivement dans la continuité d'une tension entre le cinématographe en tant qu'instrument associé à une pratique scientifique (l'auteur rappelle en guise d'exemple les expérimentations par Eadweard Muybridge et Étienne-Jules Marey⁸³⁷) et le cinéma au sens large, qui embrasse les problématiques liées à l'image, soupçonnées de produire une « falsification », une représentation mensongère du réel⁸³⁸ (songeons à l'importance du caractère fondateur du mythe de la caverne dans la représentation européenne du rapport à l'image⁸³⁹).

Malgré l'influence de cette tradition scientifique sur l'élaboration des appareils, l'image produite constitue moins une « preuve » (y compris au sens juridique du terme) qu'une « épreuve du réel »⁸⁴⁰. Produire des images reviendrait alors à construire une mise en scène du réel et « par là-même » à tromper, par exemple en créant des « exemples trop “parfaits” » comme des idéaux-types sociologiques⁸⁴¹, en étant « trop formaliste » comme chez Rodchenko⁸⁴², ou encore en produisant des « effets de halo » avec des images déterritorialisées chez Dorothea Lange⁸⁴³. Dans le cas du cinéma, nous pouvons aussi aborder la manière dont le montage (ou plutôt les différents types de montage si l'on se réfère par exemple aux débats à ce sujet entre Dziga Vertov et Sergueï Eisenstein⁸⁴⁴) oriente le discours de l'image filmique. Là encore, la liste n'est pas exhaustive et renvoie à l'histoire de l'image elle-même, toute entièrement dédiée à la construction de mises en scène qui, au cinéma, est redoublée

⁸³⁵ DURAND, SEBAG, *op. cit.*, (2020), p. 73.

⁸³⁶ NINEY, *op. cit.*, (2002), p. 24.

⁸³⁷ *Ibid.*

⁸³⁸ NINEY, *op. cit.*, (2002), p. 56.

⁸³⁹ VANDER GUCHT, *op. cit.*, (2017), p. 32.

⁸⁴⁰ NINEY (2002), p. 14.

⁸⁴¹ LAHIRE Bernard, *L'esprit sociologique*, La découverte, Paris (2005), pp. 56 - 65.

⁸⁴² DURAND, SEBAG, *op. cit.*, (2020), p. 71.

⁸⁴³ DURAND, SEBAG, *op. cit.*, (2020), p. 65.

⁸⁴⁴ NINEY, *op. cit.*, (2002), pp. 42 – 50.

par le travail du montage.

L'invention du faux par reconstitution d'une part, l'invention du faux par collage de l'autre, sont pratiquement contemporaines de l'invention du cinéma comme actualité. Et toute l'histoire du documentaire va être hantée par la question de la légitimité du montage d'une part, du « faire rejouer » de l'autre, qu'il s'agisse d'acteurs ou de protagonistes eux-mêmes⁸⁴⁵.

Là où les sociologues tirent leur légitimité d'une tradition académique dans laquelle ils s'inscrivent et d'outils éprouvés, les photographes se distinguent surtout, explique Becker, en définissant leurs propres dispositifs⁸⁴⁶ et nous pouvons aisément étendre cette définition au champ cinématographique. Ceci ne les empêche pas de documenter le réel et parfois de revendiquer une approche sociologique⁸⁴⁷, mais là encore, la mise en scène permet-elle d'éviter les biais d'analyse par le sujet objectivant du sujet objectivé ? Cette question est essentielle dans la mise en œuvre d'une démarche en sociologie visuelle. Nous avons vu en effet avec Jacques Rancière que l'exercice d'objectivation peut engendrer, si l'on n'y prend pas garde, un redoublement de la domination, caractérisé par le point de vue de l'intellectuel surplombant⁸⁴⁸, que nous pourrions traduire dans le champ de la sociologie visuelle par ce que François Niney nomme le « regard colon »⁸⁴⁹. Une mise en scène de soi, consciemment ou non au dépend du sujet, constitue donc un biais, comme certaines images de Bronisław Malinowski le démontrent avec le recul historique.

⁸⁴⁵ NINEY, *op. cit.*, (2002), p. 35.

⁸⁴⁶ BECKER Howard S., « Photography and Sociology », *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, (1974) p. 16.

⁸⁴⁷ BECKER, *op. cit.*, (1974), p. 3.

⁸⁴⁸ DURAND, SEBAG, *op. cit.*, (2020), p. 168.

⁸⁴⁹ NINEY, *op. cit.*, (2002), p. 60 – 61.



« Photographie de Billy Hancock : Bronislaw Malinowski sur le terrain dans les Iles Trobriand, Papouasie-Nouvelle Guinée, 1917-1918 »⁸⁵⁰

La mise en scène de soi est-elle consubstantielle à l'acte d'enregistrer des images ? Pour répondre à cette question, rappelons d'abord qu'au même titre que peut l'être le regard⁸⁵¹, tout acte de filmer est déterminé par des choix de mise en scène (par le simple fait, par exemple, de définir un angle, un cadre, un champ et un hors-champ), au point parfois que la logique de fiction l'emporte sur celle, purement scientifique, de compte-rendu du réel *hic et nunc*. L'exemple fondateur de Robert Flaherty avec *Nanouk l'Esquimau* (1922) est souvent cité à cet effet⁸⁵² : peut-on en effet considérer son travail de mise en scène comme une démarche scientifique apte à rendre compte d'une « réalité » ou plutôt comme un biais ? L'un des premiers films de l'histoire du cinéma, *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), tout en étant précurseur pour le cinéma documentaire, pose déjà cette question en illustrant la manière dont un point de vue dominant (ici le point de vue bourgeois incarné par les patrons de l'usine) peut produire une image exogène et aliénante d'un sujet (les salariés de l'entreprise endimanchés pour les besoins de la mise en scène)⁸⁵³. L'histoire du cinéma semble s'inscrire dans la continuité de cette observation. Suivant cette logique, le processus d'aliénation du réel se poursuivrait

⁸⁵⁰ DURAND, SEBAG, *op. cit.*, (2020), p. 57.

⁸⁵¹ VANDER GUCHT, *op. cit.*, (2017), p. 16.

⁸⁵² VANDER GUCHT, *op. cit.*, (2017), p. 170.

⁸⁵³ DURAND, SEBAG, *op. cit.*, (2020), p. 74.

jusque dans la diffusion, lorsque (c'est du moins la critique qui lui est adressé⁸⁵⁴) le film sociologique expose le public profane à une « polysémie inépuisable » susceptible de diluer la valeur scientifique de l'objet. Or l'enjeu de la sociologie filmique est bien de confronter les images tant à un public expert que profane⁸⁵⁵. L'image, en somme, serait intrinsèquement trompeuse, non seulement en tant qu'elle repose sur un principe d'illusion et qu'elle décontextualise l'objet filmé-diffusé, mais aussi parce qu'elle est le fruit d'une mise en scène.

La prise en compte de ces éléments nous amène cependant à faire un pas de côté, puisque la question du point de vue et de la construction d'un champ/hors-champ, par exemple, se pose aussi dans le texte⁸⁵⁶ et comme pour le texte, des éléments de contextualisation nous permettent d'objectiver les conditions matérielles de production d'un film pour en faire une source de documentation. Ainsi, lorsque les frères Lumière décident de filmer les ouvriers de leur usine dans leurs habits du dimanche, ce choix de mise en scène dissimule certes un élément significatif de la réalité quotidienne des travailleurs qui se trouvent objectivés par le regard patronal, mais il documente aussi ce point de vue bourgeois et sa capacité, déjà, à produire des représentations qui se substituent au point de vue ouvrier et à leur regard endogène. Au reste, la thèse d'une « mise en scène totale » est tout de même contrebalancée par un élément spécifique aux disciplines visuelles : l'image enregistre ce qui échappe au regard et au contrôle. Elle enregistre les éléments de terrain qui auraient pu échapper à une seule observation par les sens et le vécu, de même qu'elle enregistre aussi les accidents qui échappent à la conscience ou à l'intention de mise en scène, ce qui fonde ainsi sa valeur au service du documentaire. Ainsi, pour reprendre l'exemple de *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, le chien qui « n'obéit pas la voix du maître » rappelle l'importance du hasard, fût-ce dans « un film de (manu)facture patronale »⁸⁵⁷. André Bazin avait bien identifié à ce titre l'importance du commentaire ontologique dans la construction de l'image et l'importance que constituait, non seulement l'objectif photographique comme un instrument mécanique, œil mécanique « placé devant » l'objet sans intermédiaire humain entre les deux (l'étymologie de l'objectif nous ramène à cette définition), mais aussi le cinéma grâce auquel « l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement »⁸⁵⁸. C'est aussi en cela que la dénomination d'instrument scientifique retrouve tout son sens pour l'appareil photo ou la caméra qui peuvent être mis au service d'un travail de mémoire

⁸⁵⁴ DURAND, SEBAG, *op. cit.*, (2020), p. 138.

⁸⁵⁵ DURAND Jean-Pierre, SEBAG Joyce, « Écrire la sociologie par le cinéma ? La sociologie filmique », Presses Universitaires de France, *L'Année sociologique*, vol. 65 (2015), p. 72.

⁸⁵⁶ DURAND, SEBAG, *op. cit.*, (2015), p. 75.

⁸⁵⁷ NINEY, *op. cit.*, (2002), p. 30.

⁸⁵⁸ BAZIN André, *Qu'est ce que le cinéma ?*, Les Éditions du Cerf, « le 7^{ème} art », 1990 (1958), p. 13.

et d'analyse. Lorsqu'entre 1909 et 1931, l'homme d'affaire et banquier Albert Khan envoie des photographes et cinéastes à travers le monde pour recueillir des images⁸⁵⁹, celui-ci contribue à construire une mémoire des cultures menacées de disparition. Le recours à l'enregistrement audiovisuel permet de maximiser l'efficacité d'un temps de terrain, lorsque par exemple Jean Rouch raconte recueillir, grâce au dérushage de ses images, davantage d'informations en quinze jours de travail qu'en trois mois d'observation directe⁸⁶⁰. C'est encore Jean Rouch qui innove lorsque – nous en parlions en introduction – celui-ci mobilise ce que le champ scientifique nomme aujourd'hui des techniques de *focus group* et de *film elicitation*⁸⁶¹ en réunissant les personnages de son film devant... le film lui-même. Cette séquence, qui se déroule dans une salle de cinéma, permet au cinéaste de provoquer et enregistrer la parole des sujets filmés-objectivés ; une approche qui l'autorise à représenter une réflexivité à l'image (en mettant en scène une dialectique entre le film et le filmé, l'objet objectivant et le sujet objectivé) et ainsi de développer un point de vue co-construit.

En somme, la problématique ne semble pas tant résider dans l'image en elle-même que dans la manière dont elle celle-ci peut être utilisée, pourvu que l'on distingue « l'image-percet » de « l'image-idée »⁸⁶². Le cinéma, résume à cet effet André Bazin, « est un langage »⁸⁶³ et c'est précisément en cela que l'argument de la mise-en-scène peut être retourné. En refragmentant le réel « par des dispositifs techniques qui lui sont propres »⁸⁶⁴, le film monté produit un discours dont la valeur scientifique dépend moins de l'instrument lui-même, que de la capacité de son usager à objectiver, non seulement ses propres déterminismes, mais aussi les conditions méthodologiques et matérielles par lesquelles il produit du savoir. Pour rendre compte de la pertinence de notre choix méthodologique, revenons sur le principe d'une thèse en sociologie filmique défini par Jean-Pierre Durand et Joyce Sebag comme « un documentaire sociologique (entre 30 et 60 minutes en général), solidement construit du point de vue des canons de la sociologie tout en prouvant une certaine maîtrise du langage cinématographique » La thèse, ajoutent-ils, « ne peut pas reposer seulement sur un film : ce dernier doit s'accompagner d'une réflexion écrite sur le film lui-même et plus précisément sur son inscription dans la sociologie filmique en train de se construire »⁸⁶⁵. La sociologie filmique s'impose à ce stade de notre recherche comme un moyen de travailler notre sujet en rendant compte d'une

⁸⁵⁹ DURAND, SEBAG, *op. cit.*, (2020), p. 55.

⁸⁶⁰ DURAND, SEBAG, *op. cit.*, (2020), p. 61.

⁸⁶¹ HARPER Douglas, *Visual Sociology*, Routledge, London – New-York (2012), p. 155.

⁸⁶² DURAND, SEBAG, *op. cit.*, (2020), p. 112.

⁸⁶³ BAZIN, *op. cit.*, (1953), p. 13.

⁸⁶⁴ DURAND, SEBAG, *op. cit.*, (2020), p. 32.

⁸⁶⁵ DURAND, SEBAG, *op. cit.*, (2020) p. 52.

expérience de terrain et en cherchant le moyen de produire un objet de recherche par le texte et l'image ; une image qui ne se construirait pas dans une relation « sur », mais « avec » son sujet⁸⁶⁶. La première étape de ce travail implique donc de préciser la position et la positionnalité du sujet objectivant vis-à-vis du sujet objectivé ou, pour reprendre une citation fameuse de Pierre Bourdieu⁸⁶⁷, d'« objectiver le sujet objectivant ». À cela s'ajoute la nécessité de trouver « l'égalité du regard » décrite par Chris Marker dans le film *Sans soleil* sorti en 1982 grâce à un jeu de co-construction. C'est pourquoi, en revenant à un récit à la première personne, je décrirai, à travers mon parcours, les rencontres et les contextes par lesquels j'ai construit mon rapport à la pratique du cinéma autoproduit et ma réflexion sur le rapport au travail qu'il induit. Je reviendrai en particulier sur les conditions par lesquelles mon affinité avec la culture *do it yourself* s'est construite en évoquant la réalisation du film *Temps Plein*.

Après avoir décrit la manière dont l'expérience de *Temps Plein* et d'une suite de publications *do it yourself* m'ont permis d'entrer en contact avec le collectif qui occupe le cinéma *la Clef*, la seconde partie de ce chapitre rendra compte de mon observation participante au sein de cette occupation. Je préciserai notamment quelles rencontres déterminantes m'ont aidé à m'intégrer au collectif, tout en revenant sur les difficultés liées à la construction d'un lien de confiance dans un contexte militant traversé par de nombreuses tensions. Je m'attacherai particulièrement à décrire le dispositif de co-construction qui s'est mis en place durant ce parcours et qui m'a permis, avec la complicité du collectif, d'objectiver les questions liées à l'autoproduction dans ce contexte particulier.

Nous verrons dans une troisième partie comment l'approche en spirale permet finalement à notre recherche d'atteindre le cœur de notre sujet grâce au lien particulier qui unit l'autoproduction (avec ses problématiques) et l'occupation du cinéma *la Clef*. Ainsi, « au cœur du cœur », je reviendrai sur les conditions de ma rencontre avec Lucien en racontant comment celle-ci s'inscrit dans la continuité du processus de co-construction sus-cité jusqu'à s'imposer comme l'élément structurant du film. Nous reviendrons alors sur la problématique de la polysémie des images sous un angle épistémologique en détaillant notre méthodologie de travail, basée là encore sur un principe de co-construction ; une perspective d'après laquelle la multiplicité des points de vue (du côté de la production comme de la diffusion) constitue non pas une fragilité, mais tout au contraire une source de richesse. « La prospérité de la sociologie », énonce Michael Burawoy, « repose sur un ethos

⁸⁶⁶ Dans le film *Lettre à Freddy Buache*, Jean-Luc Godard analyse cet élément de langage dont le questionnement est aujourd'hui courant in GODARD Jean-Luc, *Lettre à Freddy Buache*, ville de Lausanne (1982).

⁸⁶⁷ BOURDIEU Pierre, « Objectiver le sujet de l'objectivation », in *Science de la science et réflexivité*, Raisons d'agir, Cours & Travaux, 2001, pp. 173-184.

partagé, qui sous-tend l'interdépendance réciproque des sociologies académique, experte, publique et critique »⁸⁶⁸. Nous verrons dans quelle mesure la sociologie filmique peut s'avérer idoine pour mettre en œuvre ce vœu « d'une sociologie publique » en décrivant la manière dont les agents, pris dans le jeu des déterminismes, déploient eux-mêmes aussi des stratégies pour les objectiver afin de mieux y résister.

1 : DU RÉCIT AUTOETHNOGRAPHIQUE À L'OBSERVATION PARTICIPANTE

Le 24 octobre 2006, l'association Killmeway organise la soirée *Ôde à la jeunesse*, que je me suis proposé de piloter quelques semaines plus tôt. Piloter une soirée Killmeway signifie, à partir d'un thème donné (le titre de la soirée), de coordonner les productions des différents membres du collectif, de récupérer les films, de les monter ensemble et d'éditer un PAD⁸⁶⁹ sur un support donné. À l'époque, les salles de cinéma diffusent encore les films en pellicule, ce qui définit une limite technique entre les formats professionnels et amateurs. Il faut donc brancher un lecteur DV-CAM sur un vidéoprojecteur pour assurer la projection et le PAD se fait sur cassette DV-CAM. Ceci me permet de situer le récit dans un contexte où la notion d'autoproduction telle que nous l'avons décrite tout au long de cette étude est encore peu répandue et où une initiative telle que celle de Killmeway est relativement marginale. Bien que certains camarades s'inscrivent dans une perspective professionnelle (certains mènent par ailleurs des études de cinéma à l'université ou à la *Fémis*), il est encore difficile d'entrevoir une continuité entre ces productions et des perspectives professionnelles. Le terme « amateur » n'est – de mémoire – jamais mentionné entre ses membres. À l'instar d'autres initiatives telles que le projet *Kino* (la cellule *Kino* Paname voit le jour plus tard, en 2008⁸⁷⁰), le collectif Killmeway reproduit toute la chaîne industrielle à son échelle, depuis l'écriture jusqu'à la diffusion. Pour un étudiant vidéaste habité par le désir de faire des films et encore à l'abri des problématiques liées aux conditions matérielles de subsistance, ce dispositif peut fournir les conditions d'une pratique autosuffisante et ce, d'autant plus que l'aspect concurrentiel et les nombreuses démarches qui caractérisent les trajectoires en voie de professionnalisation me dissuadent. Entre un espace qui me permet de rester au cœur d'une pratique (écrire, diriger, filmer,

⁸⁶⁸ BURAWOY Michael, « Pour la sociologie publique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 176-177, (2009).

⁸⁶⁹ Pour « prêt à diffuser ».

⁸⁷⁰ « La cellule Kino Paname (devenue Kino Pop depuis) voit le jour en mars 2008 à Paris » In : <https://kinopop.fr/> (consulté le 26 juin 2022).

prendre le son, monter) et une activité professionnelle au sein de laquelle cette même pratique semble minoritaire, voire inexistante pour les malchanceux, je choisis l'associatif et principalement l'association Killmeway de 2003 à 2007. Cependant, après quelques années, le souhait de me confronter à d'autres espaces et à d'autres publics se fait jour, particulièrement avec le film *24h plus tard*, que je réalise, toujours dans un cadre autoproduit, à l'occasion de la soirée *Ôde à la jeunesse*.

24h plus tard est principalement réalisé avec deux amis : Sylvain et Patrick avec qui je travaille depuis mon premier film en 2003. L'habitude et la complicité nous amènent à développer certains automatismes dans la manière d'improviser un texte pour le jour même, de filmer et de monter. En termes de rythme particulièrement, les 45 minutes de film que nous avons réalisées en trois semaines me plaisent malgré quelques scènes manquantes à cause desquelles il reste inachevé. Les encouragements reçus lors de la projection m'encouragent à me remettre au travail, mais pour donner une vie au film, je juge nécessaire d'en faire un projet « professionnel ». À la spontanéité du film improvisé au jour le jour avec les moyens du bord, proche de la méthode de Juliette, se substitue alors une démarche de réécriture. Or, à la différence de la première méthode qui se fonde sur l'improvisation à partir d'éléments « à portée de cadre », cette approche amène à se projeter sur des éléments matériels dont rien n'assure à l'avance qu'ils soient disponibles. En conséquence, elle est donc susceptible de générer un besoin de capital. De ce décalage entre une écriture de film et des moyens disponibles, naît ce que Jean-Claude considère comme la limite par laquelle un film entre dans une démarche de « production ». Pour aussi radicale que puisse paraître cette grille de lecture qui nous ramène d'emblée à la racine de l'exploitation capitaliste, elle permet de comprendre le processus de désappropriation (ou pourrait-on dire d'autodésappropriation) qui va suivre. Rapidement, suivant la logique de professionnalisation sus-citée, l'idée de retourner quelques séquences se transforme en un projet à part entière avec de nombreux lieux, de nombreux acteurs, des musiques non libres de droits et des scènes en avion. Les encouragements à le finir se transformant dans mon esprit en encouragements à faire un nouveau film deviennent alors un prétexte pour « le faire produire ». Pour reprendre l'expression de Frédéric Lordon, je passe alors, par moi-même, du « faire » au « faire faire ». Ainsi commencent deux démarches parallèles : l'une m'amenant à la rencontre du champ professionnel et l'autre vers la constitution de l'association Toile Blanche.

En première intention, l'association Toile Blanche naît de l'idée de fonder une structure pour soutenir la production du film *24h plus tard*, ou plus exactement du remake de ce film inachevé. Cependant, lorsque la structure est déclarée au Journal Officiel en septembre 2008, cette idée a déjà évolué. Pour construire un film dédié à un territoire précis en banlieue est-parisienne (en termes de

personnages, de décors et d'intrigue), il faut d'abord construire un réseau d'entraide autosuffisant et pour que cela soit possible, encore faut-il que ses membres y trouvent leur propre intérêt. Sans savoir alors mobiliser ces grilles de lecture, je sens bien qu'en dehors d'un contexte d'emploi capitaliste, un équilibre et un intérêt commun sont à trouver, suivant le principe du don-contre-don⁸⁷¹. Si la production de mon film induit un « faire faire » en mobilisant des forces de travail à son service, je dois pouvoir assurer une réciprocité, à défaut de quoi, pour reprendre un terme utilisé par Jean-Claude, le rapport social affecté à cette activité revient à « arnaquer ou être arnaqué ». Aussi, pour fédérer ce collectif, au lieu de réaliser mon film *24h plus tard*, je propose l'idée de construire un événement collectif qui partirait des envies et des savoir-faire de chacun : musique, peinture, danse, théâtre et bien sûr cinéma, qui serait au centre des activités avec un film écrit pour l'occasion. Ainsi naît le projet *Chellywood*, inspiré par le film *La Jetée* de Chris Marker sorti en 1962. La diégèse de *Chellywood* se concentre à la fois sur des enjeux typiques de blockbusters (sauver le monde...) et des repères locaux (... sauver le monde, donc, mais en organisant une soirée aux « Cuizines », scène de musiques actuelles de Chelles) ; il multiplie également les références à la pop culture (une 4L Renault à remonter le temps qui réclame un coup de barre à mine pour démarrer, beaucoup de clins d'œil dans les dialogues et les situations) afin que chacun puisse s'identifier. Cette micro-mythologie sert de prétexte à fédérer le collectif autour d'un imaginaire commun tout en se faisant l'écho des missions établies par l'association : réenchanter le réel par le cinéma. À la fin du film, les personnages se rendent sur le lieu même où la soirée de projection est organisée et la séquence finale se déroule directement sur scène, devant l'écran où est projeté le film. En tout et pour tout, *Chellywood* réunit pendant quatre mois près d'une trentaine de personnes qui jouent, écrivent, construisent des maquettes et des accessoires, préparent leur set de danse, de musique ou de théâtre. Détail clef : presque tou.te.s sont étudiant.e.s ou en année de césure post-bac. Du point de vue des décors, le film tire parti des ressources situées à Chelles : une salle de concert, un skatepark, les bords de Marne, la police municipale pour tourner une scène de course de voitures et même un aérodrome dans lequel des pilotes acceptent d'organiser gracieusement un vol pour les besoins du film. Autrement dit, le cahier des charges, initialement dévolu au remake « professionnel » de *24h plus tard*, est largement supplanté dans ce cadre autoproduit. La soirée se déroule le 21 février 2009. À la suite de celle-ci, le collectif prend conscience de la démesure du projet et se questionne sur son avenir. Le premier consensus est de finir le film pour le sortir en DVD. En effet, les parties « scènes » ayant laissé des trous dans la diégèse, il faut retourner les séquences et monter les rushes captés durant la soirée. Tout

⁸⁷¹ Une précision s'impose ici : l'entourage évoqué comprend de nombreuses personnes qui se questionnent sur leur condition. C'est dans ce contexte que vient pour moi la première référence au don-contre-don, lorsque je découvre sur le coin d'une table le livre : DEBORD Guy, *Guy Debord présente Potlatch (1954-1957)*, Édition augmentée, Collection Folio (n° 2906), Gallimard (1996).

cela mis bout à bout porte le film *Chellywood* à 1h36, bilan auquel il convient d'ajouter une expérience collective réjouissante et 500 DVD, dont les deux tiers traînent encore dans un grenier. Ironie du sort : *24h plus tard* n'est, à ce jour – c'est-à-dire 12 ans plus tard – toujours pas réalisé et sa rencontre avec le monde de la production que nous détaillons en introduction de cette recherche n'y change pas grand-chose.

Les principes de mutualisation au cœur de l'association, associés à sa petite économie (fondée sur des subventions et des ateliers), permettent de répondre aux besoins spontanés en mettant à la disposition de ses membres le nécessaire en termes de prise d'image, de prise de son, de lumière et de post-production. Ce sont ces mêmes conditions matérielles fermement ancrées dans un contexte d'autoproduction qui soutiennent l'ensemble des travaux décrits tout au long de ce chapitre.

Les pratiques artistiques induisent une dimension autotélique et le plaisir pris par les membres de l'association à mener des activités en collectif génère pendant près d'une décennie un conatus partagé et fragile, fondé sur la diversité de pratiques et de dispositions qui composent ce collectif. Cette hétérogénéité opère une influence significative sur sa direction durant cette période. Elle donne naissance à une résidence artistique dans un quartier dit prioritaire, à des concerts dans les bars, des soirées multimédia (par exemple concert, court-métrage et atelier graffiti), à un ciné-club ou à des vidéos promotionnelles pour les antennes municipales. Néanmoins après quelques années, le désir partagé se dissipe, les étudiants en césure se remettent à leurs études et la dynamique collective s'avère être une parenthèse. Lorsque celle-ci se referme, peu de films ont été réalisés à la suite de *Chellywood*. Citons un documentaire sur la résidence artistique, quelques courts-métrages, un film collectif, puis un documentaire dédié à la scène musicale underground, *Temps Plein*, en 2016.

Temps Plein, une observation participante au cœur de la culture DIY

En 2013 débute un cycle de travail qui aboutira trois ans plus tard à la réalisation du film *Temps Plein*⁸⁷², activité que j'alterne avec des missions ponctuelles d'agent d'accueil au sein de lieux culturels : musées et scènes nationales principalement. Le film naît du désir d'un ami, Arnaud Gravade, alors chargé de communication aux Cuizines, scène de musiques actuelles de Chelles. Comme nous l'avons vu avec le rêve de Paul de « faire jumper une foule de 10 000 personnes à Bercy », les désirs de succès des musiciens peuvent générer des affects tristes. S'appuyant sur son

⁸⁷² Le film est disponible à l'adresse qui suit : <https://youtube.com/watch?v=XD34X-c-As>

expérience au sein de la scène punk, Arnaud souhaite documenter les pratiques *do it yourself* de la scène punk, espérant ainsi confronter les musiciens à cette approche, résumée par Pascal du label *Et mon cul c'est du Tofu* lors d'une table ronde par cet aphorisme : « vivre la musique plutôt que vivre de la musique »⁸⁷³ (que nous pourrions étendre à : chercher à vivre de la musique plutôt que de vivre la musique). C'est dans ce contexte que le tournage de *Temps Plein* débute et avec lui, une démarche d'observation participative de près de trois ans au cœur de la scène underground parisienne et française, dénommée par ses participant.e.s « la scène »⁸⁷⁴. Nous suivons notamment le collectif organisateur de concerts *En Veux Tu En V'là* : Bastien, Camille, Karim, Adrian et Éric en filmant tout d'abord un concert organisé dans le salon de l'appartement de Bastien, à Montreuil, puis un entretien dans ce même salon quelques semaines plus tard, autour d'une table, avec le collectif, que nous avons analysé durant le quatrième chapitre⁸⁷⁵. À titre rétrospectif, ce temps de tournage (qui n'a pas été intégré au montage final) peut être considéré comme un démarche exploratoire déterminante pour notre étude. La thématique du « vrai travail » est centrale, tant dans la démarche décrite par les membres du collectif, que par la diversité de leurs dispositions vis-à-vis de l'emploi : soit le rejet dans le cas d'Éric et Bastien, soit l'adhésion dans le cas de Camille qui décrit son travail de manière positive. Rétrospectivement, le lien entre ces parcours et ces dispositions à l'emploi peut être expliqué au regard de nos grilles de lecture par la recherche du « vrai travail » qui s'acquiert par la voie légitime de l'emploi grâce au capital culturel (le diplôme d'une grande école dans le cas de Camille s'avère déterminant) ou par la culture *do it yourself*.

La diégèse du film *Temps Plein* se partage entre une première tournée pour le groupe Brasman, un processus de recrutement pour le groupe Membrane, un temps de réunion de l'association *En Veux Tu En V'là*, une présentation générale de la scène par un musicien et un temps de festival *DIY*, le « Samynaïre ». Ce dernier exemple est peut-être celui qui illustre le mieux notre hypothèse d'une réappropriation du travail par des activités en marge de l'économie marchande. Le Samynaïre part d'une envie collective : organiser une fête d'anniversaire pour un certain Samy et y inclure des groupes que le collectif apprécie. Dans la forme à laquelle nous assistons à deux reprises, l'événement se déroule sur une plage, près de Montpellier, où des groupes se relaient de la tombée de la nuit jusqu'au petit matin devant un public de quelques centaines de personnes. Les lumières et les instruments sur scène sont alimentés par des groupes électrogènes ; l'alcool et tout ce qui peut participer à la fête sont apportés par les participant.e.s. Rien dans cette organisation ne laisse supposer une situation d'emploi : aucune billetterie, aucun enjeu de norme technique ou organisationnelle, aucune structure

⁸⁷³ La captation filmée de la conférence est disponible à l'adresse qui suit : <https://youtu.be/6zEtPGihCAY>

⁸⁷⁴ La notion de démarche participative est ici définie a posteriori.

⁸⁷⁵ Disponible aux adresses qui suivent : https://youtu.be/L2CD_9ri6DM et <https://youtu.be/2N8DLbKK9pc>

juridique, aucune communication non plus : l'événement est « secret », c'est-à-dire limité au bouche-à-oreille. Pourtant les gestes qui permettent à la scène d'être montée, aux branchements d'être accomplis et aux réglages son d'être réalisés, sont bien ceux de technicien.ne.s, régisseur.euse.s ou ingénieur.e.s du son dont les motivations ne peuvent être expliquées ni par les enjeux de gain financier, ni (événement secret et underground oblige) par ceux du gain symbolique, mais bien par le caractère autotélique de leur activité : organiser le Samynaïre semble alors être une fin en soi.

Suivre des groupes dans leur quotidien ou en tournée constitue également une riche source d'enseignement qui a, dans un large mesure, alimenté notre cadre heuristique. Comme le décrit Fabien Hein, un groupe *DIY* peut être amené à réaliser un album afin de « donner une matérialité à la musique », mais aussi en vue d'augmenter sa « surface sociale »⁸⁷⁶ et – pour reprendre une terminologie que nous avons précédemment mobilisée – sa « puissance d'exister »⁸⁷⁷. Suivant ce que nous avons décrit précédemment, un groupe *DIY* se fonde théoriquement sur le capital qui est à sa disposition en termes de moyens matériels et humains pour produire un album ou organiser une tournée, de sorte qu'il limite au maximum l'enrôlement de puissances d'agir tierces. Le système d'entraide et de don-contre-don qui caractérise la culture punk permet – au moins ponctuellement – à ses membres d'étendre leurs moyens en s'inscrivant dans un espace social plus large. C'est ce qui assure leur autodétermination. En retour, il est courant que les membres d'un groupe se rendent disponibles pour aider à leur tour une « orga », par exemple en logeant l'un de ses membres en déplacement⁸⁷⁸ ou un autre groupe en tournée à l'issue d'un concert. C'est pour désigner cet écosystème que Pascal Benvenuti utilise le terme « organique »⁸⁷⁹, ce qui illustre l'idée d'un système autodéterminé, car organisé autour de l'idée de pourvoir à ses propres nécessités. Cependant, un groupe peut décider à un moment de son histoire d'investir une quantité de temps et d'argent supérieure à ses moyens dans la confection d'un album pour égaler le son de ses groupes-référence. Pour cela, il est amené à mobiliser un capital, non seulement en réunissant une somme d'argent (en utilisant un système de souscription, de *crowdfunding*, de prêt, voire de don auprès de proches), mais aussi en mobilisant des puissances d'agir tierces : ingénieur.e du son reconnu pour l'enregistrement et le mastering, location du studio d'enregistrement et booker pour organiser les tournées⁸⁸⁰. Il peut aussi développer une collaboration avec un label plus inséré dans l'économie de marché et dès lors, assurer

⁸⁷⁶ HEIN Fabien, *Ma petite entreprise punk, sociologie du système D*, Kicking books, Nîmes, (2011), p. 40.

⁸⁷⁷ HEIN Fabien, *Do it yourself! Autodétermination et culture punk*, Le passager clandestin, Neuvy-en-Champagne (2012), p. 51.

⁸⁷⁸ In https://youtube.com/watch?v=L2CD_9ri6DM (29 minutes et 25 secondes).

⁸⁷⁹ Entretien en annexes (mené le 09/09/2019).

⁸⁸⁰ HEIN, *op. cit.*, (2011), p. 43.

momentanément à ses membres une économie de vie entièrement fondée sur leur seule activité musicale. Cette caractéristique est à la source de divergences, de tensions, voire de ruptures, ce que j'ai observé à plusieurs reprises, entre les défenseu.r.se.s d'une autodétermination sans compromis et les groupes nommés, dans une terminologie mobilisée par les travailleu.r.euse.s des musiques actuelles, les « groupes émergents »⁸⁸¹. À l'instar de notre corpus de cinéastes autoproduits structuré.e.s entre deux pôles, les groupes principaux référencés dans *Temps Plein* composent plusieurs nuances de dispositions, entre la recherche d'une adhésion aux normes professionnelles et son rejet. Le groupe *Membrane* joue régulièrement dans des salles professionnelles, tout comme *Miles Oliver* qui, depuis le film, a changé de situation pour se consacrer entièrement à la musique (en ajoutant de nouveaux projets musicaux et en travaillant par ailleurs comme technicien). Le groupe *Brasman* se produit plus rarement et principalement dans les milieux autogérés⁸⁸². Néanmoins, si aucun de ces groupes n'est fermé au fait de s'intégrer ponctuellement à des espaces régis par des logiques d'économie de marché, cette donnée est contingente, tandis que leur autonomie dans la pratique est, elle, décrite comme une nécessité.

Le film *Temps Plein* lui-même est un cas limite qui illustre bien les ambiguïtés liées à l'autoproduction. Réalisé avec les moyens de l'association *Toile Blanche* qui fournit le matériel et une partie des défraiements pour les billets de train et l'essence, le film est également coopté par la société *Hippocampe Productions* qui met à disposition un bureau pour le montage du film et organise sa distribution dans les festivals. Le film est monté par Martial Salomon, ancien étudiant à la *Fémis* et monteur fortement inséré dans le champ professionnel, en guise de remerciement et par amitié pour Arnaud qui a joué dans quelques-uns de ses courts-métrages. Il connaît une vie en festivals et une autre dans le circuit des musiques actuelles, à la fois dans les milieux dits underground (associations, caves, squats) et dans des lieux « officiels », notamment le réseau des scènes de musiques actuelles.

Bien qu'elle puisse apparaître comme un pas de côté vis-à-vis de notre sujet, l'expérience de *Temps Plein* s'avère déterminante dans la construction du cadre théorique de cette étude, non seulement parce qu'elle nous permet d'observer une continuité à propos de la relation au « vrai travail » dans un autre domaine que celui du cinéma, mais aussi parce qu'elle nous permet d'observer un champ de pratique autonomisé à la marge de l'économie capitaliste, grâce à une chaîne d'entraide qui s'étend de la production à la diffusion ; cette même chaîne d'entraide que l'on ne retrouve

⁸⁸¹ Ces éléments sont ici cités de mémoire, car les conversations affiliées sont liées à des situations éprouvantes pour les agents et ces derniers étaient peu disposés à se confier à ce sujet auprès d'un vidéaste-chercheur et d'un dispositif d'enregistrement.

⁸⁸² Entretien en annexes (mené le 01/07/2022).

(exception faite du collectif *Kino*) qu'à des échelles locales dans le champ du cinéma. Le comparatif qui met cette absence en évidence est à l'origine de l'étude précédente⁸⁸³.

Un trait d'union : le fanzine

L'expérience du film *Temps Plein* marque aussi le début d'une recherche de co-construction lorsqu'un point de discord se fait jour au sujet de la surreprésentation masculine, non seulement parmi l'espace social constitué autour de la scène, mais aussi dans le film, à l'image. Certains agents attribuent cette situation à une coïncidence, un fait naturel, voire un problème qui engage la liberté de chacun et qui ne se pose pas⁸⁸⁴. D'autres, comme Victoria⁸⁸⁵, Léa et Éva⁸⁸⁶, décrivent cependant un contexte dans lequel occuper l'espace est difficile en raison du « *mansplaining* »⁸⁸⁷. En conséquence, la réception du film est à la source de débats et de critiques au sujet de cette surreprésentation, dans la vie comme à l'écran, ouvrant en cela vers une question sans doute aussi vieille que l'histoire du cinéma elle-même⁸⁸⁸ : faut-il représenter le réel « tel quel » pour favoriser des prises de conscience en rendant plus visibles les rapports de domination ou lui préférer un idéal subjectif, une représentation qui « substitue au regard un monde qui s'accorde à nos désirs »⁸⁸⁹ ? Le film nous ayant amené sur la voie du « réel tel quel », je propose qu'au lieu d'ignorer la dialectique qu'il fait naître vis-à-vis de son public, nous nous donnions les moyens tout au contraire de l'encourager. Qui plus est, nous étions à la recherche d'un support pour le diffuser qui nous permettrait d'éviter le DVD en voie de disparition, peu écologique et techniquement limité avec sa résolution limitée. Ainsi naît le premier fanzine de l'association Toile Blanche qui comprend un lien de

⁸⁸³ DELBOS-KLEIN, *op. cit.*, (2015).

⁸⁸⁴ En V!à ITW 2013 #2 (30 minutes et 15 secondes) In: <https://youtu.be/2N8DLbKK9pc>.

⁸⁸⁵ Entretien en annexes (mené le 10/03/2020).

⁸⁸⁶ Entretien en annexes (mené le 09/11/2019).

⁸⁸⁷ « 'Mansplaining', a recent neologism used online, has not itself been theorized, but does owe a clear debt to feminist theory » *in* : HUSSON Anne-Charlotte. « Feminist Thought and Online Lexical Creativity: the Case of "Mansplaining". Feminist Thought - Politics of Concepts », 5th Christina Conference on Gender Studies, Université d'Helsinki, Finlande (2013).

⁸⁸⁸ Nous pensons ici à l'anecdote célèbre des frères Lumière commandant à leurs employés de sortir de l'usine Lumière vêtus de leurs habits du dimanche pour les besoins du film, LUMIÈRE Louis, *Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, Lyon (1895).

⁸⁸⁹ Comme énoncé au cours du chapitre 3, cette citation est faussement (quoi que peut-être à dessein) attribuée à André Bazin par Jean-Luc Godard, *in* MOURLET Michel, *L'affaire Godard-Bazin, L'écran éblouissant. Voyages en Cinéphilie (1958-2010)*, sous la direction de MOURLET Michel. Presses Universitaires de France, 2011, pp. 201-205.

téléchargement, des articles, mais aussi des rushs non utilisés qui complètent le film avec d'autres points de vue sur la scène. Nous pouvons ainsi découvrir les derniers concerts du squat *La miroiterie* à Paris⁸⁹⁰, l'interview avec *En Veux Tu En V'là*, des vidéos réalisées par des groupes en tournée⁸⁹¹ ou encore la conférence sur l'activisme musical underground⁸⁹². L'édition du fanzine nous permet de mettre en évidence la dialectique qui confronte le film aux regards de quelques spectateurs et d'envisager des perspectives de co-construction. Ainsi, Fabien Hein apporte un point de vue académique au sujet, tandis que Pascal exprime ses réserves quant à la surreprésentation masculine sur scène comme dans le film : « Cette catégorie de “groupes de filles” » explique-t-il, « est assez insupportable. Imagineriez-vous un magazine vous dire “ce groupe est composé de quatre blancs hétérosexuels fils de bourgeois sans aucun handicap mental”. Cela paraîtrait incongru et pourtant nous acceptons tout le reste... »⁸⁹³.

Cette expérience en inspire une autre : puisqu'il est possible d'accéder à des vidéos en ligne depuis le format papier grâce au QR code et au lien hypertexte, cela peut être l'occasion d'établir une nouvelle façon de distribuer des films « de la main à la main » et ainsi retrouver un geste associé à un rapport social direct et non virtuel. De cette observation naît le fanzine *En Marge* qui permet à la fois de documenter les activités des autoproduit.eur.rice.s, mais aussi de leur donner l'occasion de développer une parole en dehors du cadre de l'entretien sociologique de cette étude. Cette approche co-construite offre l'occasion de maintenir une démarche de veille en parallèle de mon travail de recherche. Cette liberté donnée aux cinéastes laisse transparaître des thématiques conformes à l'annonce faite par le titre du fanzine. Il y est question de culture Drag Queen, d'homosexualité, d'intimité, de chômage, de solitude, de précarité et de fragilité face aux pouvoirs. Un petit groupe de travail informel est mis en évidence par la convergence des discours. Ce groupe est constitué autour de Jean-Claude Montheil et de la méthode qu'il préconise : faire des films de la manière la plus spontanée possible, sans passer par le processus habituel du scénario afin de ne laisser aucune idée exogène parasiter le rapport à « l'ici et maintenant » du film « qui est en train de s'inventer »⁸⁹⁴ et se concentrer sur ce que les moyens matériels permettent dans l'immédiat. « On prend les lieux tels qu'ils sont, où ils sont », explique Erwan Mittard :

⁸⁹⁰ In : <https://vimeo.com/134595582>

⁸⁹¹ In : <https://youtube.com/watch?v=u3kxjjeMpjs>

⁸⁹² In : <https://youtube.com/watch?v=6zEtPGihCAY>

⁸⁹³ BENVENUTI Pascal, « Tu joues bien de la batterie, pour une fille », *Temps Plein*, fanzine accompagnant le film, Collectif Toile Blanche, 2016, p. 8.

⁸⁹⁴ MONTHEIL Jean-Claude, « Diriger, être dirigé, se laisser diriger », *En Marge* #1, Collectif Toile Blanche, Chelles (2017), p. 8.

Pas le temps d'écrire un script et de partir à la recherche d'un producteur, d'attendre plusieurs mois une hypothétique réponse, de retoucher le scénario plusieurs fois jusqu'à ce qu'il entre dans les cases, jusqu'à oublier ce que l'on veut filmer. Pas le temps d'attendre une réponse des différentes commissions d'aide à la production pour finir par ranger le projet.⁸⁹⁵

De cette approche naît notamment le film *Lipstick*, réalisé par ce dernier. Par ailleurs cadreur pour France Télévision, Erwan réalise « un film de commande » à la demande de sa fille de dix ans, désireuse de jouer dans l'un de ses films et là encore la question du temps justifie de ne pas suspendre l'existence du film à un long processus de production : « Les doutes d'une jeune fille de dix ans ne sont pas ceux d'une jeune fille de 13 ou 16 ans »⁸⁹⁶, explique-t-il.

Comme avec le film *Temps Plein*, ce fanzine dédié à l'autoproduction donne l'occasion à ses participants de confronter leurs points de vue et de construire un discours sur leur sujet, indépendamment de l'action centralisatrice de la recherche. Jean-Claude notamment, s'empare de cette occasion pour décrire son rapport au jeu d'acteur⁸⁹⁷, puis pour développer sa propre définition de l'autoproduction qui correspond bien à la disposition radicale⁸⁹⁸ que nous avons pu décrire précédemment. « Un film autoproduit », annonce-t-il en introduction, « est un film libre ». La liberté décrite ici consiste à faire un film sans aucune concession vis-à-vis des « lucioles de la profession » et des normes de production en termes de « format » ou de films « pensés comme des cartes de visite pour se vendre aux producteurs ». « Le film autoproduit » précise-t-il, « se moque des règles. Il invente sa propre logique. Il n'attend rien de la profession ». Ceci l'amène aux confins de son raisonnement à décrire des films dans lesquels quelque chose « meurt », au point que l'autoproduit « devient produit » et qu'à l'inverse, citant le film *Avant l'Aurore* de Nathan Nicholovitch, un film produit peut être plus autoproduit qu'un film autoproduit. *Avant l'Aurore*, précise-t-il, « porte en son sein toute la marque de fabrication d'un film autoproduit. Il reste pour moi le film le plus libre que j'ai vu en 2018 ». Les lignes qui suivent sont moins propices à un processus d'objectivation. Jean-Claude parle de « la bien pensance du film d'auteur français », au fait « d'être proche de ses acteurs, des situations », de cadrer « sans démonstration formelle, avec beaucoup de souplesse, sans perdre

⁸⁹⁵ MITTARD Erwan, « Lipstick », *En Marge* #1, Collectif Toile Blanche, Chelles (2017), p. 18.

⁸⁹⁶ MITTARD, *op. cit.*, (2017), p. 18.

⁸⁹⁷ MONTHEIL, *op. cit.*, (2017), p. 8.

⁸⁹⁸ À rebours de son acception péjorative dominante, le terme est ici utilisé au sens étymologique de « radix », soit « atteindre la racine ».

jamais son film », ce qui nous ramène à l'objet de son texte : non d'objectiver l'autoproduction et d'en donner une définition vérifiée (ce qu'il a la liberté de ne pas faire), mais d'exprimer sa subjectivité vis-à-vis de l'autoproduction et du film dont il souhaite parler. La notion d'imprévu et de respect de l'ici-et-maintenant, caractéristique de son approche, est tout de même explicitée et mise en valeur par son goût pour l'anaphore : « Nathan Nicholovitch semble être patient, il tourne jusqu'à ce que tout soit réuni dans le cadre jusqu'à ce que la vie prenne le dessus sur le plan. (...) Nathan Nicholovitch travaille avec le temps de l'imprévu, de la fragilité, de l'humanité. Nathan Nicholovitch travaille contre le plan de travail, contre la rentabilité, contre l'économie qu'impose une production ». En somme, cette description de l'autoproduction ne corrobore pas exactement celle que le cadre objectivant de cette étude impose. Les réflexions de Jean-Claude rappellent qu'un sujet ne saurait se résumer à la seule définition qu'imposent les déterminismes du marché et des institutions, dans une logique de co-construction et de prise en compte de la possibilité que des imaginaires autonomisés se fassent jour. Toutefois, son analyse au sujet des « films carte de visite » et de l'assujettissement des formes les plus indépendantes aux injonctions de l'industrie rejoint la nôtre : l'autoproduction constitue aussi dans ce cas, une forme de travail gratuit mis à la disposition du marché :

Les producteurs ne se déplacent toujours pas, pour regarder des films autoproduits quand ils sont projetés. Les films arrivent tout prêts sur leurs bureaux. Ils font leurs courses dans le grand supermarché de l'autoproduction. Ils labellisent. Ils formatent. Ils normalisent le film autoproduit en lui ajoutant un générique qui ressemble à un générique de film professionnel. Ainsi se concrétise le rêve d'un petit nombre de réalisateurs⁸⁹⁹.

Le fanzine est aussi un prétexte pour construire une mémoire collective prenant en compte l'hétérogénéité des profils que nous avons décrite durant cette étude. Ainsi le film de Martin Jauvat, *La Nuit tous les chats sont gris*, fait l'objet d'un article de la part du jeune réalisateur (qui n'a pas encore entamé son parcours avec la société Ecce Films) qui parle alors de ce premier film et de la satisfaction d'en avoir tiré une version qui lui plaît après plusieurs tentatives de montage. L'occasion lui est donnée d'apprécier la dynamique de sa trajectoire et l'évolution de son point de vue sur son propre travail :

J'étais très heureux de réussir à gommer tous les motifs cheap de science-fiction bancaire qui donnaient au film des longueurs insupportables et un cachet de série B parodique, pour garder la substance noire, dégueulasse, de ce que je voulais au fond mettre en scène

⁸⁹⁹ MONTHEIL, *op. cit.*, (2017-9), p. 2.

: le dépérissement d'une jeunesse qui veut agir, mais qui n'y arrive pas, et qui finit par littéralement mourir de flemme⁹⁰⁰.

Le lien vers le film est, à ce jour⁹⁰¹, défaillant, ce qui peut être analysé comme une volonté de la part du réalisateur de finalement conserver ce premier essai à la discrétion du public et de se distinguer de ses « motifs cheap » en décalage avec les critères esthétiques qu'il a développés depuis et sur lesquels se base sa reconnaissance. Cette anecdote, entre autres, est fondatrice pour le cadre heuristique de cette recherche. Elle rappelle – et cette observation est au cœur de notre précédente recherche – qu'il existe un nuancier de dispositions vis-à-vis de l'autoproduction, entre une tendance à la revendication et une autre – fondée sur des logiques de distinction – au rejet. Ici, la relecture de ce texte à la lumière de notre étude apporte toutefois un élément nouveau : aussi bien chez les autoproduct.eur.ri.c.e.s « radicaux », que chez celles et ceux qui cherchent à se distinguer de l'autoproduction à des fins professionnelles, c'est bien de puissance d'agir dont il est question. Ceci explique le souhait d'échapper au « dépérissement d'une jeunesse qui veut agir, mais qui n'y arrive pas ». L'étude des marchés à vainqueurs accapareurs et « l'effet de Saint Mathieu » avec ses principes d'avantages cumulatifs, nous apprennent à considérer les trajectoires à succès avec précaution en les rapportant à un ensemble de trajectoires. Cette phrase de Martin à propos de la jeunesse « qui finit par littéralement mourir de flemme » rappelle que la crainte en tant qu'affect triste – et plus précisément la crainte de ne pas embrasser une trajectoire à succès – constitue aussi un moteur.

À partir du second numéro, *En Marge* prend une direction plus transnationale. La couverture est réalisée par Sun Jaegal, une amie coréenne et les articles se concentrent de plus en plus sur des expériences menées à l'étranger ou par des réalisat.eur.ri.c.e.s étrang.er.ère.s. Le numéro débute ainsi avec l'article de Jean-Claude à propos du film de Nathan Nicholovitch tourné au Cambodge. Le second artiste, par Daisuke Miyazaki décrit la difficulté d'être « Cinéaste dans un Japon à la Mad Max ». Suite à ma rencontre avec Judith Pernin et la découverte de son travail, j'écris moi-même un article sur le film *Bumming in Beijing*, ainsi que quelques articles à propos de mon travail documentaire en Inde. Je reprends aussi mon entretien avec Momoko Seto, lorsqu'elle raconte son parcours depuis le Tokyo de son enfance jusqu'à nos jours à Paris où elle réalise des films, entre production reconnue et autoproduction. Le troisième numéro s'empare des problématiques transnationales avec plus d'acuité : j'écris à propos des enjeux de mémoire à travers l'usage de la vidéo durant les manifestations hong-kongaises de 2019, Pix Goh décrit l'influence des velléités coloniales de la Chine sur le cinéma indépendant taïwanais ; Léo Cortana parle de son documentaire

⁹⁰⁰ JAU VAT Martin, « La nuit tous les chats sont gris », *En Marge* #1, Collectif Toile Blanche, Chelles (2017), p. 31.

⁹⁰¹ In <https://youtube.com/watch?v=avi-LBaTJS> consulté (le 3 juillet 2022).

autoproduit dédié à Marielle Franco, des enjeux autour de la mémoire militante des communautés noires, LGBT et féministes au Brésil mais aussi dans le monde dans une perspective d'« empathie transnationale » ; Leïla Tazir écrit à propos du film de Leïla Saadna *Rana hna, Bnett Hassiba!*, dédié aux actions collectives du hiraq entre 2019 et 2020. Enfin, un article décrit le travail de Claire Diao, à propos de son ouvrage *La double vague*, mais aussi de son travail d'éditrice et de distributrice de films africains. En somme, il se fait jour qu'ici et là, le cinéma autoproduit fournit une source d'expression alternative aux relais de pouvoir que constituent les communications officielles (lesquelles donnent parfois naissance à des films officiels).

La thématique transnationale abordée dans le fanzine me permet aussi de garder la trace d'une tentative d'élargir cette recherche en dehors du contexte français. La naïveté, le manque de méthodologie, la volonté impossible d'élargir un terrain au monde entier et surtout l'écran du langage ont largement limité cette ambition. Toutefois, cette expérience de co-construction transnationale permet à cette tentative de ne pas être tout à fait vaine en élargissant notre recherche vers de nouvelles perspectives. Jusqu'alors nous avons considéré le cinéma autoproduit comme un espace polarisé entre une tendance à vouloir intégrer le champ professionnel et une autre à vouloir s'émanciper de ses règles. Une partie significative de notre étude s'est employée à définir plus en détail les dispositions de l'intégration au champ professionnel dans un contexte d'alignement du désir sur celui de la production et du marché. Nos observations et ces publications semblent cependant démontrer que l'autoproduction est aussi un espace d'intersection pour des identités et des paroles sous-représentées dans l'espace symbolique ; un espace où les rapports de domination sont interrogés par la production d'images. Ces nouveaux éléments nous permettent désormais d'envisager une perspective opposée : celle de l'émancipation et des imaginaires autonomisés où prédomine la nécessité de construire une mémoire alternative aux représentations dominantes.

2 : CONSTRUIRE LA CO-CONSTRUCTION AU CINÉMA LA CLEF

*Les véritables auteurs de ce film, bien que pour la plupart n'aient pas été consultés sur l'usage fait ici de leurs documents, sont les innombrables cameramen, preneurs de son, témoins et militants dont le travail s'oppose sans cesse à celui des pouvoirs qui nous voudraient sans mémoire.*⁹⁰²

Mardi 30 mars 2021. L'affiche du film *Le fond de l'air est rouge* surplombe la réunion à laquelle j'assiste. À plusieurs reprises, je me fais la réflexion que mon regard ne la quitte pas et que cela va finir par se remarquer. Pour cette première rencontre avec le collectif de *la Clef*, il ne faudrait pas laisser une mauvaise impression, mais cette phrase résonne d'une manière particulièrement vive avec ce moment. Le portrait en graffiti de René Vautier sur la façade du bâtiment ajoute au sentiment d'être exactement au bon endroit au bon moment, quoi qu'avec un peu de retard, ce qui va se confirmer tout au long de l'observation participante qui débute alors.

Rappelons tout d'abord que *la Clef* est un cinéma, situé 34 rue Daubenton dans le cinquième arrondissement de Paris. Inauguré le 10 octobre 1973, il a très vite intégré le réseau des salles Art & Essai. Après quelques années florissantes, son propriétaire se confronte toutefois à une conjoncture difficile. Le comité d'entreprise de la Caisse d'Épargne Île-de-France, à la recherche d'un espace pour créer un Centre Culturel dans Paris, rachète alors le bâtiment. Le cinéma poursuit tout de même son activité sous une forme associative. Plusieurs entités se succèdent, dont la plus connue : « Images d'ailleurs », initiée par Sanvi Panou, renommée « L'usage du monde », puis « Cinéma *La Clef* ». Ce statu quo prend fin lorsqu'en 2015, « le CECEIDF devenu CSECEIDF (Conseil social et économique de la Caisse d'Épargne) met en vente *La Clef* à 1,5 million d'euros ». Il s'ensuit qu'une fermeture est actée en avril 2018. D'anciens salariés se réunissent pour lancer une tentative de reprise du cinéma, mais le prix passe à quatre millions et la tentative se solde par un échec en mai 2019. Le 20 septembre 2019, un collectif, composé de « cinéphiles, réalisateurs, professionnels du cinéma et divers artistes issus des squats artistiques, des habitants du quartier (Collectif Curry Vavart, DOC, Le post, Le jardin Denfert, Le SMAC, Collectif Laissez-nous *La Clef*, Les Froufrous de Lilith, Conséquence, La serrure, GRAVE) » investit le cinéma et lance l'occupation, soit 15 mois avant que je n'y mène mon premier entretien et 18 mois avant le début de mon observation participante. Le cinéma devient alors un tiers-lieu selon la définition qui suit :

⁹⁰² MARKER Chris, affiche du film *Le fond de l'air est rouge*, Iskra films, Paris, 23 novembre 1977.

Un “tiers lieu” désigne, initialement, des endroits qui ne sont ni le domicile (First place), ni le travail (Second place), mais des emplacements intermédiaires (lieux tiers), des lieux de rassemblement informels, accueillant du public, des espaces ouverts et souvent situés en centre-ville. Ceux qui les fréquentent valorisent la proximité, le relationnel, la bienveillance. Ils veulent mettre en œuvre des modes d’agir dépréciant la mise en concurrence et répondant à un besoin social. Ils s’inscrivent en dehors des circuits classiques de l’action sociale instituée ou du mécénat d’entreprise. Selon leurs promoteurs, ce sont des espaces dans lesquels la construction de liens sociaux, l’échange, la relation humaine comptent autant, si ce n’est plus, que l’activité qui s’y déroule. L’émergence et le développement des “tiers lieux” s’inscrivent dans un mouvement plus large autour du participatif, du collaboratif, de l’économie du partage, du “Faites-le vous-même !”. Autant d’approches, parfois militantes, qui se présentent souvent comme des alternatives à des pratiques capitalistes⁹⁰³.

La notion de tiers-lieu est d’autant plus fructueuse dans le cadre de notre recherche, qu’elle se rapporte à ce que nous avons observé à propos de l’autoproduction : un espace entre l’amateur (first place) et le professionnel (second place). Elle constitue donc une traduction matérielle et physique des espaces symboliques que nous avons documentés, mais aussi une occasion d’observer sur ce terrain la manière dont les pratiques autoproduites questionnent le travail. L’occupation du cinéma *la Clef* dépasse de loin le cercle des cinéphiles parisiens lorsqu’au milieu du mois d’avril 2020, le collectif entreprend de projeter des films sur la façade du bâtiment adjacent depuis le toit. L’information se répand alors et fait connaître l’occupation aux quatre coins du monde. Il faut néanmoins attendre l’édition du fanzine *En Marge* #3 et l’article de Jonn Toad, pour que le lien avec le cinéma autoproduit s’impose à moi. Je décide alors de rencontrer l’un des membres du collectif qui occupe le cinéma.

Derek Woolfenden ou l’autoproduction comme mode de vie

Le premier entretien au cinéma se tient avec Derek Woolfenden le 26 décembre 2020. Au

⁹⁰³ CLÉACH Olivier, DERUELLE Valérie, METZGER Jean-Luc, « Les “tiers lieux”, des microcultures innovantes ? », in « De nouveaux mondes de production ? Pratiques makers, culture du libre et lieux du “commun” », sous la direction de BERREBI-HOFFMANN, BUREAU Marie-Christine et LALLEMENT Michel, *RS&A Recherches sociologiques et anthropologiques*, 46 – 2, Institut d’analyse du changement dans l’histoire et les sociétés contemporaines, Louvain, (2015), p. 67.

cœur du collectif, Derek fait partie des occupants de la première heure lorsque le bâtiment est investi le 20 septembre 2019, mais son histoire avec *la Clef* remonte à bien plus loin puisqu'il est aussi un ancien employé du cinéma et même l'un des anciens présidents de l'association qui en assurait la gestion : « j'étais président de l'association du cinéma *la Clef* avant, quand c'était légal et voilà que maintenant, je suis président d'un truc illégal, donc c'est quand même drôle ». Son parcours, parisien depuis l'enfance, se structure autour d'une passion pour le cinéma, mais aussi d'une contrainte : très jeune, il se voit interdire par ses parents de regarder des films et invente des stratagèmes de contournement. En grandissant, il découvre les cours de Nicole Brenez à l'université. Le cinéma devient alors un refuge, une pratique, là encore associée à une contrainte : « Brian de Palma dit que, en gros, 90 % d'un film, c'est trouver de l'argent (rire), donc c'est une vérité qui fait mal, mais que je n'ai jamais voulu entendre et c'est pour ça que je suis tombé assez vite dans l'autoproduction, mais du point de vue du milieu expérimental ». La part de films autoproduits dans le champ du cinéma expérimental, explique-t-il, est telle qu'il est difficile de séparer les deux, surtout avec sa pratique de prédilection, le « found footage ». Cette pratique, que l'on pourrait traduire par « vidéo trouvée », consiste en un principe de mise en scène qui repose sur le fait de faire croire au spectateur que les plans d'une séquence ou d'un film sont issus de rushs amateurs trouvés. Dans le cas de Derek, il s'agit plus précisément de monter un film avec des images glanées à partir d'autres sources, voire d'autres films : « c'est vraiment de l'autoproduction, tu vois, c'est vraiment comme les poupées russes, le dernier bastion pour faire des films, limite des films de misère (...) tu viens squatter les images des autres ».

Nous allons voir que cette précarité économique est tout autant liée à la pratique du cinéma autoproduit, qu'à un processus de désaffiliation-réaffiliation. Quelques sociétés de distribution existent dans le domaine du cinéma expérimental, à l'image des entreprises Light Cone et du Collectif Jeune Cinéma, mais l'économie générée est insuffisante pour assurer les conditions matérielles de subsistance. En conséquence, comme pour d'autres cinéastes rencontrés dans le cadre de cette recherche, l'économie de Derek repose sur le RSA « depuis 2005 ou 2006 » ; situation qu'il résume comme suit : « Je suis produit par le RSA (rire) ». Il mène également une activité de vacataire à la Cinémathèque qui ne lui fait pas gagner d'argent supplémentaire, mais qui lui permet de ne « pas rendre des comptes au RSA » et d'avoir « un pied quand même dans le professionnel ». Il dit cependant détester ce travail :

C'est hallucinant tellement je me fais chier. C'est un truc de ouf et pourtant ça peut être intéressant. (...) C'est normal, quand tu fais 14 ans et même plus, 15 ou 16 ans le même taf, sans aucune évolution salariale et intellectuelle... Enfin même mon corps est en réaction, en refus.

Des années durant, auprès des conseiller.e.s attaché.e.s à l'attribution du RSA, Derek déclare avoir pour projet de se professionnaliser en tant que programmeur de films à la Cinémathèque. En réalité, il nourrit bel bien un intérêt réel pour ce qu'il décrit comme les films « mésestimés et sous-représentés », ce qui le pousse à dépenser tout ce qu'il peut en DVD et en livres qui lui permettent d'alimenter son travail de recherche. Néanmoins, l'évolution de l'institution ne lui inspire pas le désir d'y construire une carrière :

J'ai connu la Cinémathèque des grands boulevards et de Chaillot et c'était trop bien. Il y avait une sorte de mixité. Tous les services s'entendaient, ils étaient mélangés les uns aux autres. Il y avait un petit rituel le soir, on buvait, je ne sais pas, de la vodka ou quelque chose, mais c'était ultra familial. Et là, aujourd'hui, la Cinémathèque, il y a souvent des conflits entre services, ils sont tellement cloisonnés qu'il n'y a plus en fait de circulation (...) C'est vraiment des groupes professionnels où il y a énormément d'argent dégagé pour tout ce qui est com'. Enfin pour moi, c'est plus une Cinémathèque. Et puis, même les films qu'ils défendent le plus et le mieux, c'est des films reconnus, il n'y a pas de travail à faire, alors que le travail d'une Cinémathèque, c'est de défricher. Là je ne vois pas trop où est le défrichage.

Le schéma par lequel Derek se construit comme programmeur en dehors des normes et des instances de reconnaissance professionnelle, en homologie avec son parcours d'autoprodacteur, repose sur une désaffiliation en plusieurs temps. Le premier stade de cette désaffiliation débute par une rencontre avec une forme de « vrai travail » qui l'amène dans un second temps à rejeter un contexte professionnel qu'il juge inacceptable, car justement trop éloigné de ce vrai travail. Dans le cas de la programmation, le vrai travail est décrit par Derek comme une action de défrichage qu'il ne trouve pas dans les activités de la Cinémathèque. Tout en s'éloignant d'un habitus qui pourrait favoriser ses chances d'être coopté comme programmeur, Derek développe donc son activité en dehors des schémas professionnels. Comme il le dit : « tu es toujours lié à une entité qui t'encourage à continuer à faire des films parce que même si ta visibilité est modeste, elle existe ». Il rejoint ainsi un tissu d'associations et de collectifs liés non seulement au cinéma expérimental (le Collectif Négatif), mais aussi au milieu du squat artistique parisien (Curry Vavart) :

L'aventure Curry Vavart est intéressante, autant la Cinémathèque ne m'a jamais donné ma chance, m'a toujours enfermé dans cette étiquette de petit cadreur, autant avec Curry Vavart, un gars est venu à une séance programmée avec le collectif négatif (...) et il nous a demandé : «ça ne vous dirait pas de faire des séances chez nous régulières de ciné-club ? On n'a pas ça, on n'est pas très cinéphile et puis ça manque un peu même pour notre public, ça pourrait être cool».

L'aventure Curry Vavart repose sur le principe d'occuper des lieux dans Paris et d'y mener des activités artistiques, ce qui conduit le collectif à occuper *le Gros Belec*⁹⁰⁴, une ancienne fonderie dans le 11^e arrondissement et le *Shakirail*, un bâtiment de la SNCF situé dans le 18^e arrondissement. Alors que le second squat se maintient depuis 2011 au moyen d'un bail précaire, le premier aboutit à une expulsion au bout de neuf mois⁹⁰⁵ : « personne d'entre nous n'y est allé parce qu'on est trop triste. Enfin ce truc guindé, on ne veut pas y aller quoi, c'est mort, pour nous c'était un truc de ouf, ça a duré neuf mois, une occupation enfin un squat de ouf pendant neuf mois et là tous les mois, c'était chiadé, voilà les programmations ». La pratique du squat traduit en idéal l'espace que l'autoproduction représente pour Derek. Ainsi le tiers lieux⁹⁰⁶ est au lieu de travail ce que le travail-passion est au travail-emploi : un espace émancipé des contraintes de l'emploi, où le « faire » n'est plus subordonné à un désir maître.

Au cours de l'entretien, Derek rejette la notion de punk, non seulement parce qu'il ne se reconnaît pas dans l'esthétique musicale qu'il associe à cette appellation, mais aussi parce qu'il ne souhaite pas être objectivé⁹⁰⁷ : « Je n'aime pas rentrer dans des étiquettes parce que là tout de suite, tu te fais tuer en fait. Enfin, tu te fais bouffer. C'est trop facile. C'est comme si... je ne sais pas moi tu es fluorescent dans la nuit. Là on te voit, on te tire dessus. ». Les réflexions qu'il alimente sur la thématique de l'occupation rejoignent néanmoins à bien des égards la « culture *DIY* » :

Occuper, c'est occuper son temps aussi. Tu vois, quand tu fais des films, quand tu écris un mémoire, le plus important c'est d'occuper ton espace pour travailler sur la chose. (...)

⁹⁰⁴ Collectif Curry Vavart, *le gros Belec*, descriptif en ligne sur le site de Curry Vavart <https://curry-vavart.com/le-gros-belec.htm?lang=fr-FR> (consulté le 24/07/2022).

⁹⁰⁵ Vidéo de l'expulsion in <https://youtube.com/watch?v=EDKaJ6pUeL8> (consulté le 25/07/2022).

⁹⁰⁶ Nous mobilisons ici la notion de tiers lieux au sens de « lieux intermédiaires (...) construits autour du geste artistique » et revendiquant des « modes de faire alternatifs au dualisme dominant (Marché vs État) », in VERNAUD Laurent, *Les lieux intermédiaires et indépendants*, Observatoire des politiques culturelles, 2018/2, n°52, p. 26.

⁹⁰⁷ Bien que nous ayons observé que la tendance à ne pas vouloir être objectivé, fut-ce par une appellation, était caractéristique de la culture punk, nous suivrons ici la volonté exprimée par Derek de ne pas être désigné comme tel.

C'est le cliché du savant fou qui reste enfermé, qui ne fait que ça à tel point qu'il a oublié de se coiffer, qu'il a une coupe comme ça à la Jackson Five, ou le mec dans son désert avec son lion, c'est Saint-Jérôme, le labeur pour moi, ça a vachement de sens le labeur. (...) Je déteste l'inactivité, pour moi c'est la mort, autant crever tout de suite, ça ne m'intéresse pas. Donc voilà, c'est occuper dans ce sens-là. Le « faire » pour moi c'est super important. Et puis tu fais tellement que tu t'en fous de la reconnaissance. Le plus important, c'est de continuer à faire. Même à la rigueur, la reconnaissance c'est un danger, c'est un danger de t'arrêter tout d'un coup (...) Non, non, il faut que tu continues, on va dire, une œuvre de travail comme un chercheur, qui continue à faire des expériences et qui ne veut trop savoir quel est le résultat de ses expériences.

Tout comme Éric Cooney dans le champ musical ou Juliette Chenais de Busscher et Pierre Merejkowsky dans le champ du cinéma, l'économie de vie liée au RSA ne vient pas d'un rejet du travail, mais tout au contraire d'un rapport passionnel au « faire ». Le processus de désaffiliation se fonde davantage sur le rejet de l'aliénation au travail, tandis qu'un processus de ré-affiliation se construit sur la recherche d'un « vrai travail » qui peut être aussi bien une pratique artistique elle-même, qu'une activité – pour reprendre une terminologie Beckerienne – de renfort. C'est en cela que Derek associe l'action d'occuper un lieu à celle de s'occuper, tout comme dans un autre temps l'on parlait de « vivre sans temps mort » pour s'opposer au capitalisme par la mise en place de formes de démocratie directe⁹⁰⁸. Aussi, lorsqu'à l'issue de cet entretien, après avoir décrit sa disposition au travail, au cinéma autoproduit et à l'occupation du cinéma *la Clef*, Derek évoque la résidence d'accompagnement au cinéma autoproduit organisée par le collectif, la piste d'un terrain au cœur de notre sujet se précise.

Co-construire une mémoire de la Clef

À l'issue de cette première rencontre, l'importance de documenter le travail du collectif *Home Cinema* au sein du cinéma *la Clef* se fait jour. Derek me donne deux pistes : aller à la rencontre du collectif à l'occasion d'une réunion pour lui communiquer ce souhait et me rapprocher plus particulièrement de Gautier qui s'occupe du *Studio 34*. Ceci me conduit à la première réunion du 30 mars, puis à une autre, le 5 avril. Alors que la première se tient en petit comité et se concentre sur un sujet spécifique (les relations entre *la Clef* et les autres tiers-lieux parisiens), la seconde est plus

⁹⁰⁸ KHAYATI Mustapha, *De la misère en milieu étudiant*, Union Nationale des Étudiants de France Association Fédérative Générale des Étudiants de Strasbourg, Strasbourg (1966), p. 28.

généraliste. Il y est question de conciergerie, de pièces pour les systèmes d'aération ou le chauffage électrique, du fond de dotation, de rapports d'avocats au sujet d'une possible expulsion imminente, de la sortie prochaine d'un livre dédié à l'occupation et de stratégies de communication⁹⁰⁹. Des noms émergent et je profite de l'occasion pour les associer à des visages : Vincent, que par coïncidence j'ai croisé à quelques reprises des années plus tôt à l'université, mais aussi Victor, Felix, Derek, Fitia, Jacob⁹¹⁰, Bulle et Marine. J'enregistre ces éléments au fur et à mesure qu'ils sont soulevés par les participant.e.s de la réunion en tapant aussi vite que possible (et sans doute assez bruyamment) sur le clavier de mon ordinateur jusqu'à ce que Félix s'interroge à haute voix au sujet de ma présence en demandant à l'assemblée si « quelqu'un connaît ce gars » ou s'il s'agit « d'un agent des renseignements généraux ? ». Je profite alors de l'occasion pour me présenter et évoquer mon double projet : mener un travail de sociologie filmique dans le cadre de cette recherche et participer à la construction de la mémoire de *la Clef*. Bien que la proposition soit reçue avec enthousiasme, il me reste encore beaucoup à faire pour que les conditions d'une co-construction soient réunies. L'affiche du film *Le fond de l'air est rouge* constitue à ce titre une source d'inspiration, un objet en commun et un point de départ. Conscient d'avoir laissé passer de nombreux événements, à commencer par l'ouverture du lieu, mais aussi d'être limité par les contraintes de mon emploi du temps professionnel, je propose de construire un film comme Chris Marker, c'est-à-dire en collectant les rushs des participants réalisés avec leurs caméras ou leurs téléphones portables et en réalisant un montage à partir de cette matière. L'idée suscite un sentiment mitigé, car il existe déjà une équipe dédiée à l'archivage des images et qui plus est, solliciter des rushs au collectif induit selon une logique de don contre-don, de produire en retour des rushs pour le collectif.

Ainsi débute ma participation aux activités de *la Clef* : non plus seulement en tant qu'observateur extérieur, mais aussi en tant que membre du collectif attaché à la construction d'une mémoire de l'occupation. Une fois n'est pas coutume, une phrase de Chris Marker qui m'interroge depuis longtemps me guide dans ce travail : trouver l'égalité de regard. Dans le film *Sans soleil*, le cinéaste s'interroge à ce sujet en filmant une jeune femme « sur les marchés de Bissau et du Cap Vert ». Ladite égalité se produit au cours d'un échange entre le point de vue de la caméra et le regard du sujet filmé que le cinéaste décrit comme « proche du rituel de la séduction », mais le contexte du film rappelle aussi qu'elle constitue davantage un idéal à atteindre qu'une réalité intrinsèque pour au moins trois raisons. La première suppose de contextualiser les positions du sujet filmant et du sujet filmé dans l'espace social en s'attachant à prendre en compte les rapports objectifs de domination :

⁹⁰⁹ Document en annexes : réunion du 05.04.2021.

⁹¹⁰ Son nom a été changé pour préserver son anonymat.

peut-on en effet parler – au moins dans le contexte et l'époque du film – d'égalité entre une femme et un homme ou plus exactement entre une femme africaine travaillant sur les marchés et un homme européen cinéaste ? Quelques films célèbres rappellent à ce titre à quel point le pouvoir « d'objectiver l'autre » est toujours asymétrique et qu'il l'est d'autant plus à mesure que le rapport est inégalitaire. Citons le film *La Noire de*⁹¹¹ par Ousmane Sembène qui renverse le jeu des points de vue en filmant l'arrivée d'une jeune femme en Europe ou *Petit à petit*⁹¹² de Jean Rouch qui met en scène son ami Damouré Zika dans le rôle d'un ethnologue africain étudiant la population parisienne et imitant avec humour les méthodes des sciences sociales européennes de son temps. Cette variable de l'objectivation asymétrique posée, revenons à *Sans soleil* : ne s'agit-il pas avant toute chose d'un homme regardant une femme, la filmant vraisemblablement sans autorisation préalable et projetant sur son regard par la voix off une intention amoureuse ? Ou alors plus simplement, ne s'agit-t-il pas d'un homme objectivant une femme dont on ne sait rien d'autre que ce que ledit homme projette sur elle ? La seconde raison découle de la première : ladite égalité du regard dans *Sans soleil* dure un vingt-quatrième de seconde. Il ne s'agit donc pas d'un état permanent, mais plutôt d'un croisement au cœur d'un jeu dialectique. Ceci pris en compte, il semble plus fécond de considérer la notion d'égalité comme une perspective et – peut-être à défaut de pouvoir l'atteindre – d'au moins s'attacher à analyser la dynamique des rapports de force entre sujet filmant et sujet filmé.

Élément déterminant dans ce travail : l'autoproduction est non seulement mon sujet de recherche, mais elle aussi ma méthode de travail qui s'impose pour les raisons que nous avons évoquées tout au long de cette étude, à commencer par le rapport au temps. Produire un film suppose de s'inscrire dans une démarche au long cours : écrire, postuler auprès de sociétés de productions, réécrire, solliciter une aide financière auprès des « guichets » et sans doute réécrire de nouveau, sans que cette démarche ne soit assurée d'être couronnée de succès. Or la situation du cinéma *la Clef* est un contexte d'urgence : tout peut disparaître du jour au lendemain, il faut donc filmer sans attendre. L'autoproduction est aussi pour moi une habitude de travail, un ensemble de réflexes techniques construit depuis mon premier film en 2002, largement façonné par de nombreux courts-métrages (mais aussi un long-métrage) de fiction, un long-métrage documentaire et des années d'une veille technique et méthodologique tout entièrement dédiée à l'enjeu de faire – pour reprendre une citation de Robert Bresson – « le plus avec le moins »⁹¹³. Pour parvenir à ces fins, je puise mes ressources techniques auprès de deux intermédiaires : l'*INAsup* mon employeur du moment, et l'association Toile

⁹¹¹ SEMBENE Ousmane, *La Noire de*, Filmi Domirev, Sénégal (1966).

⁹¹² ROUCH Jean, *Petit à Petit*, Les films de la Pléiade, France (1971).

⁹¹³ « Qui peut avec le moins peut avec le plus. Qui peut avec le plus ne peut pas forcément avec le moins. », in BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Éditions Gallimard, Paris Folio 2015, (1975), p. 33.

Blanche que nous avons évoquée précédemment.

Le travail mené dans le cadre de cette observation participante à *la Clef* passe donc par une clarification de ma position et un investissement dans un rapport de don-contre-don, en participant à la construction de la mémoire de *la Clef*. Je décide de réaliser une série d'entretiens présentés comme des portraits. Ceux-ci me permettront de mettre des noms sur les visages, de connaître et de me faire connaître, mais aussi de situer chacun.e des participant.es, aussi bien au sein de *la Clef* que d'une manière plus générale vis-à-vis du champs du monde professionnel du cinéma. À chaque début d'entretien, comme j'ai l'habitude de le faire, je précise mon propre rapport à l'objet en rappelant notamment que je suis moi-même réalisateur de films autoproduits. Je précise également quelle est ma recherche : ses contours, ses ambitions et parfois même selon l'intérêt de mon interlocut.eur.ice, mes pistes de travail. Dans le cas de Gautier et à sa demande, je fais parvenir à l'issue de l'entretien la précédente étude, ce qui lui permet de mobiliser son cadre théorique au cours d'une séance dédiée au cinéma autoproduit. Gautier interroge notamment les réalisat.eur.ice.s sur les thématiques de la réappropriation du désir et de l'approche punk⁹¹⁴. En tout, près d'une vingtaine d'entretiens sont menés⁹¹⁵ selon les spécialités de chacun : certains se concentrent sur le *Studio 34* du côté de l'organisation (Gautier, Éole et Marine) ou de la réalisation (Lucien Pin, Thomas Hirgorom, Mona Lefèvre, Nathanëlle Ruiz de Infante et William Sorribès), d'autres sur l'organisation de l'occupation au quotidien (Fitia Andria, Benoît Namtamecou, Lucie Bonnet, Claire-Emmanuelle Blot, Anaïs Lacombe, Luc Paillard, Victor Michon, Yann Chevalier), les relations de voisinage (Almut Lindner) voire plusieurs sujets ensemble lorsqu'ils se croisent (Vincent Thepaut et Derek Woolfenden). Les dispositions vis-à-vis du monde du cinéma sont diverses : étudiant.e.s, product.eur.ice.s, technicien.ne.s, personnels de renfort (programmat.eur.ice.s de festivals, projectionnistes). Certains sont très fortement insérés dans le champ (principalement les technicien.ne.s et product.eur.ice.s), d'autres (les étudiants notamment) pas du tout ou pas encore. Certains alternent l'occupation avec leur temps de travail, d'autres sont économiquement dépendants de leurs parents, d'autres enfin font reposer leur économie de vie sur les aides sociales. Aucune condition matérielle de subsistance n'est assurée par l'occupation, qui repose sur l'implication de plusieurs dizaines de bénévoles⁹¹⁶.

⁹¹⁴ Précisons ici que Gautier évoque déjà lors de l'entretien son adhésion à un « cinéma punk », héritée du numéro 670 (septembre 2011) des *Cahiers du cinéma* intitulé « La génération do it yourself ».

⁹¹⁵ Index des entretiens en annexes.

⁹¹⁶ Comme souvent dans un contexte associatif, l'activité se partage entre un « noyau dur » dont le nombre exact est difficile à estimer, mais que l'on peut évaluer à une douzaine de personnes et un nombre plus sensiblement plus large de participations occasionnelles en fonction de l'activité du collectif.

En plus de ces entretiens, de nombreuses réunions sont filmées, ce qui permet de rendre compte du fonctionnement du collectif et des dynamiques de groupe. Durant la période où se concentre le tournage, le collectif est agité par le départ de William de la résidence, ce que Gautier annonce avec gravité au début d'une réunion en précisant que le cinéaste a choisi de quitter *la Clef* pour confier son film à une société de production et (indique Gautier avec amertume) « passer au niveau supérieur ». La réunion est houleuse : Gautier précise son point de vue à plusieurs reprises en exprimant l'idée que l'autoproduction est un choix politique et non un tremplin vers la production, tandis que Lev, qui reproche à ce dernier d'avoir pêché par excès de confiance, évoque une exploitation de travail gratuit en rappelant le temps passé sur le développement du film de William. Allant au bout de son raisonnement, il annonce même vouloir être payé pour le travail d'accompagnement accompli sur l'écriture du film.

Les rencontres filmées

Au moment de rejoindre le collectif, le cinéma *la Clef* fait face à une nouvelle difficulté : une option d'achat pour le bâtiment a été émise par Le groupe SOS, un groupement associatif spécialisé dans l'entrepreneuriat social, dirigée par Jean-Marc Borello, un proche du président de la République française, Emmanuel Macron. En conséquence, le collectif qui occupe le cinéma est mobilisé sur une forte activité de communication, non seulement pour mettre en évidence les divergences avec ledit groupe, mais aussi pour réaffirmer ses valeurs associatives en dehors de toute logique de profit. Lors de la réunion du 5 avril, le point du jour met en avant l'importance de créer des événements filmés pour accroître l'exposition de la lutte. Je propose d'organiser une table ronde filmée en invitant des chercheurs, soucieux de rendre ma participation concrète, de prouver que je ne suis pas un agent des renseignements généraux, mais aussi de développer une nouvelle étape dans ma démarche de co-construction en provoquant une rencontre entre les agents et les porteurs d'un cadre théorique. Ceci me permet momentanément de me décentrer dans mon rapport à l'objet et de mettre mon cadre théorique à l'épreuve pour laisser aux agents la possibilité de se saisir par eux-mêmes du discours proposé par les scientifiques et de le mobiliser à leur guise, fût-ce pour le discuter.

À ce stade de ma recherche, j'analyse l'activité d'occupation de *la Clef* comme une démarche de réappropriation du travail, la recherche d'un « geste libre » qui serait libéré des contraintes de l'emploi capitaliste, similaire à ce que j'ai pu jusqu'alors observer dans l'autoproduction. L'occupation du cinéma a ceci de spécifique qu'un collectif s'est créé pour l'occasion, au-delà de la création d'un seul film avec des ambitions de pérennisation. L'activité elle-même et sa dimension collective sont donc une fin en soi. En cela, nous pourrions dire que celle-ci se situe à mi-chemin entre une

expérience isolée et un projet de société. Ce contexte questionne donc le projet de société qui pourrait répondre à notre problématique entre la recherche d'un travail émancipé et celle qu'assure traditionnellement la sécurité de l'emploi. Nous nous gardons à ce stade de notre recherche de toute démarche performative ou de toute préconisation, cette approche nous permet d'observer ce qui peut naître de cette rencontre provoquée pour traiter notre problématique et peut-être la résoudre.



« Thumbnail » youtube et photogramme issu des rushes de la rencontre filmée

La rencontre est organisée le 18 avril 2021 avec Daniel Bachet et Bernard Friot. Le premier est spécialisé dans l'étude de la démocratie dans le travail en analysant l'entreprise capitaliste du point de vue de sa comptabilité et des perspectives de financement au service d'un bien commun. Le second débute son parcours académique par une étude du régime général de la sécurité sociale qu'il présente comme un outil de subversion du capitalisme au profit des travailleurs. Suivant cette idée, il défend le projet d'un salaire à vie attaché à la personne comme outil d'émancipation du travail. Le dispositif se construit en un peu moins de deux semaines avec la complicité de ma collègue doctorante Leïla Tazir et des étudiant.e.s de la Classe Alpha (l'école où j'enseigne au sein de l'INA) curieux de

découvrir *la Clef* et des membres du collectif. Il se compose de six caméras et d'un double jeu de microphones pour chaque participant. Le plateau est monté sur la scène du cinéma et se compose de deux rangées de tables disposées l'une face à l'autre avec au milieu, sur les gradins, un public composé par les membres du collectif (la situation sanitaire implique quelques restrictions). La discussion débute par un rappel, via Claire-Emma, du contexte de *la Clef*, à commencer par l'histoire du cinéma, son appartenance au comité d'entreprise de la Caisse d'Épargne, sa mise en vente et l'occupation depuis septembre 2019. Ce préalable permet à Daniel Bachet de développer son analyse de la situation sous la forme d'un diagnostic⁹¹⁷. En s'appuyant sur des éléments de communication du groupe SOS à propos du projet d'achat du cinéma, il cite l'objectif de rentabilité affiché par le groupe qu'il oppose au principe d'autogestion et de prix libre pratiqué par le collectif. Dans cette analyse, nous retrouvons la polarisation que nous avons préalablement observée entre d'une part la recherche d'un travail émancipé, le « vrai travail » concentré autour de la valeur d'usage et d'autre part la propriété lucrative, le droit issu de la propriété qui normalise les rapports de subordination dans le travail. À ce titre, un rappel est fait à propos de la distinction entre l'entreprise qui est « la structure productive qui produit les biens et les services et la société qui n'est que son support juridique »⁹¹⁸. De là, explique Daniel Bachet se fonde la relation de subordination dans le cadre, par exemple, d'une société à responsabilité limitée dont les statuts distinguent les propriétaires-actionnaires des salariés. Ceci lui permet d'introduire un ensemble de préconisations fondé sur une autre logique comptable : aux principes dominants basés sur le financement de l'outil de production en vue de rémunérer des dividendes, il propose de substituer un système basé sur la valeur ajoutée. De plus, tout en rappelant que les principes de démocratie liés aux sociétés coopératives de production ne sont que « formels » (en citant notamment le groupe SOS), il valorise ce statut « nécessaire pour donner à chacun et à chacune un pouvoir égal » à condition de contrecarrer les possibles « dérives oligarchiques » en multipliant « les formes de contrôle citoyen au sein de l'organisation et plus généralement dans tous les domaines économiques et politiques »⁹¹⁹. Ce diagnostic et ces préconisations peuvent sembler en décalage avec la réalité juridique et matérielle de l'occupation, mais ils s'articulent justement avec la suite du raisonnement qui caractérise l'occupation de *la Clef* (et qui peut aussi être étendu d'une manière plus

⁹¹⁷ Rencontre Daniel Bachet et Bernard Friot au cinéma occupé la Clef, Collectif Toile Blanche, avril 2021 in <https://Ibid.youtube.com/watch?v=IEfC6VHKUV8> - (00:11:45).

⁹¹⁸ Pour une analyse plus détaillée, nous recommanderons la lecture des livres du même auteur, BACHET Daniel, FLOCCO Gaëtan, KERVILLA Bernard, SWEENEY Morgan, *Sortir de l'entreprise capitaliste*, Éditions du croquant, Vulaines-sur-Seine (2007) ; BACHET Daniel, *Les fondements de l'entreprise. Construire une alternative à la domination financière*, Les éditions de l'atelier, Ivry-sur-Seine (2017) ; ou plus récemment, BACHET Daniel, *Reconstruire l'entreprise pour émanciper le travail*, Uppr éditions, Toulouse (2019).

⁹¹⁹ Collectif Toile Blanche, *op. cit.*, (2021) - (00:14:00).

générale à l'autoproduction) : « Ce sont les règles du jeu économiques qu'il faut remettre en question, maîtriser les ressorts de notre propre développement. Donc c'est un ensemble, vous pouvez avoir des îlots autogérés, vous pourrez les avoir, mais ça ne tiendra pas une éternité »⁹²⁰. Cette problématique de la conjonction entre la micro et la macro-économie va également être traitée en seconde partie par Bernard Friot.

La séquence débute par une présentation de la situation actuelle de l'occupation par Marine Ottogalli. Elle décrit plus précisément le mode de fonctionnement général du lieu, les modalités de professionnalisations qui se sont imposées au collectif par l'apprentissage des métiers, la division du travail en plusieurs pôles d'activité et le principe de transmission de ces savoir-faire. Cette rigueur, explique-t-elle, s'impose au collectif, car dans une perspective de pérennisation du lieu, celui-ci doit prouver sa compatibilité avec des normes professionnelles. Cette introduction donne à Bernard Friot l'occasion de proposer une définition du travail étendue à l'échelle sociale. Selon lui, le travail s'inscrit au cœur de la société en tant qu'activité concertée (qu'il oppose aux activités spontanées) et il suppose « une régulation spécifique ». Cette approche du travail à penser comme une activité socialisée s'inscrit donc dans la continuité de l'observation de Daniel Bachet et se poursuit tout au long de l'échange, lorsqu'il défend l'importance de prendre en compte la division du travail⁹²¹ ou celle de penser les problématiques à l'échelle macro-économique : « En avoir l'obsession permanente, ça a été la force du mouvement ouvrier. D'avoir l'obsession permanente du macro, de ne jamais s'installer dans le micro alternatif. Je parle de s'installer, je ne parle pas du tout d'innover dans le micro, l'innovation n'est pas souvent par le micro alternatif⁹²² ». La proposition de Bernard Friot se fonde effectivement sur une vision macro-économique qui recoupe en un sens l'aspiration relevée chez quelques-un.e.s des cinéastes de notre corpus à un « salaire à vie » lorsqu'on les interroge sur la question du travail émancipé. L'originalité de la table ronde est donc de mettre en relation l'aspiration du collectif avec un cadre théorique qui définit les conditions d'organisation, à une échelle sociale, d'un salaire à vie. Dans la continuité de la proposition énoncée par Daniel Bachet, Bernard Friot rappelle d'abord l'enjeu de développer des formes non lucratives de production : « Pas lucratif, ça ne veut pas dire sans critère de rentabilité, ça veut dire encore une fois sans possibilité d'exploitation d'autrui, c'est-à-dire de ponction de la valeur par autrui, par le travail d'autrui, au bénéfice du propriétaire patrimonial, ce qui est le cœur du capitalisme ». Il s'agit donc bien, « pour permettre le salaire à la personne », de socialiser les revenus au moyen d'une caisse qui serait alimentée par la valeur ajoutée des entreprises et qui permettrait en retour de salarier les travailleu.r.se.s. Cette

⁹²⁰ Collectif Toile Blanche, *op. cit.*, (2021) - (00:44:30).

⁹²¹ Collectif Toile Blanche, *op. cit.*, (2021) notamment à 01:29:20 et 02:31:30.

⁹²² Collectif Toile Blanche, *op. cit.*, (2021) - 02:17:15.

remarque intervient en réponse à la stratégie développée par le collectif de réunir un fond de dotation pour racheter le cinéma et assurer son indépendance par l'obtention d'une propriété patrimoniale non lucrative. Bien qu'il salue le projet de distinguer celle-ci du collectif qui y travaille, il rappelle aussi que la pérennité du projet ne peut passer que par une socialisation des ressources⁹²³. À cela, il ajoute une précision quant au projet esquissé par l'organisation Réseau salariat : « on réfléchit à une sécurité sociale de la culture. Comment est-ce qu'on peut pousser plus loin un « déjà-là » à partir de la sécurité sociale du soin réalisé entre 68 et 75 »⁹²⁴. Cette notion de sécurité sociale de la culture, qui serait le prolongement de celle qui existe déjà dans le domaine de la santé reprendrait donc ces principes de conventionnement⁹²⁵. Ce système permettrait de valoriser des collectifs de travail qui, à l'image de *la Clef*, s'inscriraient dans une démarche d'innovation et d'expérimentation.

En somme, la proposition des chercheurs revient à étendre les perspectives du collectif à l'échelle de la société afin de mieux les problématiser. Partant du constat que le contexte général où « la règle du jeu à des niveaux plus élevés⁹²⁶ » n'est pas favorable à la pérennisation des espaces non lucratifs et où l'accès à des conditions matérielles de subsistances stables n'est pas garanti pour celles et ceux qui s'investissent dans une approche d'innovation et d'expérimentation, le risque pour une initiative isolée revient à rester enfermé dans la marge et le bénévolat au risque de disparaître ou d'être récupéré⁹²⁷. Il faut donc penser l'organisation économique dans son ensemble. Cette idée provoque de vives réactions auprès des membres du collectif, à l'image de Derek qui défend le bénévolat comme un moyen d'accéder au « vrai travail ». À ce titre, il rappelle ses conditions de travail en tant que cadreur vacataire à la Cinémathèque depuis 2006 qu'il oppose à son activité de programmateur depuis 2010 au sein de l'association Curry Vavart.

Voilà, j'ai une reconnaissance, tout de suite je suis programmateur. Pourquoi ? Parce que je suis porteur de désir. Et à partir de là, tout d'un coup, il y a une sorte de transmission, une sorte de confiance qui fait que malgré cette société dans laquelle on vit, je rends quand même hommage au bénévolat parce que c'est grâce à ça que j'ai pu aussi faire de magnifiques rencontres et faire cette occupation parce que sinon, je n'aurais pas eu l'expérience.

Ce débat marque la rencontre entre deux imaginaires militants : l'un fondé sur une recherche

⁹²³ Collectif Toile Blanche, *op. cit.*, (2021) - 01:53:15.

⁹²⁴ Collectif Toile Blanche, *op. cit.*, (2021) - 01:55:00.

⁹²⁵ Collectif Toile Blanche, *op. cit.*, (2021) - 02:01:30.

⁹²⁶ Collectif Toile Blanche, *op. cit.*, (2021) - 42:50.

⁹²⁷ Collectif Toile Blanche, *op. cit.*, (2021) - 02:16:30.

historique structurée par la notion de classe pour soi et la lutte politique collective à grande échelle, l'autre sur une pratique artistique débouchant sur un investissement militant à une échelle associative, mais comme le rappelle Bachet, assignée par la structure sociale générale à un modèle d'îlots autogérés. Ceci explique qu'une légère tension émaille les échanges à quelques reprises. En effet, faute que le modèle préconisé par les chercheurs soit effectif au moment de ces échanges, leur analyse confronte le collectif à la précarité de sa situation en décrivant, selon les « règles du jeu » actuelles, une impasse structurelle. Nous atteignons ici le cœur de notre recherche : bien que Derek admette le caractère problématique du bénévolat tel que le présente Bernard Friot en rappelant que « tout travail mérite salaire »⁹²⁸, il ramène l'objet au contexte, à la fois d'occupation de *la Clef*, mais aussi de manière plus large à « la règle du jeu » qui assigne « le vrai travail » à des formes de travail gratuit. En somme, nous pourrions dire que le consensus qui se forme à la fin de l'échange porte moins sur la situation telle qu'elle est sur le moment que sur la situation telle qu'elle devrait être selon les participant.e.s. L'expulsion du cinéma 11 mois plus tard en mars 2022 rappelle la justesse du diagnostic proposé par les chercheurs, mais aussi – et là encore cela fait consensus dans l'assemblée – l'importance que des lieux d'expérimentation puissent exister, fût-ce dans un cadre précaire, pour construire la conscience commune d'une condition commune.

La proposition de participer à la captation de rencontres filmées aboutira à la création d'autres vidéos. *Cinéphilies d'aujourd'hui, légales ou illégales*⁹²⁹ présente la rencontre entre des distributeurs de films et les organisateurs de *La loupe*, une entité agissant sur les réseaux sociaux (notamment une page *facebook*) qui recensait et proposait des liens en ligne vers des films rares et en principe non distribués avant d'être bannie des réseaux sociaux à la suite de plaintes par des ayants droit. *Radio la Clef*⁹³⁰ présente un temps de rencontre radiophonique entre les occupants de plusieurs lieux : squats, lieux alternatifs, ou tiers lieux de manière plus générale. Cet échange met en évidence le contexte de fragilisation de ces espaces et les inquiétudes dans un contexte de durcissement des mesures judiciaires⁹³¹, les discutants évoquant la menace d'un passage au pénal pour les activités de squat.

⁹²⁸ Collectif Toile Blanche, *op. cit.*, (2021) – 02:43:45

⁹²⁹ « Cinéphilies d'aujourd'hui, légales ou illégales au cinéma la Clef », Collectif Toile Blanche, septembre 2021, *in* https://youtube.com/watch?v=ikBgX7_4D6A&t=4252s.

⁹³⁰ Radio la Clef, Collectif Toile Blanche, décembre 2021, *In* : <https://youtu.be/DouIs7pnBC4>.

⁹³¹ Loi n° 2007-290 du 5 mars 2007 instituant le droit au logement opposable et portant diverses mesures en faveur de la cohésion sociale (1), Chapitre Ier : Dispositions relatives à la garantie du droit au logement, Article 38, le 07/12/2020 *In*: https://legifrance.gouv.fr/loda/article_lc/LEGIARTI000042655744/#:~:text=Lorsque%20la%20mise%20en%20de-meure.de%20la%20mise%20en%20demeure.

Ces documents vidéo contribuent à construire la mémoire militante de l'occupation du cinéma, des personnes qui l'ont traversé et de leurs positions vis-à-vis d'un contexte général peu favorable à des formes de production non lucratives. En cela, même si la matière glanée ne garantit pas qu'elle puisse alimenter un film à venir, la promesse du don-contre-don est tenue, l'équilibre avec le terrain est trouvé. En outre, ce document nous permet à posteriori de contextualiser l'espace social dans lequel s'inscrit *la Clef* et de préciser la notion « d'entre deux » qui caractérise les tiers-lieux. Du point de vue des discutants, les droits de la propriété intellectuelle et immobilière sont appréhendés comme des forces normatives qui constituent pour des « îlots autogérés » une menace significative. Ces observations mettent en évidence, pour ces espaces alternatifs comme pour le principe d'autoproduction qui les régissent, un caractère précaire.

Une structure dédée à l'autoproduction : *Le Studio 34*

Le cadre des rencontres filmées me permet de rencontrer en priorité les protagonistes du *Studio 34* du côté des organisat.eur.rice.s et des réalisat.eur.rice.s, ainsi que me l'a recommandé Derek. Le dispositif se construit à partir d'une idée simple : découvrir le bâtiment au fur et à mesure des entretiens selon les spécialités de chacun, en veillant toutefois lorsque cela est possible à ajouter un « éclairage trois points » afin d'extraire légèrement les sujets du décor et d'assurer une continuité. Pour les entretiens avec les membres du *Studio 34*, je choisis d'organiser les entretiens dans la salle de cinéma qui a l'avantage d'être relativement silencieuse en journée. Je rencontre dans un premier temps Gautier Raguenes, Eole Bony et Marine Ottogalli.

Après un cursus spécialisé en anthropologie et un master de recherche en cinéma à l'université de Strasbourg, un cursus à l'EHESS en anthropologie visuelle et un BTS audiovisuel, Marine est devenue chef-opératrice et réalisatrice de documentaires. Sa pratique oscille entre des missions en tant que chef opératrice et des réalisations de documentaires, produits et parfois autoproduits. Attirée par la programmation de Sophie Gergaud (présidente de l'association « La plume à l'écran »), elle fréquente le cinéma avant même qu'il ne soit occupé. Lorsque débute l'occupation, elle rejoint le collectif en s'occupant de la billetterie « comme tout le monde » puis en s'investissant dans la programmation et, lorsque l'initiative est lancée, du *Studio 34*. Il s'agit, décrit-elle, « d'un laboratoire de création et de diffusion »⁹³² organisé en plusieurs pôles et qui a pour objet d'accompagner les cinéastes autoproduits de l'écriture à la diffusion. Les activités du *Studio 34* comprennent des séances

⁹³² Entretien en annexes (mené le 13/04/2021).

dédiées au cinéma autoproduit, des stages d'écriture, des rencontres avec des professionnels et une résidence par laquelle le collectif accompagne des projets de films.

Le projet est à l'initiative de Gautier et Éole. Ce dernier, après un bac ES au lycée Montaigne dans le sixième arrondissement de Paris, entre à l'université Paris 7 où, avec des amis techniciens rencontrés à l'occasion, il fonde un collectif d'autoproduction. Sa proximité géographique et sociale lui permet, par le bouche à oreille, d'entendre parler de l'ouverture imminente du cinéma et de rejoindre l'occupation dès ses tout débuts. Il s'implique notamment dans la communication politique en tenant le « fil twitter ». Lorsqu'à sa grande surprise, l'occupation perdure, la question des activités à mener au sein de la structure se pose :

Le commencement, dans mon souvenir, c'était au mois de juin de l'an dernier [ndlr : juin 2020], donc ça va faire un an bientôt. On a fait une espèce de réunion générale ici où on a fait tout un tour de table qui était hyper intéressant (...) tout le monde donnait son avis sur ce qu'était *la Clef* et sur ses envies, sur qu'est-ce qu'on va en faire. (...) Et à partir de cette réunion on s'est dit : bon visiblement à cette période-là, on pensait rester (...) donc on pouvait se projeter un peu dans l'avenir. Et il y avait déjà un dossier de reprise qui avait été fait par des gens au tout début de l'occupation, dans lequel ils avaient ébauché comme ça une résidence de création. Et donc à cette réunion-là, il y avait Gautier et moi, on a dit : nous, ce qui nous intéresse là-dedans, ce serait ça par exemple.

Après quelques mois de discussions, le projet se précise avec en son cœur l'initiative de la résidence : six films seront accompagnés par le collectif depuis l'écriture jusqu'à la diffusion avec un budget très restreint compensé par le soutien bénévole du réseau de *la Clef*.

Donc Gautier a ramené un mec qui s'appelle Jules, qui bosse avec lui au studio Orlando, qui est un super ingé son mixeur, moi j'ai ramené Hugo Noulain et Vincent qui ont une structure qui s'appelle « La base », qui font de la post prod à Palaiseau. On a ramené, c'est marrant, sans se connaître le même type de personnes : des gens qui avaient une vraie envie de faire vivre une espèce d'idéal de jeune création, clairement, et de le faire vivre avec des moyens de production qui soient... comment dire... pas petits mais... mais artisanaux. Enfin, je pense que c'est ça, il y a quelque chose du domaine de l'artisanat là-dedans et je pense qu'on partage tous, c'est sûr d'ailleurs, cette idée-là, à des degrés divers et variés. Mais c'était ça, c'était vraiment ramener des gens, donc on a entre 23 et 30 ans, des gens qui sont soit des professionnels confirmés, soit des professionnels en devenir.

Éole s'attache donc à rappeler le critère de l'âge, mais aussi le caractère « artisanal » de la production

au *Studio 34*. Ce terme n'est pas inédit dans notre travail de recherche. Nous le retrouvons mentionné à plusieurs reprises par les agents interrogés, notamment par Anthony Cajan qui en mobilisant l'exemple de la création d'une table, compare l'approche industrielle normée et calibrée à celle d'un.e artisan, plus libre en termes de temps et de méthode pour peaufiner sa table jusqu'à ce qu'il l'estime prête⁹³³. Bien qu'il soit difficile de définir objectivement et avec précision la notion d'artisanat et sa distinction avec une approche industrielle, nous pouvons relever qu'elle est ici mobilisée subjectivement pour désigner une forme de « vrai travail » par lequel l'agent a la possibilité d'agir sur l'objet produit en dehors des liens de subordination. Cette idée que nous pourrions rapporter à celle du *do it yourself*, identifiée à plusieurs reprises au cours de cette étude, est largement mobilisée par Gautier.

Comme la plupart des occupants, Gautier se situe dans la vingtaine⁹³⁴. Après des études de cinéma à l'université Paris 8, il se spécialise dans la production en suivant un master à l'INA et travaille en tant que producteur pour la société Les Films Hatari. C'est néanmoins un autre parcours, en marge de celui-ci, qui l'amène à *la Clef*. Durant son cursus universitaire, une rencontre amoureuse avec « une cinéaste en pleins doutes » lui donne envie d'aider celle-ci à réaliser son film. Cette aventure lui fait prendre conscience du nombre très important de films étudiants qui, en permanence, « meurent dans les disques durs » et l'amène à s'investir dans un collectif de programmateur.rice.s : le « collectif GRAVE ». C'est ensuite par cette connexion, entre ce collectif et celui de *la Clef*, que Gautier rejoint l'occupation du cinéma. À l'instar d'Éole, la thématique de l'âge est régulièrement citée par Gautier pour définir le *Studio 34* : « je suis arrivé par la programmation (...) c'était vraiment les gens qui avaient mon âge qui m'intéressaient ». Il ajoute : « Le *Studio 34*, il faut le voir comme (...) la maison des jeunes cinéastes, une espèce d'ambassade pour les gens qui veulent faire des films ».

Outre son implication dans le projet d'occupation du cinéma, la particularité de Gautier au regard de notre sujet est d'avoir partagé sa trajectoire entre ce que nous avons décrit jusqu'ici comme deux pôles, la production et l'autoproduction ; dans son cas, la société Les Films Hatari et le *Studio 34* ou encore le « le cinéma punk, le *DIY* » et ce qu'il désigne comme le « rang ». Ainsi, à propos du pôle de la production, il déplore : « Le cinéma, c'est le seul art où il y a ce truc de vouloir directement rentrer dans le rang et d'être bien produit. ». Or la production dans sa forme classique n'est pas, de son point de vue, la plus adaptée pour répondre à un désir spontané de réalisat.eur.rice.

⁹³³ Entretien en annexes (mené le 22/04/2015).

⁹³⁴ Entretien en annexes (mené le 17/04/2021).

Quand tu es une société commerciale, ton objet de marchandise, c'est un texte. Tu finances un film sur un texte et c'est complètement paradoxal pour quelqu'un qui veut faire des films, si quelqu'un fait un film, c'est qu'il n'est pas Honoré de Balzac, il ne sait que s'exprimer par des images et des sons et en les rassemblant en faisant du montage. Et donc déjà, demander un texte à quelqu'un, c'est super compliqué.

Pour Gautier, le *do it yourself* constitue un moyen d'expression plus direct, plus spontané et sans biais pour les jeunes générations.

Je dirais que le *do it yourself*, c'est plus une démarche politique de faire sans, ce serait de se dire, vous ne voulez pas de nous, vous ne voulez pas nous donner de fric, mais ce n'est pas grave, je vous fais un gros doigt d'honneur et je vais le faire quand même. Et je ne sais pas faire du montage mais je m'improvise monteur demain et j'apprends tout. Je ne sais pas programmer un film ? Ce n'est pas grave. Demain j'apprends à programmer un film. Je ne sais pas allumer un projecteur et faire la projection DCP ? Ce n'est pas grave. J'apprends à le faire et je le fais. En fait, le *do it yourself*, il n'est là que parce qu'à un moment, il y a plein de gens qui ont voulu rentrer dans le rang, qui voulaient faire des films comme ça, on leur a mis plein de stop et à un moment tu dis, c'est terminé : vous me dites que je ne peux pas le faire, mais moi je vais vous dire que je vais le faire et je vais trouver un autre moyen. Je vais prendre des chemins de traverse mais je vais le faire quand même. L'autoproduction, c'est en réaction à quelque chose.

Ce témoignage constitue une pierre de Rosette pour notre recherche, puisqu'il nous autorise à lier la culture punk *DIY* avec le cinéma autoproduit, mais aussi le cinéma autoproduit avec l'occupation du cinéma *la Clef*. Occuper un cinéma tout comme autoproduire un film revient, suivant sa logique, à reconnecter son désir à l'objet désiré. Cela suppose de contourner les processus de sélection et de distinction qui occupent traditionnellement une part significative de la pratique dans un cadre professionnel. Le *Studio 34* permet de réaliser un film sans se concentrer sur « le texte » et les injonctions liées aux instances de nomination, tout comme l'expérience de *la Clef* permet d'organiser des séances sans avoir à recourir à une levée de capitaux.

3 : DE LA FÉMIS A LA CLEF, LE PARCOURS TRANS DE LUCIEN

Lors de ma rencontre avec Lucien, les motifs pour la réalisation du film sont encore obscurs. Je ressens une certaine curiosité vis-à-vis de la sociologie visuelle, mais aussi une certaine confusion entre celle-ci et le documentaire d'une manière générale. Réaliser un film dans ce cadre me permettrait de mieux en cerner les enjeux ; mieux comprendre par exemple dans quelle mesure une image cinématographique peut s'imposer comme une matière scientifique, mieux cerner également comment dépasser l'opposition entre la subjectivité associée au point de vue cinématographique et l'objectivité que requiert la démarche académique. Il y a aussi la dimension du prestige, sans doute la moins pertinente de toutes, mais néanmoins déterminante, car la réalisation d'un film de thèse génère une valeur symbolique. Dans le contexte des mondes de l'art, nous apprend l'expérience d'Anthony Trollope racontée par Howard Becker, les effets de distinction sont particulièrement déterminants dans les jeux de socialisation et la recherche de valeur symbolique influence, consciemment ou non, les démarches de production. Compte tenu de mon sujet d'étude, je ne peux me soustraire à l'examen des effets de ce déterminisme sur ma démarche, d'autant plus que certaines des personnes interrogées m'ont renvoyé les interrogations que je leur adressais, me questionnant quant au motif de ma recherche et quant à mon rapport à l'autoproduction. Longtemps j'ai considéré cette démarche comme un refuge qui me permettait de pratiquer à l'abri des injonctions de l'industrie, mais j'ai aussi atteint une limite structurelle en observant cette tendance à la marginalisation qu'induit nécessairement (ce que les observations liées à cette étude attestent également) le fait de faire des films « dans son coin » ou pour reprendre la terminologie proposée par Daniel Bachet sur « mon îlot ». L'argument du prestige une fois conscientisé s'annihile de lui-même. Celui de sortir de l'îlot est plus convaincant, mais insuffisant. Il reste donc le désir. Deux décennies d'autoproduction me confrontent une disposition qui laisse peu d'espace à la possibilité de faire un film sans désir.

Être indisposé à faire un film ne signifie pas pour autant être indisposé à filmer. Jusqu'à une certaine étape de cette recherche, je filme par volonté au service du collectif, mais pas par désir ; le désir reste à trouver. Ce qui suit au moment de mener mes entretiens en avril 2021 est sans doute une conséquence de cette situation : la démarche participative au sein de *la Clef* m'amène déjà à avoir collecté une quantité de rushs importante, mais je n'ai aucune perspective de film précis à l'esprit. Je filme les choses comme elles viennent, au fur et à mesure, m'adaptant au flux et en restant constamment à la traîne des événements. Seuls les temps d'entretien semblent procéder d'une approche plus construite, mais là encore la question du désir de film se pose. L'idée de construire un

film à partir de l'entretien, cette forme « aux frontières du cinéma et de la sociologie⁹³⁵ » m'intéresse, de même que l'enjeu de construire un ensemble à partir d'une forme minimaliste, non comme une « roue de secours », mais bien comme « une structure centrale »⁹³⁶. Cependant là encore l'intérêt ne constitue pas un argument suffisant et le désir se cherche. Ayant débuté ma pratique par la fiction, mon goût se porte davantage sur le cinéma direct que sur une forme « très peu cinématographique » ne contenant « pas d'action, pas de mouvement »⁹³⁷. Je préfère lorsque la matière à filmer est scénarisée ou tout au moins que je peux anticiper les actions pour mieux les découper et les filmer. Qui plus est, un vieux souvenir me perturbe : celui d'un ami critiquant le film d'un autre en le qualifiant de « film radiophonique » au motif que la bande son se suffisait à elle-même et que la bande image était dès lors superflue. Toutes ces conditions réunies, pertinentes ou non, ne sont pas favorables à la construction d'un film... du moins jusqu'à la rencontre avec Lucien.

Dans la continuité des entretiens menés avec les protagonistes du *Studio 34*, je rencontre les réalisat.eur.rice.s de la résidence et le hasard veut que je commence par Lucien. À la différence des occupants, je choisis de filmer sur fond noir, plus neutre, pour marquer une distance avec l'activité directement liée au bâtiment (j'ignore encore l'attachement de Lucien à l'occupation) et aussi pour tester un dispositif d'incrustation (qui ne s'avérera pas pertinent pour cet entretien). Là encore, des étudiant.e.s de l'INA curieux de rencontrer les protagonistes de *la Clef* et d'apprendre de nouvelles techniques de tournage m'accompagnent (le tournage se déroule durant un temps de vacances). Ce premier entretien se concentre sur les éléments essentiels : le parcours, le *Studio 34* et le film réalisé dans le cadre de la résidence. Une anecdote participe à sceller mon amitié avec Lucien et le sort du film. Bien que nous ayons déjeuné ensemble en amont, il reste encore un peu à faire pour briser la glace. Quelques instants avant le début de l'entretien, Lucien évoque son activité militante avec une étudiante. Machinalement et tout en manipulant l'objectif de ma caméra, je siffle *l'Internationale* que Lucien reprend immédiatement en chantant. L'entretien débute quelques instants après avec cette phrase que je déciderai plus tard de garder au montage du film (soucieux de garder une trace de ces éléments de contexte que l'on garde généralement hors-champ) : « salut Lucien, merci d'avoir chanté *l'Internationale* ».

L'anecdote n'est pas dénuée de sens. Nous avons vu avec Boltanski et Chiapello qu'il existait

⁹³⁵ HAMUS-VALLÉE Réjane, « Un film d'entretien est-il un film ? Ou comment un objet filmique particulier questionne les frontières du cinéma, les frontières de la sociologie », *L'Année sociologique*, 2015/1 (Vol. 65), p. 97. DOI : 10.3917/anso.151.0097. URL : <https://cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2015-1-p.97.htm>.

⁹³⁶ HAMUS-VALLÉE, *op. cit.*, (2015), p. 98.

⁹³⁷ HAMUS-VALLÉE, *op. cit.*, (2015), p. 98.

historiquement une séparation entre « la gauche artiste » et « la gauche sociale ». Or cette séparation dans le champ militant prend parfois la forme d'une injonction à se positionner. Dans le champ académique, cette polarisation peut se traduire par une performance d'opposition des héritiers de la théorie marxiste vis-à-vis de la théorie intersectionnelle au motif que l'enjeu économique primerait sur les autres rapports de domination⁹³⁸. Cette tension se joue aussi au sein du collectif de *la Clef* et tend à agglomérer les occupants autour de pôles d'affinité. À contrario de cette tendance, notre étude a mobilisé ces deux pôles théoriques pour s'adapter à la réalité objective des rapports de force multiples dans lesquels s'inscrivaient les agents. La prise en compte de cette approche a par exemple été fructueuse lorsque la réalisatrice Amandine Gay a décrit le fait de pouvoir mobiliser une puissance d'agir plus importante dans les pays anglo-saxons (« bullshit talks, money walks ») où les assignations liées au genre et à la couleur de peau, explique-t-elle, sont moins déterminantes dans les parcours professionnels qu'elles peuvent l'être dans le contexte français. Cette précision faite, nous pouvons maintenant revenir à Lucien. L'anecdote de *l'Internationale* a, suite à ce premier entretien, ouvert un dialogue continu à propos des interactions entre domination capitaliste et réflexions intersectionnelles, sans jamais que Lucien n'oppose ces champs théoriques. De fait, la théorie intersectionnelle initiée par Kimberlé Williams Krenshaw se fonde précisément sur l'observation que, loin de s'opposer, les systèmes de domination se conjuguent et qu'il est, dès lors, pertinent de les analyser ainsi.

Quand les systèmes de domination de race, de genre et de classe convergent comme ils le font dans le cas des femmes de couleur battues, l'intervention de stratégies uniquement basées sur l'expérience de femme qui ne partagent pas la même identité de classe et de race seront limitées pour aider d'autres femmes, parce que les races et les classes se confrontent à des obstacles différents⁹³⁹.

Cette sensibilité partagée me donne envie de poursuivre l'échange au quotidien et peut-être de construire le film autour de son personnage, ce que les caractéristiques qui suivent ne vont que renforcer comme un alignement de planètes. Parallèlement à son engagement au *Studio 34*, Lucien étudie à l'école de la *Fémis* en section production, ce qui l'inscrit dans les pôles opposés de la production et de l'autoproduction. Plus important encore : lors de cette première rencontre, il me décrit tout à la fois son parcours de transition et le film en préparation qui, non seulement documente

⁹³⁸ Impressions d'écran de réflexions militantes hostiles à une théorie écoféministe énoncée par une élue. Document en annexes (le 01/09/2022).

⁹³⁹ KRENSHAW Kimberlé Williams, « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, 43(6), 1246 (1991) (traduit de l'anglais par l'auteur).

ce parcours, mais qui l'aide aussi à projeter son corps dans un devenir-homme. Pendant les jours qui suivent, cette idée me travaille et me ramène à l'un des piliers de cette étude : la racine trans qui, dans le cas de Lucien, désigne tout à la fois la transition (en tant que passage de l'obstacle du genre avec son lot de dysphorie), mais aussi le travail sur le film (en tant que passage de l'obstacle de la forme à trouver) qui l'accompagne dans cette démarche. Tous ces éléments mis bout à bout rationalisent l'idée de construire le film autour du personnage de Lucien, mais l'élément le plus déterminant échappe à cette rationalité et justifie l'usage fait dans ce chapitre d'une écriture à la première personne : l'expérience vécue lors de l'entretien constitue le début d'une amitié d'où naît – à l'état embryonnaire – un désir de film.

Boï, film trans

Le film de Lucien met en images une représentation de sa transition à partir d'éléments le renvoyant à son présent et d'autres le renvoyant à son devenir. Les éléments « au présent » mobilisent un travail à partir de costumes jouant sur les assignations de genre. Le « devenir » représente pour Lucien la fin du passage, la libération totale des attributs féminins et la fin de la dysphorie. Faute d'avoir atteint cette étape, le film l'aide à se projeter sur ce corps en devenir en ayant recours à des effets spéciaux. Deux méthodes sont utilisées conjointement : une modélisation en trois dimensions et un dispositif de projection sur écran semi-transparent en « live action ». La modélisation repose sur l'usage d'une « kinect » : un « périphérique » de captation visuelle pour console de jeu permettant l'enregistrement d'informations de profondeur et de couleur. Cet outil, relié à un ordinateur et à un logiciel gratuit permet à Carole, la chef opératrice, de réaliser une modélisation en trois dimensions du corps de Lucien, qui peut être ensuite transformée en faisant varier les positions du « nuage de points ». Cette technique correspond à la tendance que nous avons documentée d'une appropriation par les autoproduit.eur.rice.s d'un outil « grand public » détourné de son usage initial pour accéder, avec un budget restreint, à une pratique professionnelle initialement coûteuse. La kinect a été identifiée en 2011 comme le périphérique associé à une console de jeu vendu le plus massivement⁹⁴⁰. Les économies d'échelle permettent aujourd'hui d'accéder à cet outil pour quelques dizaines d'euros sur le marché de l'occasion, voire d'y accéder gratuitement en se le faisant prêter (en l'occurrence, celle-ci appartient à Carole).

⁹⁴⁰ « Fastest-selling gaming peripheral » Guinness world records, édition en ligne In : <https://guinnessworldrecords.com/world-records/fastest-selling-gaming-peripheral#:~:text=The%20fastest%2Dselling%20gaming%20peripheral,2010%20to%203%20January%202011>. (consulté le 02/09/2022).

Le dispositif de projection se construit en deux temps. Le 15 mai, durant une première session de tournage, plusieurs garçons vêtus d'un simple slip blanc se succèdent sur la scène du cinéma tapissée de borniol afin de constituer un fond parfaitement noir. Chacun des modèles filmés répète une série de gestes similaires en suivant la direction donnée par Lucien. Le 29 mai, c'est au tour de Lucien se tenir sur la scène, toujours sur fond noir, une vitre disposée devant lui. Un flux vidéo est projeté sur cette surface au moyen d'un vidéoprojecteur installé dans la salle. L'image projetée est un montage réalisé à partir d'une superposition des corps filmés deux semaines plus tôt. Au début du dispositif, la caméra ne capte que l'image du corps de Lucien, mais à mesure que celui-ci peint la vitre avec de la peinture blanche, l'image projetée se substitue à ce corps, les attributs féminins disparaissent, remplacés par l'image projetée des corps masculins.

Ce tournage du 29 mai résonne comme la validation de toutes les réflexions précédentes. Trivialement, l'élément le plus ancien de mon film, conçu bien avant mon arrivée à *la Clef*, aura été son titre : *On verra bien*. Ce désir naît de la thèse, étayée tout au long de cette recherche : l'autoproduction permet de réunir des conditions de recherche dans l'incertitude, non pas dans le sens défendu par Pierre-Michel Menger d'une précarité supposément stimulante, mais au contraire dans « l'incorporel et la logique non prédicative de l'événement »⁹⁴¹ que permet le travail émancipé vis-à-vis des injonctions du marché et des logiques de profit. Ceci permet, pourvu que l'on embrasse cette opportunité plutôt que de reproduire les mécanismes de « la production » (comme le décrit Jean-Claude), d'inventer un film au fur et à mesure, en ne suivant aucun élément extérieur à son désir et en acceptant de se passer du scénario, qui constitue dans « la production », une « pièce comptable » indispensable à l'obtention d'aides financières. C'est ce que nous avons décrit précédemment comme le devenir-contingent d'un film autoproduit, que Lucien met au service de son travail cinématographique dédié au devenir-contingent de son propre corps. Un film n'est pas une idée, mais la matérialisation en image d'une idée. Suivant le crédo : il faut « confronter des idées vagues avec des images claires »⁹⁴², c'est là que la forme trouvée par Lucien intervient pour fixer l'idée de son corps en devenir. La représentation d'une multitude de corps masculins le confronte au devenir contingent caractérisé : par une question (« auquel de ces corps ressemblera le mien ? »), par la nature même de sa transition (un corps inscrit dans un devenir-homme) et par la nature même du travail : traverser l'obstacle et se réaliser en se réalisant.

⁹⁴¹ VILLANI Arnaud, « Gilles Deleuze et le devenir comme ligne de vie », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, 30 (1997), p. 43.

⁹⁴² GODARD Jean-Luc, *La Chinoise*, Anouchka Films, La Guéville, Athos Films, Parc Films, Simar Films (1967).



Photogramme issu du film *On verra bien* représentant l'installation de Lucien.

L'arrivée de l'été marque pour moi une prise de recul vis-à-vis des activités de *la Clef*, afin de pouvoir me concentrer sur la rédaction de la thèse, mais aussi pour revenir au film lui-même. Mon activité liée à la construction d'une mémoire visuelle de l'occupation m'a amené à réunir plusieurs centaines d'heures de rushs, mais j'ignore encore si cette matière peut servir de support à la construction d'un film. Un long temps de dérushage débute alors et mon intervention à *la Clef* se limite à quelques captations. Aussi, je ne recroise Lucien qu'à quelques occasions, notamment au mois de février, lorsque la menace d'expulsion devient imminente et que le collectif se mobilise de plus belle pour mettre la situation du cinéma en lumière. Je profite de l'occasion pour filmer de nouveau, en particulier un temps de projection sur le toit, comme je l'avais espéré depuis le début de mon travail de documentation. C'est aussi à ce moment-là que je reprends connaissance de son actualité à l'occasion d'un appel passé sur les réseaux sociaux à soutenir une levée de fonds pour son opération de mastectomie. L'opération, non remboursée par la sécurité sociale coûte 3 800 euros. C'est à cette occasion que Lucien me sollicite pour le filmer juste après l'opération sur son lit d'hôpital pour documenter sa transition.

Un dispositif de co-construction se met en place

Cette étape est importante dans la construction du film. Jusqu'à ce stade, je suis encore l'unique moteur de son élaboration et la décision de filmer chaque événement vient de moi. Pour reprendre la dialectique filmeur/filmé décrite dans *Sans soleil* et malgré mon attachement à construire une observation participante équilibrée, le rapport est encore asymétrique. Aussi, la proposition de Lucien de venir le filmer pour documenter sa transition marque non seulement une appropriation des moyens du film au service de son propre travail mémoriel, mais aussi une étape significative dans le processus de co-construction du film. Elle permet aussi de combler une limite logique fixée par mon cadre méthodologique et le principe de ne pas parler à la place de l'autre. Grâce au principe de co-construction, Lucien met le dispositif du film au service de son propre point de vue en précisant lors de l'enregistrement :

C'était important pour moi de te demander de filmer parce que c'est un peu l'aboutissement de mon travail. Ce n'est pas moi qui ai travaillé, ce n'est pas moi qui me suis auto-opéré, tout ça, mais c'est quand même l'aboutissement d'un truc où ça y est : ce qui causait la dysphorie et qui nécessitait un film est parti et avec ça je vais pouvoir terminer le film tu vois.

La mention du travail et de « l'auto-opération » révèle un mouvement réciproque : dans la continuité de nos échanges, Lucien mobilise le cadre théorique de ma recherche sur l'autoproduction comme un clin d'œil pour consolider le pont entre nos points de vue et lui donner, par la parole, une manifestation concrète, ce dont l'expression « tout ça » rend compte, subtilement et avec humour. À la suite de notre réflexion commune autour de l'étymologie trans et de la notion de devenir, nos travaux respectifs prennent la forme d'un échange. Ainsi je précise à Lucien qu'il peut disposer de mes rushs comme bon lui semble et il me fait savoir que la proposition est réciproque.

Cette direction donnée au film donne naissance à quatre derniers temps de tournage. Le premier intervient lors de la manifestation du premier mai à Paris : utile pour contextualiser l'engagement militant de Lucien (il précise dans un message vocal ne jamais avoir raté un premier mai), mais aussi pour créer un lien entre la situation du cinéma et un contexte plus large. Un événement inattendu survient lorsque Lucien m'appelle pour m'annoncer qu'il a été agressé et qu'il ne pourra pas être présent à la manifestation. Plutôt que d'annuler, je lui propose de filmer la manifestation sans lui et d'utiliser son message répondeur en guise de voix off.

Le deuxième temps s'articule autour d'un rendez-vous donné quelques semaines plus tard à la Recyclerie : un bistrot implanté dans une ancienne gare parisienne. Je prends avec moi une caméra et un micro-cravate au cas où, ce qui s'avère pertinent, car Lucien me propose de le filmer pour donner de nouvelles informations. Il m'annonce avec enthousiasme qu'avec la société de production fondée avec deux associés, il envisage de reprendre le film de William dont la collaboration avec la société précédente – celle pour laquelle il a quitté le *Studio 34* – n'a pas abouti. Ainsi, m'explique-t-il, le film de William revient dans le giron de *la Clef*, ce qui redonne un sens au travail d'accompagnement mené par le collectif. À la suite de ce temps d'entretien, Lucien m'invite chez lui pour filmer les cicatrices de son opération. Sans nous concerter, nous passons d'une action filmée à l'autre lorsqu'il improvise un temps de parole au balcon pour fumer, puis un autre temps devant le livre du collectif où les occupants sont mentionnés. En influençant ce temps de tournage jusqu'au rythme des plans, il me donne le sentiment qu'un renversement dialectique s'est accompli, au moins momentanément, dans le cadre de la co-construction du film.

Le troisième temps se déroule à la *Fémis* et cette fois, la direction est partagée. Accompagné par Ophélie, une étudiante de l'*INAsup*, je filme Lucien dans les locaux de l'école en reproduisant ses habitudes d'après ses témoignages. Ceci me permet de le filmer d'après un découpage, en train de fumer une cigarette, de travailler au CDI, de boire un café et surtout de discuter avec Christine, la responsable du département production. Durant cet entretien, Lucien évoque sa recherche pour construire un cinéma politique à son endroit en tant que producteur, ainsi que la difficulté de mener une transition dans un contexte institutionnel aussi exigeant que peut l'être la *Fémis* en termes de charge, mentale comme symbolique. Le poids du prestige et des logiques de distinction liées au monde du cinéma, comparé au contexte du *Studio 34*, transparaît dans ce témoignage comme un facteur contre-productif, s'opposant à l'idée qu'un contexte concurrentiel serait stimulant pour la « création » artistique.

Le dernier temps de tournage est organisé en juillet 2022. Pour structurer le film et donner une traduction filmique à tout le travail de co-construction qui précède, je filme Lucien devant l'ordinateur, manipulant les timelines des séquences du film en construction. Sa réaction devant la réunion du *Studio 34* où la défection de William est évoquée me surprend tout en étant logique. Lucien prend connaissance de la colère du collectif ressentie sur le moment et comprend leur point de vue. Énonçant au fur et à mesure les phrases qu'il entend, il reprend la phrase de Gautier : « l'autoproduction, ce n'est pas un tremplin vers la production ». Cette observation le fait réfléchir sur son enthousiasme à reprendre la production du film de William avec sa propre société de production.

Cette situation s'inscrit au cœur de notre recherche en confrontant notre protagoniste à la problématique de l'autoproduction comme une forme de travail gratuit confrontée à son exploitation potentielle par le champ professionnel. La confrontation entre une conscience politiquement engagée et une situation qui va à l'encontre de ses principes nous ramène à l'échelle du fait social et des déterminismes que nous avons décrits tout au long de cette étude. Dans un contexte général où l'autoproduction devient un gisement de profit par l'exploitation du travail gratuit, les agents sont pris dans des jeux de tensions dont ils ne maîtrisent ni les tenants, ni les aboutissants. Chacun peut alors être désigné comme l'exploiteur ou exploité selon les situations, mais les modèles que nous avons observés à une plus grande échelle, celui du vainqueur-accapareur et de l'oligopole à frange, nous rappellent qu'au sein de cette organisation économique, seule une minorité d'agents dominants génère du profit au détriment d'une majorité d'agents dominés. Lucien questionne donc à juste titre sa place en tant que producteur dans ce jeu de rôles. D'un côté il réalise un travail d'exploitation, si l'on considère, comme il le fait lui-même, que son travail de production transforme la valeur d'usage générée par l'accompagnement du *Studio 34* en valeur d'échange potentielle. Cependant, d'un autre côté il est lui-même exploité, parce que son travail d'accompagnement s'inscrit lui-même, largement, dans une logique de « hope labour » qui, à une échelle structurelle, profite aux agents dominants. Plus encore que le film de William, c'est donc bien le devenir social des agents impliqués dans sa production, Lucien et William compris, qui s'avère contingent. Ce dernier explique d'ailleurs à juste titre qu'il a lui-même fait du travail gratuit en venant s'installer six mois à Paris, juste pour travailler sur son scénario avec le *Studio 34*.

La question du devenir pour *On verra bien* nous ramène à la mise en abyme posée par un film autoproduit dédié à l'autoproduction (et par son titre). Nous verrons que son avenir en dehors du cadre académique est, à l'heure où s'écrivent ces lignes, encore à définir. Son double attachement à la sphère de la recherche et de la pratique cinématographique pose la question de sa réception et de l'interaction entre la partie écrite et la partie filmique. D'autres recherches doctorales construites sur ce principe intègrent cette interaction de manière spécifique et leurs auteur.e.s se sont questionné.e.s avant nous sur ce sujet. Citons la thèse de Manon Ott en particulier, « Filmer/Chercher. Retour sur *De cendres et de braises*, un film de recherche dans une banlieue ouvrière en mutation »⁹⁴³. Son

⁹⁴³ OTT Manon, « Filmer/Chercher. Retour sur *De cendres et de braises*, un film de recherche dans une banlieue ouvrière en mutation », Thèse doctorale de l'Université Paris-Saclay, préparée à l'Université Évrly Val d'Essonne. École doctorale n°578 – Sciences de l'Homme et de la Société (SHS). Spécialité de doctorat : sociologie (2019).

travail se construit lui aussi à partir de deux supports : le film et la partie écrite. Dès les premières pages, un mode d'emploi de la thèse stipule avec beaucoup de clarté la recommandation de la réalisatrice-chercheuse à commencer par le visionnage du film. La partie écrite de la recherche se divise elle-même en deux temps : un premier dédié à une analyse sociologique de son terrain et un second à une description du parcours de construction du film avec ce même terrain. Dans cette seconde partie, il apparaît que dès le départ, la volonté d'associer l'écrit et le film a structuré l'ensemble de la recherche. Il en va tout autrement pour *On verra bien* puisque la mention du film intervient plus tardivement dans notre recherche, c'est-à-dire à partir du chapitre 6 qui lui est dédié. De plus, à l'inverse du travail de Manon Ott, nous recommandons plutôt de découvrir le film après la partie écrite, plutôt qu'avant.

Deux raisons principales expliquent cette différence : tout d'abord, une disposition de départ, fondée sur un certain nombre d'idées reçues à propos de la distinction entre science et pratiques artistiques. Dans mes schémas de représentation, il y avait d'une part la science, synonyme d'objectivation, d'analyse vérifiée avec rigueur et d'autre part les pratiques artistiques, instinctives, construites à partir d'une subjectivité. Dépasser cette opposition a pris du temps, un temps durant lequel s'est construit cette recherche en parallèle. Ceci amène à la deuxième raison : la méthode de recherche, en spirale, partant du général au particulier, a permis de définir notre objet de manière précise en mobilisant au préalable un corpus théorique et empirique hétérogène. Cependant, contrairement à la recherche proposée Manon Ott qui se concentre spécifiquement et dès le départ sur la cité des Mureaux comme espace géographique précis, le cinéma *la Clef* comme terrain spécifique s'impose pour moi lors de la cinquième année et l'évidence par laquelle Lucien devient personnage principal du film s'impose presque au début de la sixième année. Pour ces raisons, l'écrit et le film peuvent donc exister chacun à leur endroit de manière séparée, au moins jusqu'à un certain point. Nous allons voir cependant qu'en se prolongeant l'un et l'autre, ils se complètent de manière déterminante.

Commençons par envisager cette complémentarité en commençant par analyser ce que le texte apporte au film. L'expérience préalable du fanzine constitue à ce titre un précédent structurant en proposant un prolongement de l'expérience du film *Temps Plein* par le texte, lui-même prolongé par des documents vidéo. En cela, le lectorat-public est invité à construire sa propre représentation de la scène musicale punk à partir d'une variété de supports et de points de vue. Il est même invité à questionner le point de vue du film et les schémas de représentation patriarcaux qu'il reproduit. « L'auteur fait un pas vers ses personnages » disait Gilles Deleuze, « mais les personnages font un

pas vers l'auteur : double devenir »⁹⁴⁴. Avec *Temps Plein*, nous étendons cette remarque au public-lectorat. Dans le cas de la présente recherche, c'est le texte qui constitue un préalable. Comme le rappelle Manon Ott, la dimension de recherche pour un film n'est pas spécifique au champ académique. Certains films s'avèrent être des ressources précieuses pour l'analyse, sans qu'ils reposent pour autant sur une démarche académique⁹⁴⁵. Il n'en demeure pas moins que la présente recherche participe à construire de manière rigoureuse le point de vue documenté à l'origine du film et que son public-lectorat, en suivant le texte du début à la fin puis en découvrant le film, peut mieux apprécier et mieux objectiver la construction de ce point de vue. Le texte apporte aussi un contexte. La première recherche menée en 2016 est mobilisée à plusieurs reprises. Elle m'aide à m'identifier (et probablement dans une certaine mesure à rassurer) lorsque je me présente. Elle constitue aussi une ressource pour alimenter certains échanges, lorsque par exemple Gautier, après l'avoir lu cette première recherche, présente une séance à *la Clef* dédiée à l'autoproduction en mobilisant l'idée du désir spontané et sans contraintes, spécifique au cinéma autoproduit. Cette séance, bien qu'elle n'ait pas été conservée lors du montage, a tout de même été filmée et constitue un document qui participe au travail de construction d'une mémoire militante du cinéma, tous les rushs liés au film *On verra bien*, étant à la disposition du collectif. Là encore, l'auteur et les personnages font un pas l'un vers l'autre.

Ceci nous amène à préciser ce qu'en retour, le film apporte au texte. Dans une logique de construction en spirale, tout d'abord, *On verra bien* constitue un prétexte pour construire, avec Lucien, une représentation personnifiée de l'autoproduction dans la continuité de la partie écrite. Partant d'une analyse globale, diachronique et synchronique, aboutissant à un terrain cadré avec *la Clef*, notre recherche aboutit en effet – toujours selon une démarche de « faire un pas l'un vers l'autre » – vers l'échelle de l'individu ; individu qui en retour, questionne l'auteur et sa démarche. C'est cette rencontre objectivante avec une autre subjectivité que le cinéma permet de représenter d'une manière spécifique. Nous revenons ici à la dimension ontologique de l'image filmique décrite par André Bazin⁹⁴⁶ qui explique en quoi celle-ci, avec la dimension descriptive qui en est « le principe même »⁹⁴⁷, constitue un prolongement du texte. Cette dimension spécifique inclut l'image et le son, le langage non verbal du corps, la tonalité de la voix, le rythme, jusqu'aux images produites par Lucien avec la performance filmée au cœur de son tournage que je filme moi-même. Tout ceci permet de construire une représentation qui accorde une place plus importante à sa subjectivité que ne

⁹⁴⁴ DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, 1985, p 289 In : OTT, *Ibid.* (2019) p. 192

⁹⁴⁵ OTT, *op. cit.*, (2019), p. 283.

⁹⁴⁶ BAZIN, *op. cit.*, (1958), p. 13.

⁹⁴⁷ BRENEZ Nicole, *Cinéma d'avant garde*, Cahiers du Cinéma, « Les petits Cahiers », (2007), p. 42.

pourraient le faire mes seuls choix de mots. Tout cela nous amène logiquement à la prise en compte de l'émotion, cette dimension de la perception humaine qu'au début de ma recherche, je me figurais comme étant opposée à la rigueur scientifique. L'émotion est pourtant au cœur de cette recherche puisque nous avons bien identifié, en citant Frédéric Lordon, l'importance des affects tristes et des affects joyeux pour caractériser notre rapport au travail. Les affects joyeux et triste rythment le film du début à la fin. De l'enthousiasme de Gautier à propos de l'autoproduction jusqu'à celui de Lucien face à la réalisation de sa transition, l'image filmique donne à voir les affects joyeux de l'autoproduction. D'un autre côté, les tensions en réunion ou le récit des difficultés de Lucien auprès de l'institution, montrent ces obstacles structurels qui réduisent les puissances d'agir et génèrent des affects tristes.

En somme, l'intrication entre le texte et l'image filmique apporte une réflexivité qui permet d'enrichir notre analyse au-delà de la simple addition de deux objets. Cette approche nous permet d'entrevoir une construction de discours multimodale au lectorat-public, une construction qui associe non seulement plusieurs sources et plusieurs régimes de discours (cadre théorique, compte rendu du travail de terrain, subjectivité objectivante, langage non verbal, émotion), mais aussi plusieurs points de vue. La mise en scène cinématographique se nourrit d'action et de mouvement. Elle amène donc un prétexte, d'une manière spécifique, pour créer des situations de manière co-construites avec les protagonistes à l'image et leur donner là encore l'occasion de construire leur subjectivité, quitte à déborder (et donc à questionner) le cadre préalable du film. Ainsi, la dimension émotive des personnages à l'écran, mais aussi de l'auteur.e, impliqué avec sa propre subjectivité dans les choix de mise en scène, ne se substitue pas à l'approche analytique favorisée par l'écrit. Au contraire, ces deux régimes de discours se renforcent mutuellement. Il reste, dans cette construction réflexive, à déterminer la place du public. « Je ne sais pas ce que je fais. Ce sont les autres qui parlent de mes films », revendique souvent Jean-Claude en citant Jean-Luc Godard. Comme nous le rappelions avec cette citation de Serge Daney⁹⁴⁸, la perception d'un film par le public et la manière dont il est travaillé par chaque mémoire permet là encore d'aller plus loin que le texte. Certes l'écrit est lui aussi soumis à l'interprétation, mais là encore, le caractère ontologiquement descriptif du cinéma renforce significativement la possibilité que chacun se fasse son propre film au point, « d'associer à la fabrication des images, une pensée des images. »⁹⁴⁹. Ainsi la dimension de dialogue entre les protagonistes du film, peut s'étendre au-delà du tournage, le film constituant finalement un point de départ partagé, un objet en commun pour construire une réflexion commune⁹⁵⁰.

⁹⁴⁸ DANÉY, *op. cit.*, (1993), p. 20-21.

⁹⁴⁹ OTT, *op. cit.*, (2019), p. 283.

⁹⁵⁰ OTT, *op. cit.*, (2019), p. 284.

Cette remarque nous amène à questionner la possibilité que le film soit présenté sans texte. Il paraît en effet pertinent (au-delà du souhait relativement évident pour un.e auteur.e que sa réalisation soit vue) d'ouvrir le film à un public en dehors du contexte académique, si les conditions le permettent. Or, même si d'une manière ou d'une autre, la mention de ses conditions de production et son intrication avec la thèse paraît incontournable, au moins dans le générique, comment imposer la lecture à un public de cinéma ? Des solutions peuvent être proposées au public avec des systèmes de publication sur papier ou en ligne, mais là encore, sauf à construire un cadre de diffusion spécifique, mais ponctuel, le texte ne peut être qu'une option. Ceci nous ramène à une existence du film indépendante du texte et à sa pertinence.

Quelques arguments justifient le choix de s'engager dans cette initiative. Il s'agit d'abord de montrer une représentation de l'autoproduction comme une forme émancipée de travail afin d'ouvrir ou de cultiver un imaginaire échappant aux représentations dominantes. Revenons à l'exemple de Paul, le musicien qui se questionnait non sans tristesse sur le sens de faire de la musique « si à la fin ce n'est pas pour faire jumper une foule de 10 000 personnes à Bercy ? ». Sans parler à sa place de la manière dont s'est construite sa représentation de la pratique musicale, nous pouvons observer que celle-ci est largement associée à un mode d'engagement et de mise au travail spécifique à une échelle industrielle. Or, d'autres représentations peuvent ouvrir d'autres imaginaires et même inspirer d'autres modes d'engagement. Ceci nous ramène à l'exemple d'Éric, qui raconte avoir pris la décision de se consacrer uniquement à son activité associative d'organisation de concert après avoir vu le film *Attention danger travail* (2003) de Pierre Carles. En racontant son histoire devant la caméra, Éric devient à son tour une ressource pour notre étude, ce qui illustre là encore la dimension réflexive de la démarche que nous proposons ici. En donnant la possibilité aux agents, comme nous l'avons vu, de prolonger un dialogue généré par le contexte du tournage, le film constitue aussi un point de ralliement symbolique à partir duquel de nouveaux discours peuvent émerger. Ce faisant, contre une organisation symbolique qui organise le partage des places et des compétences à commenter le réel⁹⁵¹, le film contribue à questionner l'émergence d'un « autre partage du sensible »⁹⁵².

⁹⁵¹ RANCIÈRE, *op. cit.*, (2008), p. 66-67.

⁹⁵² OTT, *op. cit.*, (2019), p. 271.

Conclusion

En détaillant les conditions de fabrication de notre étude, ce chapitre avait pour objet de développer une réflexion épistémologique en problématisant le bilan de notre méthode de travail autour de trois grands axes : l'objectivation du sujet objectivant, les enjeux de la co-construction et son apport à la recherche.

Le récit auto-ethnographique nous a permis, dans un premier temps, de situer le point de vue à partir duquel s'est construite cette étude, c'est-à-dire de détailler dans quelle mesure ma disposition vis-à-vis de l'autoproduction s'est construite entre une pratique personnelle et une suite d'interactions. L'évocation de l'expérience associative avec Killmeway et Toile Blanche rappelle qu'il s'agit initialement d'un point de vue endogène, d'abord restreint par un contexte local (un îlot expérimental), puis élargi au fur et à mesure des expériences. La réalisation du film *Temps Plein* et le rapprochement avec la culture punk – avec son crédo *do it yourself* – constitue une première expérience déterminante dans ce processus d'ouverture, de même que le début de notre recherche (avec la première étude en 2015 dans le cadre du mémoire de master 2) ajoute à cet enracinement endogène une approche objectivante. Bien que ma proximité avec le sujet facilite considérablement la construction de mon terrain d'enquête, il reste néanmoins une séparation irréductible entre deux consciences (ou deux pôles de conscience) : le sujet objectivant et le sujet objectivé ou, dans le cadre filmique, entre le.la filmeur.euse et le.la filmé.e. Revenir sur le parcours qui précède mon travail d'observation participante à *la Clef* me donne donc l'occasion de préciser mon rapport à l'objet de cette étude, à la fois au dedans pour être moi-même réalisateur, affecté par les problématiques évoquées tout au long de cette étude, mais aussi au dehors en tant que chercheur et sujet objectivant.

Cette séparation est au fondement même de l'acte de recherche en sciences sociales et de l'acte de filmer, mais elle est aussi à la source de nombreuses problématiques, à commencer par le fait bien connu que cette relation induit un rapport de force avec une double conséquence, éthique et épistémologique. D'un point de vue éthique, « objectiver » s'entend comme la mise en évidence d'un discours scientifique étayé qui dépasse les subjectivités, mais le terme peut aussi renvoyer au fait de parler à la place du sujet, d'où la problématique épistémologique du biais d'interprétation : « comment parler de l'Autre sans trahir l'Autre ? ». En ce sens, clarifier sa position et sa positionnalité dans l'espace social vis-à-vis du sujet est un préalable incontournable, mais l'objectivation du rapport entre observant.e et observé.e passe aussi par une prise en compte du point de vue de l'Autre. L'intérêt pour l'objectivation de cette dialectique s'impose à chaque étape de notre recherche avec pour ambition de rendre possible un dépassement au sens Hégélien d'aufhebung. Le processus d'aufhebung est ici à

considérer comme une dynamique de mise en mouvement permanente, la soumission du discours à une remise en question systématique, fidèle au principe scientifique de vérité en sursis. Dans la continuité de ce premier travail de recherche, l'expérience du fanzinat marque la volonté de trouver un support pour représenter cette dialectique. En faisant dialoguer les points de vue, le fanzine lié à *Temps Plein* permet de construire une représentation plus fidèle de l'hétérogénéité de la scène et surtout de questionner la surreprésentation masculine que le film perpétue sans la problématiser. De même, les trois fanzines qui suivent développent en parallèle de notre étude une représentation hétérogène de l'autoproduction, conformant l'intérêt d'une méthode « en spirale » basée sur une dialectique entre sujet objectivant et sujet objectivé.

À la suite de ces premières expériences, l'exigence de co-construction se poursuit de manière tout aussi fructueuse avec le collectif du cinéma *la Clef*. Comme toute observation participante, mon adhésion aux activités du collectif permet d'éviter l'écueil d'un schéma polarisé entre points de vue endogènes et exogènes. À cela s'ajoute la captation de la table ronde qui met en relation les membres du collectif avec Daniel Bachet et Bernard Friot. Ma place sur le moment se situe à l'intérieur du collectif. La dialectique mise en évidence par le dispositif de cette rencontre se construit donc entre le collectif et le cadre théorique proposé par les chercheurs. Cette approche permet d'enrichir notre recherche pour mieux rendre compte de l'hétérogénéité des discours, ce dont la captation rend compte à posteriori. Dans ce cas précis, le dispositif de co-construction permet d'élaborer un décentrement et une mise à distance vis-à-vis du rôle de sujet objectivant qui s'avère là encore fructueuse. En discutant de la confrontation entre l'expérimentation du collectif et l'échelle du fait social (la « règle du jeu » citée par Daniel Bachet) le travail d'objectivation s'élabore de manière collective. La co-construction prend une nouvelle dimension dans le travail avec Lucien : en mobilisant le cadre théorique (la racine trans) comme un référentiel commun, nous réunissons les conditions pour que le film puisse se construire dans une perspective mutualiste où tant la réflexion que la matière filmique sont mises en commun. Il s'ensuit que par un jeu d'alternance des points de vue, cette approche nous aide à construire un regard commun.

Cette approche méthodologique se relève fructueuse tout au long de notre étude, non seulement pour valider notre cadre théorique, mais aussi pour l'enrichir. L'observation participante à *la Clef* nous donne l'occasion de valider empiriquement les thématiques abordées tout au long de notre recherche. La description par Gautier, Éole et Marine du *Studio 34* corrobore notre cadre théorique de l'autoproduction comme activité autotélique permettant d'accéder à un « vrai travail ». Cette thématique est d'autant plus mise en évidence lorsque Gautier par lui-même, met en rapport cette activité d'autoproduction avec son expérience de producteur. Sous-problématique que notre

expérience empirique met en évidence, ce « vrai travail » a pour corollaire de s'inscrire dans un cadre bénévole, condition *sine-qua-non* pour faire exister une approche non lucrative dans un cadre économique général fondé sur la notion de profit. Le risque d'exploitation de ce travail gratuit est d'autant plus avéré que le fonctionnement du *Studio 34*, au moment de l'observation, ne repose sur aucun contrat ou document légal pour officialiser, par exemple son rapport avec les réalisat.eur.rice.s. Cette caractéristique fait l'objet d'un vif débat lors d'une réunion, que très vite la plupart des participant.e.s tourne en dérision en proposant de « parler de tout ça autour d'une bière ». Pourtant, dès la réunion suivante, la défection de William qui parle de quitter le *Studio 34* pour rejoindre « un niveau supérieur » de la production, replace cette question au centre des débats et constitue un rappel vis-à-vis d'un contexte plus général d'économie néolibérale, dans lequel le travail gratuit constitue un gisement de profit symbolique, si ce n'est économique. Cette précision apporte un éclairage sur la situation : ce n'est pas tant le choix William qui induit cette exploitation, qu'un contexte plus général qui, comme nous l'avons analysé soumet le travail artistique à de fortes tensions. La situation dans laquelle se situe le collectif au moment de cette défection, nous ramène aux limites structurelles auxquelles se confronte l'expérience du *Studio 34*, à l'image de l'occupation elle-même sous la menace permanente d'une expulsion. Outre la décision du préfet ou de la justice, ces tensions s'expliquent là encore par la coexistence entre *la Clef* comme espace non lucratif et le contexte général d'une société capitaliste fondée sur la recherche de profit. C'est précisément ce contexte que rappellent Daniel Bachet et Bernard Friot lorsqu'ils confrontent le collectif à une prise en compte de ces problématiques à une échelle sociale. Ils nous rappellent alors que ce qui peut être mené de manière expérimentale à une échelle inter-relationnelle, voire collective, ne peut être étendu à l'échelle de la société sans que ne soit remise en cause « la règle du jeu », c'est-à-dire la relation entre travail et capital.

Cette observation ouvre aussi la voie à un éventuel élément de résolution lorsque Daniel Bachet évoque la possibilité d'une comptabilité sans profits et Bernard Friot le principe du salaire à vie indexé sur une caisse des salaires communisée ; une proposition qui nous ramène à l'expérience vécue par certaines personnes interrogées (dont Derek et Juliette) d'une activité de recherche cinématographique « produite par le RSA ». Suivant ce cadre analytique, l'accès à une forme de travail émancipé et démocratique, non plus seulement de manière individuelle ou inter-individuelle, mais à l'échelle de la société, ne peut être envisagé qu'au moyen d'une socialisation des ressources, à commencer par une socialisation des salaires. Il reste à définir empiriquement la notion de travail émancipé, ce qu'une observation de la fabrication du film de Lucien nous permet d'atteindre, au « cœur du cœur » de notre recherche. Au cœur du dispositif du *Studio 34* fondé sur les principes de l'autoproduction, la réalisation de *Boï* nous ramène au cœur du travail au sens où nous l'avons décrit : une activité par laquelle le.la travailleur.euse traverse un obstacle qui participe à le.la définir en retour.

Ainsi, le film permet à son auteur de documenter sa transition, mais aussi de lui donner les moyens de se projeter, littéralement, dans son devenir-homme. Le travail sur le film va de pair avec le travail de la transition. Cette expérience démontre en quoi la prise en compte des discours des agents comme source d'objectivation enrichit de manière significative notre recherche en renforçant notre cadre théorique. L'expérience partagée par Lucien nous rappelle que l'accès à la jouissance du « vrai travail » est aussi conditionné par des problématiques liées à l'analyse intersectionnelle qui ramènent le sujet objectivant de cette étude aux limites de ses positions dans le champ.

Ce travail d'observation participante n'est bien entendu pas dénué d'erreurs au premier rang desquels se tient mon arrivée tardive à *la Clef* ; une erreur qui aboutit dans son sillage à une nébuleuse d'autres erreurs. Ainsi, une certaine précipitation, aggravée par la menace permanente d'une expulsion susceptible de rendre mon terrain inexistant, m'assigne à une approche peu adaptée à la démarche documentaire : je filme les choses au fur et à mesure qu'elles viennent comme on écrirait au fil de la plume, sans film en tête et même sans désir de film précis, ce qui, malgré la prophétie autoréalisatrice du titre *On verra bien*, ne m'enchant guère. Pour mon malheur, mon parcours cinématographique s'est construit du côté de la fiction avec pour crédo la phrase de Robert Bresson : « Contrôler la précision. Être moi-même un instrument de précision »⁹⁵³. Sur d'autres projets documentaires, je prends plaisir à développer en amont un processus de co-construction avec les personnes filmées. Pour cela, je collecte des informations (via la recherche et les entretiens) jusqu'à pouvoir leur proposer une structure générale fidèle à leur récit à partir de laquelle nous travaillons conjointement avec les personnes filmées. Cette approche me permet de mettre en place des dispositifs de tournage parfois proches de la fiction (à la manière du film *Vers la tendresse* d'Alice Diop), voire du film d'animation (à la manière du film de Joanna Kozuch *Once there was a sea*⁹⁵⁴), à la fois fidèle au sujet et aux récits des personnes filmées, mais aussi à la hauteur – en terme formel – de la complexité de ce qui est raconté. J'applique particulièrement cette méthode dans le contexte du film *Quantique Khan*, dédié à l'histoire d'un musicien et scientifique « punk *DIY* », passionné de tournées musicales au Japon et de physique des nanoparticules, rattrapé en permanence par son approche hétérodoxe des pratiques et par sa couleur de peau⁹⁵⁵. En conséquence, mon travail avec *la Clef* est constellé de difficultés et de problèmes techniques liés à mon désir de rattraper mon retard sur les événements. Mon expérience « d'homme-orchestre » dans l'autoproduction constitue à ce titre une force et un fardeau : une force parce que l'autoproduction me garantit une certaine autonomie technique (je suis disposé à gérer seul la prise de vue, la prise de son et la post-production, ce qui me permet de tourner même lorsque je

⁹⁵³ BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Éditions Gallimard, Paris (1988, première édition 1975), p. 9.

⁹⁵⁴ KOZUCH Joanna, *Once there was a sea*, Pologne (2021), Teaser du film in : <https://vimeo.com/596590899>.

⁹⁵⁵ Teaser du film *Quantique Khan*, basé sur le premier plan du film : <https://youtube.com/watch?v=FxgnFvQnqnM>

suis seul) et un fardeau parce qu'elle m'assigne à une pratique hétérodoxe, solitaire et parfois peu efficace (ce dont témoignent les centaines d'heures de rushs).

Les accidents qui rythment cette étude rappellent son sujet même : à savoir que le travail n'est pas une suite linéaire, mais un processus de dépassement qui se confronte nécessairement à une part d'inconnu. Ceci nous amène à reprendre à notre compte la fameuse formule Sartrienne : « l'existence précède l'essence », à laquelle nous serions tenté d'ajouter qu'elle amène vers l'essence par le travail, puisque le travail seul permet à une conscience de s'inscrire dans un devenir en se confrontant à un obstacle qu'il traverse. Dans le cas des cinéastes autoproduits, ce devenir peut s'inscrire dans les déterminismes capitalistes des rapports sociaux et des désirs subordonnés, tout comme il peut suivre la voie contingente de l'autoproduction et du travail non subordonné. Cette voie, dans un contexte général marqué par les logiques de profit et d'exploitation du travail gratuit peut ramener vers des modalités d'exploitation indirectes dont les formes contemporaines du capitalisme ont acquis la maîtrise, tout comme elle peut s'inscrire dans ce que, à la suite de Gilles Deleuze, Colin Robineau décrit comme un devenir révolutionnaire⁹⁵⁶. En cela et comme le rappelle Bernard Friot lors de la table ronde, les expériences sociales se heurtent aux limites structurelles du champ social, mais elles ouvrent des imaginaires.

⁹⁵⁶ ROBINEAU Colin, *Devenir révolutionnaire, Sociologie de l'engagement autonome*, Édition la Découverte, Paris (2022).

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le cinéma autoproduit est un objet complexe qui excède les définitions que l'on voudrait lui attribuer un peu trop rapidement. L'espace de pratique qu'il définit recoupe une variété de dispositions parfois antagonistes entre une tendance à adhérer aux normes de l'industrie à des fins de reconnaissance et une recherche d'émancipation vis-à-vis des injonctions du marché. Telle était la conclusion de notre précédente étude : la pratique du cinéma autoproduit va de pair avec l'émergence de nouveaux outils qui facilitent la production de films à très petits budgets et dé-hiérarchise potentiellement le rapport à la production de films. Les autoproduit.eur.rice.s peuvent ainsi apprendre par eux.elles-mêmes, écrire par eux.elles-mêmes, produire par eux.elles-mêmes et parfois même diffuser par eux.elles-mêmes leur travail sans avoir de comptes à rendre à une société de production ou aux instances de nomination classiques. Cependant, ces mêmes instances ont aussi pour fonction de légiférer et de s'assurer que les productions respectent bien le droit social. Ce constat ouvrait alors vers une nouvelle problématique : compte tenu d'une possible mise en concurrence entre une forme de travail gratuit et l'espace professionnel, comment une même pratique peut-elle à la fois être une source d'émancipation pour le travail artistique tout en participant à fragiliser l'intérêt objectif des travailleur.euse.s ? Ce questionnement nous a amené à nous remettre à l'ouvrage.

Dans un premier temps, nous avons cherché à revenir vers une étape très élémentaire d'analyse en redéfinissant notre objet. La « bataille du Vieux-Marché » et l'entretien avec Pascal nous rappelle que la culture « *DIY* » et la notion de « faire par soi-même » n'est pas inédite dans l'histoire et qu'elle correspond même à un modèle de travail qui était dominant avant l'émergence de l'exploitation capitaliste. Ceci nous amène vers un premier constat : jusqu'à une période récente, l'autoproduction est définie comme une activité en marge par rapport à la production, ou plus précisément par rapport à l'économie capitaliste et ses logiques de profit. Elle désigne donc la sphère de la valeur d'usage par opposition à celle de la valeur d'échange. Cette grille de lecture est essentielle pour comprendre notre objet et le situant dans un faisceau d'enjeux économiques et sociaux. La notion d'autogestion désigne elle aussi un processus d'émancipation vis-à-vis des logiques de l'économie capitaliste et plus exactement du patronat dans le cas où un collectif occupe un espace de travail (une usine ou un cinéma par exemple). Contrairement à l'autoproduction (là encore jusqu'à une époque récente), l'autogestion n'est pas restreinte à la valeur d'usage, elle peut générer de la valeur d'échange en se confrontant toutefois aux tendances structurelles qui jouent en sa défaveur. L'autonomie quant à elle peut sembler proche de ces définitions au point de se confondre avec, mais elle prend tout son sens avec la notion de champ. Celle-ci, explique Pierre Bourdieu est « à la mesure du capital symbolique qui a été accumulé au cours du temps par l'action des générations successives (valeur accordée au nom d'écrivain ou du philosophe, licence statutaire et quasi institutionnalisée de contester les pouvoirs,

etc.) »⁹⁵⁷. Les conditions d'autonomisation d'un champ, sont un enjeu de conquête sociale, particulièrement au 19^e siècle, permettant à un espace de pratique d'évoluer en dehors des influences exercées par un pouvoir (économique ou politique). L'hétérogénéité des modèles de pratique et des dispositions semble toutefois indiquer que l'autoproduction forme moins un champ qu'un espace de pratique par lequel les cinéastes semblent transiter plus qu'ils n'y socialisent. La notion de valeur d'usage semble donc être un concept clé pour désigner le cinéma autoproduit. Elle l'est d'autant plus après notre examen du cinéma indépendant et de son évolution qui l'amène paradoxalement à être défini en fonction de ses degrés d'hétéronomie vis-à-vis des entités dominantes plus soucieuses d'externaliser les risques que de partager les ressources ou en un mot : du capital. Toutefois, une observation vient remettre en question cette affirmation : à partir des années 1980 et à la faveur des tendances néolibérales, l'autoproduction cesse d'être une pratique à la marge de l'économie et reléguée aux temps anciens. Le travail en dehors des frontières orthodoxes de l'emploi devient une source potentielle de richesse et d'exploitation, un gisement d'authenticité.

Cette observation fournit, lors de notre second chapitre, un indice solide pour comprendre le passage, en tant que paradigme dominant, du cinéma amateur au cinéma autoproduit. Jusque dans les années 2000, la frontière entre l'amateur et le professionnel est doublement assurée par les institutions et par les conditions matérielles de production exigeantes de l'industrie. Dans ce cadre d'analyse orthodoxe, le travail dans une situation d'emploi est considéré sous l'angle de la désutilité alors que la notion d'amateur désigne celui ou celle qui « aime » ce qu'il,elle fait. Ceci va de pair avec l'idée reçue selon laquelle le terme « travail » viendrait d'un instrument de torture moyenâgeux. Pourtant, nous avons vu que selon le rapport social dans lequel il s'inscrit, un même travail peut être à la source d'une valeur d'usage comme d'une valeur d'échange et le capitalisme à l'ère néolibérale se caractérise par sa propension à faire naître de nouveaux gisements de valeur. Nous retrouvons un indice de ce phénomène en identifiant au cœur d'un blockbuster un effet de mise en scène mobilisant un « effet amateur » à des fins de recherche d'authenticité. Ceci est d'autant plus paradoxal que les logiques d'art moyen décrites par Pierre Bourdieu et reprises par Roger Odin reposent bien sur des distinctions internes au champ amateur (dans la pratique de la photographie pour l'un et du cinéma pour l'autre). Dans ce contexte, la démonstration de maîtrise technique devient paradoxalement un signe d'amateurisme. Le champ amateur n'est d'ailleurs pas non plus dénué de déterminismes, ses pratiques étant même désignée dans leur grande majorité comme un « construit du marché » par Laurent Creton⁹⁵⁸. Les agents engagés dans un processus de résistance vis-à-vis de ces déterminismes sont

⁹⁵⁷ BOURDIEU Pierre, *op. cit.*, (1998), p. 361-362.

⁹⁵⁸ CRETON Laurent, « L'économie et les marchés de l'amateur : dynamiques évolutionnaires », in *Communications*, 68, 1999, « Le cinéma en amateur », p. 143.

rattrapés par des effets de champ, comme l'illustre le cas limite de Charles Ritter. Élément supplémentaire de distinction et sauf cas exceptionnel, les films amateur sont presque exclusivement des films courts. Or la notion de valeur d'usage dans le champ du court-métrage est précisément restreinte, tout comme son marché. C'est précisément cet ensemble de conceptions que les années 2000 viennent remettre en question : les barrières techniques, les espaces distincts et jusqu'à l'indexation de l'autoproduct à une seule valeur d'usage. Les exemples de films comme *Donoma* (2010) de Djinn Carrénard ou plus récemment *Le petit Chaos d'Anna* (2021) de Vincent Thépaut et *Le viol du routier* de Juliette Chenais de Busscher (2017) démontrent qu'à la faveur des outils numériques, la production de longs métrages n'est plus aussi discriminante que par le passé. Enfin, la propension des cinéastes à s'emparer de ces outils pour leur inventer des usages inédits, au point parfois de défier les habitudes des industriels semble présager d'une tendance à l'émancipation.

Quelques réserves que nous détaillons lors du troisième chapitre s'imposent toutefois. La notion de démocratisation, quoique généralisée, est-elle bien adaptée pour désigner notre objet ? La remarque de Dominique Boullier et son invitation à préférer la notion de massification de l'innovation est éclairante. De plus, le maintien de la notion de « film » dans un contexte de généralisation de la technologie vidéo semble démontrer que des effets de distinction persistent. L'expérience de Trollope raconté par Howard S. Becker rappelle que la réputation est un enjeu majeur dans une carrière artistique qui se construit sur le long terme et que l'accès simplifié aux outils de production ne saurait à lui seul assurer un état de « démocratie culturelle ». Ce troisième chapitre nous amène ensuite à questionner la notion d'émancipation. Peut-on en effet considérer comme émancipatrice la promesse émise par la publicité d'*Apple* de pouvoir faire des films comme à Hollywood compte tenu, non seulement des effets de dépendance cités lors du premier chapitre, mais aussi du principe même de l'aliénation telle qu'énoncée par Cornelius Castoriadis : « la domination par un imaginaire autonomisé qui s'est arrogé la fonction de définir, pour le sujet et la réalité et son désir »⁹⁵⁹ ? Au-delà des exemples cités (le désir de Jim accaparé par l'usage de la caméra *red*) cette question nous amène vers un nécessaire détour épistémologique : pour Jacques Rancière, l'émancipation passe par une proclamation de l'égalité des intelligences et l'objectivation d'un sujet par le point de vue surplombant de la sociologie peut elle-même être aliénante. Ces précautions d'usage énoncée, nous évoquons quelques exemples caractéristiques de la manière dont le cinéma autoproduit peut favoriser des effets d'émancipation à commencer par la *Double Vague* décrite par Claire Diao⁹⁶⁰. Les récits, nombreux et convergents, de cinéastes renversant leur position minoritaire pour réaliser et diffuser largement des

⁹⁵⁹ CASTORIADIS, *op. cit.*, (1975), p. 152.

⁹⁶⁰ DIAO, *op. cit.*, (2017)?

films témoignent d'un effet de démocratisation dans la mesure où la massification des moyens de production leur permet de construire des représentations du réel de leur point de vue là où, auparavant, les déterminismes sociaux les en empêchaient. L'exemple de Ladjali Real en particulier, démontre que ces moyens peuvent être mis au service d'un travail de contre-enquête susceptible de déjouer les effets d'objectivation aliénants, au sens énoncé précédemment par Castoriadis. Il illustre également le vœu de Rancière de « faire jouer contre l'interdit platonicien, une des étymologies de fantaisie de Cratyle : l'homme, anthropos, est l'être qui examine ce qu'il voit, qui se connaît dans cette réflexion sur son acte »⁹⁶¹. Le parcours d'Amandine Gay est particulièrement révélateur de la manière dont des dispositifs techniques relativement abordables permettent à des cinéastes de déjouer les déterminismes en construisant non seulement un film, mais aussi un public. Les difficultés rencontrées par la réalisatrice vis-à-vis de la reconnaissance institutionnelle rappellent toutefois pourquoi ces succès restent exceptionnels. La très forte persévérance d'Amandine face aux barrières de l'agrément de production et les facteurs de chance qu'elle énonce (les bonnes relations et les rencontres idoines) peuvent être considérées comme autant de mises à l'épreuve potentiellement décourageantes dans un contexte d'économie de prototype au sein de laquelle la réussite est toujours à manier au conditionnel.

À ce stade de notre recherche, nous sommes en mesure de définir l'autoproduction en la situant dans un contexte historique déterminé. Cette analyse diachronique met en saillance l'importance de la valeur d'usage et de la valeur d'échange pour, dans un premier temps, distinguer des formes légitimes de production, puis dans un second temps désigner de nouveaux gisements d'authenticité et d'exploitation. Le rôle du CNC est à ce titre paradoxal puisque l'agrément de production qu'il délivre génère à la fois un élément discriminant, mais aussi une garantie de maintien du droit social en rendant quasiment incontournable (du moins officiellement) le respect des règles syndicales en termes de rémunérations. Pour mieux comprendre la singularité de ce contexte, le quatrième chapitre nous permet d'entamer une analyse synchronique en étudiant trois espaces spécifiques : l'espace de la culture *punk DIY* pour observer un modèle réputé émancipateur, l'espace des « tubes » pour observer un modèle libéral sans entraves fondé sur des formes d'autoproduction et les espaces d'autoproduction cinématographique à l'international pour renforcer l'hypothèse du CNC comme élément déterminant majeur du cinéma autoproduit dans le contexte français. L'observation de l'espace de la culture *punk DIY* confirme les observations précédentes. Ce modèle inspire à Éric Cooney de quitter son emploi pour se consacrer pleinement à son travail-passion d'organisateur de concerts et il permet à Victoria de déjouer les stéréotypes sexistes pour construire son parcours musical. L'importance donnée à la

⁹⁶¹ RANCIÈRE Jacques, *Le maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, (1987), p. 63.

valeur d'usage au sein de cet espace de pratique préserve (au moins relativement) ses agents des effets de distinction et d'aliénation sans pour autant les couper d'une recherche esthétique. Cette observation contredit empiriquement la thèse de Pierre-Michel Menger selon laquelle le travail créateur ne peut s'accomplir que dans un contexte d'incertitude et de concurrence exacerbée. L'espace des « tubes » en revanche favorise des dispositions au travail fort différentes en se donnant pour objet de transformer la valeur d'usage de vidéos élaborées dans leur grande majorité dans un cadre non professionnel en valeur d'échange, créant par là-même des modèles inédits. L'exemple de Léo et Lulu démontre que dans un contexte libéral sans entraves, l'autoproduction peut être mise au service d'une exploitation du travail gratuit sur le modèle dit de « vainqueur accapareur » ou « *winner take all market* ». La propension de la plateforme *pornhub* à valoriser les revenus doublement exceptionnels du couple témoigne de sa volonté à vouloir normaliser ce modèle. Cependant, l'exemple de Dylan, rappelle que ces récits de réussite construits à partir d'exemples exceptionnels dissimulent des situations précaires fondées sur le modèle de l'autoentrepreneuriat. Loin d'être rémunéré 30 000 euros par mois, l'idéal type correspond davantage, ici, à des personnes travailleuses livrées à elles-mêmes en dehors du cadre protecteur du salariat et mis en concurrence avec des formes de travail gratuit. Le processus de dé-hiérarchisation va ainsi de pair avec une fragilisation significative des modèles économiques. Le système de « monétisation » des *tubes* constitue pour le « *pure players* » une injonction à devenir entrepreneur de lui-même au sens fort du terme, c'est-à-dire à s'investir pour ainsi dire « corps-et-âme » en dehors du cadre de l'emploi salarié, en mobilisant des ressources liées à l'espace privé, en prenant à sa charge la responsabilité et la prise de risque pour fabriquer de la valeur marchande à partir de sa propre image. Pris dans cette logique d'autoexploitation, rien n'indique qu'il puisse assurer ses propres conditions matérielles de subsistance, mais il est assuré d'alimenter le modèle économique de ladite plateforme. Il reste à déterminer dans quelle mesure ce phénomène impacte spécifiquement l'industrie du cinéma français, ce qu'une analyse des espaces de production à l'étranger permet de mieux cerner. En Chine, le strict contrôle exercé sur la production cinématographique génère un espace officiel et un espace officieux, l'espace Minjian 民間, mais le caractère confidentiel de ce dernier laisse peu de place à une possible concurrence. Il en va de même pour le cinéma indépendant et si l'on en croit Zhang Yimou avec sa métaphore : « Les chevaux ont leurs routes et les ânes leurs chemins », la « sixième génération » semble ne pas trouver la même place dans cet oligopole que ne le font ses pairs dans le système Hollywoodien. Les entretiens menés avec Daisuke Miyazaki 宮崎大祐 et Kazuhiro Soda 想田 和弘 au Japon décrivent un contexte libéral fortement polarisé entre de grosses productions et des cinéastes indépendants autofinancés, confrontés sans intermédiaires aux lois du marché. Ce pas de côté à l'international nous permet d'éclairer la notion d'autoproduction dans le contexte français. Par opposition à « l'indépendant » qui

se distingue des studios dominants sans pour autant échapper à leur influence, « l'autoproduit » désigne un projet qui ne correspond pas au cahier des charges de l'agrément de production du CNC, lequel a pour fonction de contrôler le « respect de la réglementation »⁹⁶². En somme, ce critère structure non seulement un modèle économique spécifique, « l'exception française »⁹⁶³, mais aussi, par là même, le cinéma autoproduit en tant qu'espace de pratique à la marge des normes du droit social. L'exemple cité par Daisuke du film *One cut of the dead* (2017) dans lequel les act.eur.rice.s – à la faveur d'un *crowdfunding* – paient pour jouer, semble toutefois témoigner – à une échelle globale – de transformations profondes dans le rapport au travail qui peuvent être de nature à remettre ces constantes en question.

Ce constat nous amène dans un cinquième chapitre à affiner notre cadre théorique en revenant tout d'abord sur la définition proposée par Pierre Bourdieu du néolibéralisme comme « programme de destruction des structures collectives capables de faire obstacle à la logique du marché pur »⁹⁶⁴. De là, nous pourrions conclure sans doute un peu rapidement que le CNC serait le modèle même de la structure collective et que le cinéma autoproduit serait à l'avant-garde des tendances néolibérales, liées au travail artistique. Cela reviendrait cependant à faire l'impasse sur un axe d'analyse majeur de cette étude : le travail est certes une source d'aliénation dans un contexte capitaliste, mais est aussi, en lui-même, une source d'émancipation. Marx lui-même abonde dans ce sens lorsqu'il décrit la « joie spirituelle » du travail comme l'application d'un « besoin humain de réaliser la nature humaine et de fournir au besoin d'un autre l'objet de sa nécessité »⁹⁶⁵. Là encore, la racine étymologique « *trans* » est éclairante : l'obstacle que l'on traverse par le travail nous caractérise, de même que l'on « se réalise en réalisant ». Or, parce qu'il est une « activité dévorante qui implique toutes les facettes de sa personnalité et de sa subjectivité⁹⁶⁶ » et qu'il permet « de produire du nouveau, en tant que le.la

⁹⁶² Agrément de production pour les films dont l'agrément des investissements a été demandé entre le 1er janvier 2018 et le 30 novembre 2021 in CNC.fr https://cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/production/agrement-de-production-pour-les-films-dont-lagrément-des-investissements-a-ete-demande-a-compter-du-1er-janvier-2018-ou-pour-les-films-sans-agrement-des-investissements_190846 (consulté le 16/10/2022).

⁹⁶³ Site du CSA, Qu'appelle-t-on « l'exception culturelle » ? : <https://csa.fr/Cles-de-l-audiovisuel/Connaitre/Histoire-de-l-audiovisuel/Qu-appelle-t-on-l-exception-culturelle>.

⁹⁶⁴ BOURDIEU Pierre, « Cette utopie, en voie de réalisation, d'une exploitation sans limite, l'essence du néolibéralisme », *Le Monde diplomatique*, Paris (1998), p. 3.

⁹⁶⁵ MARX Karl, « Notes de lecture », in *Économie et philosophie, Œuvres, économie*, Gallimard, Coll. La Pléiade, tome II, 1979, p. 22.

⁹⁶⁶ LORIOU Marc, LEROUX Nathalie, *Le travail passionné, l'engagement artistique, sportif ou politique*, Édition Érès, clinique du travail, Paris (2015), p. 35.

product.eur.rice façonne une matière jusque-là indéterminée »⁹⁶⁷, le travail artistique condense ces caractéristiques au point de générer cette économie à l'envers décrite par Bourdieu, dans laquelle « l'artiste ne peut triompher sur le terrain symbolique qu'en perdant sur le terrain économique (au moins à court terme), et inversement (au moins à long terme) »⁹⁶⁸. Ceci explique non seulement pourquoi le travail artistique serait pour le néotavail, une forme d'avant-garde, mais aussi pourquoi il peut constituer un privilège recherché au point d'être valorisé, comme en témoigne l'exemple de *One cut of the dead* et de ses act.eur.rice.s, disposés à payer pour jouer. La « critique artiste » telle qu'elle est décrite par Luc Boltanski et Ève Chiapello, est un concept clé pour comprendre ces tendances. Au cœur de la « cité par projets »⁹⁶⁹, l'autoentreprise offre un statut-type pour l'agent déterminé par les injonctions du « monde connexionniste ». Dans ce contexte de « capitalisme en réseaux », le sentiment d'être « son propre patron » légitime l'abandon d'un système basé sur la formule « subordination implique protection » et va pourtant de pair avec de nouvelles formes d'hétéronomie et de subordination. De même que dans le monde hollywoodien, « être indépendant » signifie en réalité « être dépendant », ces observations nous permettent de réaffirmer comme une constante la polarité entre capital et travail : le premier pouvant être défini avant par la relation hétéronome qu'il impose au second. Le corpus théorique proposé par Frédéric Lordon nous permet de comprendre comment se construit cette hétéronomie en la désignant comme une « colinéarisation » du désir⁹⁷⁰. C'est, explique-t-il, la confrontation entre un désir maître et un désir enrôlé qui rend possible l'opération de légitimation par laquelle un « faire » se substitue à un « faire faire ». Suivant ces logiques, la maximisation de l'exploitation qui découle de ces tendances se fait au détriment du travailleur qui doit composer avec une banalisation du travail gratuit et des gains limités, car le capitalisme de plateforme réhabilite avant tout un modèle de travail à la tâche. Au cœur de ces tendances, l'autoproduction peut être analysée comme un gisement d'authenticité, un espace de recherche-et-développement externalisé, fondé sur un modèle de travail gratuit ou plus exactement de « *hope labor* ». Le parcours de Juliette confirme la caractéristique sus-citée du modèle économique français qui impose aux longs-métrages de s'inscrire dans les normes du droit social. Malgré plusieurs prix en festivals, l'exploitation commerciale de son film semble restreinte à l'espace international ; contexte dans lequel *Le viol du routier* (2017) est un film indépendant, tandis qu'en France, il est autoproduit. La brèche ouverte par le film *Donoma* (2010), si elle ne s'est pas tout à fait refermée, semble donc demeurer étroite. L'exemple de Martin apporte toutefois une nuance significative en ramenant ces questions dans l'espace du court-métrage, où la valeur d'usage prime sur la valeur

⁹⁶⁷ MENGER, *op. cit.*, (2009), p. 196.

⁹⁶⁸ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil (1992), p. 160.

⁹⁶⁹ BOLTANSKI., CHIAPELLO, *op. cit.*, (1999), p. 624.

⁹⁷⁰ LORDON, *op. cit.*, (2010), p. 57.

d'échange⁹⁷¹. Dans ce cas, le travail gratuit mené sur les tournages des films *Les vacances à Chelles* (2019) et *Mozeb* (2020) contribue à un processus de professionnalisation et à une conversion de valeur d'usage en valeur d'échange lorsque ceux-ci produits *a posteriori* par la société *Ecce films* et que ses projets font l'objet d'un pré-achat par la chaîne *Arte*. Enfin, les aventures d'Octopoulpe en tournée démontrent que l'autoproduction peut échapper au processus de colinéarisation et se mettre au service d'un imaginaire « non-aligné »⁹⁷², pourvu que l'agent impliqué nourrisse une disposition spécifique, que la culture *punk DIY* peut inspirer. Le dispositif de commentaire développé par Pierre Merejkowsky (dans ses films et à travers sa réflexion personnelle) nous permet d'aller encore plus loin et même d'esquisser un possible dépassement de notre problématique lorsqu'il nous amène à aborder la question du salaire à vie. Ce faisant, il nous amène aussi à constater de nouveau que le discours des agents sur leur propre pratique peut s'inscrire dans un dispositif de co-construction.

Le sixième chapitre nous donne l'occasion de revenir sur le modèle méthodologique à partir duquel s'est construite cette étude et qui aboutit selon sa logique à la fabrication d'un film. Notre propre travail de documentation dédié aux pratiques autoproduites, mais aussi le contexte d'émergence des outils numériques et la décentralisation des modalités d'accès à la connaissance qui en découlent, nous a amené à réfléchir à la manière dont pouvaient se construire des effets de légitimation. Or, de même qu'il peut être difficile, voire dans certains cas, impossible de distinguer un film autoproduit d'un film produit, la sociologie en tant que discours (*logos*) sur la société (*socius*), est, elle aussi, une pratique qui excède son champ légitime, en l'occurrence le champ académique. Comme l'énonce Michael Burawoy, elle est aussi pratiquée dans les champs critiques, experts et publiques et il s'agit là d'une possible réponse à la problématique posée par l'opposition de Rancière à Bourdieu. Certes, la tradition d'analyse sociologique qui polarise sujet objectivant et sujet objectivé, comme un « partage du sensible », est questionnable. Par ailleurs, la prise en compte de « l'égalité des intelligences » que Rancière engage à proclamer n'est pas contradictoire avec les principes de rigueur scientifique qui caractérisent le champ académique et dans lesquels cette étude entend s'inscrire. La prise en compte de ces autres espaces comme source de production de savoirs légitimes est donc de nature à enrichir notre compréhension d'un sujet, pourvu que cette approche fasse l'objet d'un dispositif d'objectivation des discours pour les replacer dans leur contexte déterminé. Notre méthodologie se propose de rendre compte de ce qui naît à l'intersection de ces discours, ce qui

⁹⁷¹ Lors de notre précédente étude, nous reprenions l'affirmation d'un agent selon laquelle « il n'y a pas de marché pour le court-métrage ». Cependant, en dehors des institutions, les diffuseurs et les chaînes de télévision assurent également le financement du court-métrage. Bien que le marché du court-métrage soit effectivement minoritaire, il est donc plus juste de parler d'une primeur de la valeur d'usage sur la valeur d'échange dans ce contexte.

⁹⁷² Frédéric Lordon parle à ce titre de devenir-orthogonal, in LORDON, *op. cit.*, (2010), p. 181.

suppose au préalable d'organiser cette rencontre ou, pour employer une terminologie propre aux pratiques artistiques, de la « mettre en scène ». C'est en cela que le principe d'une thèse en « recherche-crédation » et plus précisément en sociologie filmique se justifie : en plus d'objectiver et de documenter notre sujet, ce travail nous donne l'occasion de réfléchir à la manière dont la cohabitation entre le texte et l'image filmique peut renforcer un dispositif de recherche. De nouveau le commentaire étymologique est éclairant : l'objectif (de la caméra) nous vient du latin *objectum* qui désigne « ce qui est placé devant ». Ainsi, rappelle Vander Gucht :

L'objectivité scientifique ne consiste pas plus à nier notre subjectivité ou à nous purger de nos préjugés et de nos idées reçues qui obscurcissent le jugement – suivant en cela un fantasme de pure vision qui enregistrerait la réalité sans la juger comme le ferait l'objectif de la caméra dont l'opérateur serait lui-même pure machine, condition d'un cinéma-vérité prôné par Dziga Vertov – qu'à affecter une neutralité de bon aloi mais bien plutôt à objectiver notre « rapport aux valeurs », comme le dit Max Weber, en clarifiant et en assumant notre position d'observateur, en disant « d'où l'on parle » afin de neutraliser autant que possible les effets de notre subjectivité.⁹⁷³

L'objectif photographique (et filmique) « place devant » et définit un rapport spécifique à l'objet. « Pour la première fois, entre l'objet initial et sa représentation », nous dit André Bazin, « rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux »⁹⁷⁴. La construction d'une image filmique procède donc d'une forme d'objectivation spécifique par un œil mécanique, mais aussi par un travail de composition spatiale (le cadre opéré par le sujet filmant) et de recomposition temporel (le montage). L'objectivité reste cependant illusoire⁹⁷⁵, car le cinéma est à considérer comme un discours par l'image, qui est nécessairement le fruit d'une subjectivité. Dans le cadre d'une thèse en sociologie visuelle, le film s'inscrit dans une relation de complémentarité vis-à-vis du texte qui rend compte d'une démarche et d'un protocole scientifique. En somme, après un temps de présentation théorique et d'analyse autoethnographique, nous en arrivons logiquement à détailler le processus de co-construction au long cours qui précède la rédaction de cette recherche. Le point de vue objectivant est resitué dans son contexte : j'énonce mon parcours, à commencer par mes liens avec l'autoproduction qui me permettent d'entretenir un rapport de pair à pair avec les autoproduct.eur.rice.s. Bien qu'initialement l'approche « *DIY* » liée à mon expérience en banlieue est-parisienne ne soit pas représentative de l'ensemble des pratiques, elle permet de créer un lien de

⁹⁷³ VANDER GUCHT, *op. cit.*, (2017), p. 18.

⁹⁷⁴ BAZIN, *op. cit.*, (1958), p. 13.

⁹⁷⁵ NINEY, *op. cit.*, (2002), p. 70.

confiance. Je décris ensuite les conditions d'émergence, dans mon parcours, d'une approche co-construite avec le film *Temps Plein* (2016), les fanzines et l'observation participante au cinéma occupé *la Clef*. Cette approche me permet de documenter le protocole de recherche par lequel un possible dépassement de la problématique est trouvé. La rencontre organisée entre Daniel Bachet, Bernard Friot et le collectif, constitue à ce titre une étape cruciale. L'enregistrement audiovisuel de cette rencontre nous permet d'observer, à l'intersection des discours scientifiques et militants, les limites posées par le cadre expérimental de l'autoproduction et de l'occupation du cinéma *la Clef*. Il nous aide à entrevoir une résolution possible de notre problématique avec une redéfinition de l'approche comptable en entreprise pour limiter les logiques de profit proposée par Daniel Bachet et le modèle du salaire à vie proposé par Bernard Friot. Cette observation naît bien de la rencontre entre une sociologie publique et une sociologie académique experte, mais aussi de deux échelles : celle du fait local pris dans un contexte empirique situé et celle du fait social théorisé ; l'un n'allant pas sans l'autre dans ce dispositif pour comprendre notre objet.

Ce travail de recherche me permet de construire le point de vue documenté à l'origine du film *On verra bien*. Nous pouvons constater, toujours dans ce sixième chapitre, que l'existence du film n'était pas garantie à l'avance tant elle était conditionnée par la rencontre avec Lucien. Toujours dans une perspective objectivante, le choix de construire cette représentation du point de vue d'un personnage qui se situe au cœur des problématiques évoquées au cours de cette recherche, nous permet de revenir à un rapport subjectif à notre sujet. Avec Lucien, nous explorons le rapport fondamental au travail que la racine étymologique *trans* nous aide à mieux comprendre. Le cadre de *la Clef* peut être considéré à ce titre comme une forme de laboratoire qui permet d'accéder à une pratique du cinéma émancipée des contraintes que fait peser le modèle capitaliste sur le travail. Notre recherche démontre que les logiques de la production, résultant d'un compromis avec les logiques dominantes du capital, demeurent la règle et que l'émancipation constitue une exception circonscrite dans le temps et dans l'espace par des conditions matérielles de production et de subsistance. (Auto)produire une image du travail dans le cadre de notre étude nous permet de construire une représentation de cette émancipation.

Ces éléments nous permettent de dépasser notre questionnement initial. Compte tenu de nos observations, il s'avère que la question n'est pas tant de savoir si les autoproduit.eur.rice.s de films réinventent le travail, puisque le travail est en lui-même un phénomène complexe et hétérogène en transformation permanente. En permettant à l'humain de traverser des obstacles, nous avons vu qu'il était aussi, d'un point de vue ontologique et anthropologique, un outil de transformation de soi et qu'il pouvait donc être analysé comme une source d'émancipation. Cette affirmation ne peut cependant pas

être énoncée sans que soit rappelé le contexte dans lequel s'inscrit notre analyse empirique. Non seulement le capitalisme et ses logiques de profit induisent un rapport hétéronome vis-à-vis du travail, qui distingue initialement la valeur d'usage et la valeur d'échange, mais en plus, dans le contexte néolibéral, ils ont pour effet de maximiser l'espace de la valeur d'échange en élargissant ses logiques d'exploitation au-delà du cadre de l'emploi. Il s'ensuit une injonction à s'investir sans limites, « corps et âme » dans le travail exploité et, pour répondre aux tendances liées à la recherche de nouveaux gisements d'authenticité, à élargir les propriétés marchandes à tout ce qui anime l'individu et sa subjectivité.

La rencontre entre les caractéristiques du travail artistique et cette tendance liée au néo-travail s'inscrit donc dans une logique au long cours que la « critique artiste » décrite par Luc Boltanski et Ève Chiapello en 1999 nous permet d'anticiper. Le cinéma autoproduit peut être considéré comme le fruit de ces tendances, à l'intersection de l'autoentrepreneuriat et du cinéma indépendant à petit budget, du désir spontané de l'amateur et de la recherche de reconnaissance professionnelle, du désir de « faire » en dehors des contraintes de l'emploi et des logiques du « faire faire » consubstantielles à l'économie capitaliste. Il apparaît à l'échelle du champ de la production cinématographique que l'effet structurant du CNC et de l'agrément de production garantit une certaine continuité des normes de production, en cohérence avec les règles issues du droit social. Nous avons vu que la banalisation de l'autoproduction dans le langage résultait d'une marginalisation, par ce contexte institutionnel français, des formes de production qui ne correspondaient pas à ces normes.

Peut-on toutefois parler de normes dans un contexte général qui, tout au contraire, tend à fragiliser le droit social ? L'actualité liée à la crise sanitaire rappelle en outre que des transformations inattendues peuvent survenir et fragiliser un modèle réputé solide. En l'état, la tendance néolibérale semble dominer et influencer significativement le rapport au travail, du moins à l'échelle de la société française. En mobilisant la notion de pouvoirs temporels, Pierre Bourdieu rappelle que l'hétéronomie comme fait social, ne se définit pas seulement en termes d'échelle, mais aussi de permanence. Le capitalisme est un social total qui « met en brande (...) la totalité de la société et de ses institutions »⁹⁷⁶. Dans un contexte néolibéral, pour reprendre à notre compte l'observation de Frédéric Lordon, nous pourrions même dire qu'il est totalitaire⁹⁷⁷ en allant jusqu'à imposer à l'individu de s'y soumettre, littéralement « corps-et-âme »⁹⁷⁸. La spécificité du néolibéralisme réside, une fois établi

⁹⁷⁶ GRESLE, PANOFF, PERRIN, TRIPIER, *Dictionnaire des sciences humaines*, Anthropologie/Sociologie, Paris, Nathan Université (1994), p. 130.

⁹⁷⁷ LORDON, *op. cit.*, (2010), p. 163.

⁹⁷⁸ « Le totalitarisme de la possession des âme », in LORDON, *op. cit.*, (2010), p. 106.

le processus de « colinéarisation du désir », dans les modalités de mise au travail qui permettent de transformer de nouveaux gisements d'authenticité et donc de valeur, par le processus de transformation des subjectivités en valeur d'échange. Ce processus de marchandisation peut être décrit comme une externalisation par le marché d'une fonction de recherche et développement, assignée à l'espace du travail gratuit. Un film autoproduit s'inscrit dans un devenir contingent parce qu'il se confronte, par le pouvoir des instances de nominations, à l'hétéronomie du marché capitaliste : l'autoproduit.eur.ice propose, le marché dispose. En France, cette affirmation est biaisée par les institutions qui garantissent la relative permanence d'un espace régi par le droit social, mais là encore, cela n'exclut le travail gratuit.

Revendiquer une pratique libre suppose, sauf à avoir gagné à l'*euromillions* ou d'être rentier, de négliger ses déterminismes en occultant ses conditions matérielles de subsistance. Le conflit qui oppose momentanément le *Studio 34* à William lors de notre recherche rappelle que les phases d'écriture demeurent dans le cadre du travail gratuit ou plus exactement, pour reprendre l'expression anglaise : du « *hope-labour* ». J'ai moi-même fait l'expérience, de très nombreuses fois, de confronter un scénario à une instance de sélection pour une aide à l'écriture, sans jamais être sélectionné. N'ayant pas documenté cette quantité de travail au cours des vingt dernières années, il m'est impossible de l'évaluer avec précision, mais j'estime qu'il s'agit de plusieurs milliers d'heures. Parfois, il est possible de demander un retour et l'un d'eux, reçu il y a quelques mois, s'est avéré particulièrement éclairant. Signe d'un point de tension qui dépasse l'échelle de mon seul travail, mon interlocutrice au téléphone a commencé par prendre des précautions en m'annonçant qu'elle était consciente du caractère contradictoire de l'annonce à venir. Cette annonce était la suivante : certes, l'aide en question était destinée à financer un travail de recherche et d'écriture à venir, mais dans un contexte fortement concurrentiel, le jury était enclin à sélectionner les projets les plus « mûrs », ceux qui semblaient les plus aboutis, les plus « rassurants » et donc les plus susceptibles d'aboutir à des films à la hauteur de ses critères. Autrement dit, l'annonce officielle était conforme aux principes défendus par l'institution d'associer un travail à une rémunération, mais l'annonce officieuse admettait à demi-mot le contraire : non pas rémunérer le travail, mais récompenser un travail parmi d'autres, autrement dit : légitimer le « *hope-labour* ». Cette histoire semblera certainement très banale pour la plupart des réalisat.eur.ice.s que nous avons rencontré.e.s. Jean-Claude Montheil l'évoque à sa façon à partir de sa double expérience en tant que jury, mais aussi et surtout en tant qu'auteur qui, après avoir obtenu lui aussi un « PSR⁹⁷⁹ », a vu l'un de ses projets ne pas aboutir. Pierre Merejkowsky l'évoque lui aussi

⁹⁷⁹ Nous évoquions en introduction le PSR, pour « peut se représenter » qui stipule à un.e auteur.e que celui.celle-ci peut se représenter avant un an à la même commission.

à sa façon en l'intégrant de manière satirique à son dispositif de commentaire et en faisant dire : « quelle heure est-il ? » à son jury imaginaire. L'exemple d'Amandine Gay, là encore, rappelle la difficulté de contourner ces obstacles. Son récit met aussi en lumière que les instances de nomination peuvent être aussi des instances de rejet et de marginalisation, susceptibles de renforcer les assignations sociales liées aux logiques de capital symbolique. Chacun à sa façon revendique une forme de vie que les cases bureaucratique de l'organisation du travail, issues d'un compromis avec le capital, ne parviennent pas à contenir ; de même que le marché, incapable d'absorber l'offre spontanée d'une génération de réalisat.eur.rice.s contemporaine de l'autoproduction, s'organise de manière à exploiter ces gisements d'authenticité selon des logiques de l'effet Saint-Mathieu : les « vainqueurs » accaparant tout le marché. Cette observation rappelle à notre souvenir à une expression bien connue : l'Histoire serait écrite par les vainqueurs ; à quoi nous pourrions aussi ajouter qu'elle invisibilise surtout les perdants. La philosophie de Jacques Rancière nous permet d'ajouter une autre dimension à ce raisonnement. Prendre acte d'un système qui organise le partage des gagnants et des perdants, du légitime et du non légitime, de l'officiel et de l'officieux ou encore des dominants et des dominés, confronte l'observat.eur.rice à un dilemme : en prendre acte et participer dès lors à la légitimation de ce système en l'instituant une seconde fois ou construire des modes de représentation qui échappent à ces déterminismes.

Nos observations ajoutent toutefois une dimension essentielle à cette analyse en rappelant que les agents ne peuvent être résumés à des sujets soumis aux flux des déterminismes et qu'ils peuvent réfléchir, par le travail et grâce au travail, à des moyens de résister et de construire des espaces d'émancipation vis-à-vis de l'aliénation et de l'hétéronomie capitaliste. En pratique, l'autoproduction permet aux nombreux cinéastes et musiciens que nous avons rencontrés de jouir d'une forme de « vrai travail », grâce à laquelle ils peuvent explorer leur subjectivité, construire des points de vue et des formes d'expression en dehors des déterminismes liés aux logiques du marché. Plus précisément, elle donne à Amandine Gay les outils pour défier les discrimination racistes, sexistes, géographiques et économiques, à Octopoulpe l'opportunité de vivre les rêves de tournée formulés par de nombreux musiciens, à Martin d'être repéré par une société de production prospère, à Jean-Claude d'échapper aux contraintes du monde du cinéma, à Juliette de réaliser *Le viol du routier* et à Lucien, de se projeter dans un devenir-homme. Il peut être pertinent de nuancer les gammes de disposition vis-à-vis de la production, selon que l'on soit plutôt enclin à embrasser les conventions du métier ou à développer une logique de franc-tireur. Cependant, cette étude nous démontre que l'enjeu déterminant à propos du travail se situe surtout entre deux forces contraires : l'hétéronomie capitaliste et la recherche de l'émancipation. Il existe en effet une vie en dehors de l'hétéronomie et le travail de définition que nous avons entrepris s'avère ici fructueux pour en rendre compte. Autour de l'autoproduction, nous

avons observé l'autogestion qui définit la capacité (au moins relative) d'un collectif de travail à s'émanciper de l'hétéronomie capitaliste. Nous avons aussi observé l'espace Minjian 民間 qui peut être interprété comme l'espace du peuple en dehors de l'hétéronomie liée à un pouvoir politique. À des échelles individuelles, nous avons observé que l'autoproduction pouvait être mise au service de discours Afrodescendants, féministes, LGBTQ+ ou antivaldistes et plus encore, qu'elle pouvait se situer à l'intersection de ces enjeux, comme un outil au service d'une parole émancipatrice. Certes, la possibilité d'agir en dehors des déterminismes peut sembler très théorique et nous renvoie au commentaire philosophique, voire théologique : car enfin, est-on jamais libre ? De même que l'autogestion, un modèle de travail libre et égalitaire peut ainsi sembler peu concevable à l'épreuve du réel. Frédéric Lordon rappelle cependant qu'en amont du « désir-intérêt au principe de toutes les servitudes », il demeure une « force désirante au principe de tous les intérêts », qui pourrait fort bien définir quelque chose de plus permanent encore que les pouvoirs temporels eux-mêmes. Autrement dit, s'il est difficile de concevoir, à l'épreuve du réel, un modèle social parfaitement égalitaire, il est tout aussi difficile de concevoir un modèle sans réponse au pouvoir. La confrontation entre une force désirante et des contraintes qui pèsent sur elle peut donner naissance à des formes de résistance telles que celles que nous observées en documentant l'occupation du cinéma *la Clef* et le travail du *Studio 34*. L'autoproduction elle-même résulte d'un compromis entre l'hétéronomie capitaliste et cette force désirante. Le devenir contingent d'un film peut certes le destiner aux injonctions du marché, mais aussi à des formes de résistance. Cette observation nous rappelle donc que la dialectique vis-à-vis des pouvoirs est consubstantielle à l'existence même des pouvoirs et qu'elle inscrit les rapports de force dans une dynamique permanente qui ne trouvent leur aboutissement que dans une logique de dépassement.

Pour ces raisons, étudier le cinéma autoproduit nous amène bien à penser notre objet à l'échelle du fait social. Notre terrain était certes limité à une centaine de personnes interrogées, l'autoproduction de films est certes une pratique somme toute restreinte à l'échelle de la population et nous pourrions même dire du monde du cinéma lui-même qu'il est, lui aussi, restreint en nombre de représentants. Cependant, les grilles de lecture formées par notre étude et par sa démarche multimodale (faire communiquer plusieurs espaces théoriques et plusieurs espaces de pratique) nous a permis d'identifier au cœur de notre sujet des tendances qui nous permettent, au terme de cette recherche, de monter notre analyse en généralité. D'une part, la grille de lecture que nous avons développé pour étudier l'autoproduction de films peut être élargie aux pratiques artistiques autoproduites dans leur ensemble, y compris à des espaces tels que les « tubes », qui ont en commun de s'inscrire dans un même contexte transformé en profondeur par la massification des outils de production numériques. Cet axe d'analyse nous permet aussi de mieux comprendre dans quelle

mesure les pratiques artistiques en tant qu'elles se situent dans les zones grises entre le travail et l'emploi, l'amateur et le professionnel, ou encore la valeur d'usage et la valeur d'échange, constituent des espaces de prédilection pour penser le travail dans son ensemble. Il ne s'agit donc plus seulement de penser l'art comme un travail, suivant une tradition sociologique désormais solidement établie depuis Howard S. Becker jusqu'à Pierre-Michel Menger et Fabien Hein, mais aussi de penser le travail à partir des pratiques artistiques. Ainsi, l'autoproduction de films nous amène à analyser de manière générale l'évolution des modalités de mise au travail dans un contexte néolibéral. En banalisant l'exploitation du travail gratuit, cette évolution remet en question des fondamentaux de notre rapport à l'emploi en brouillant les frontières qui le structuraient : travail-désintéressement, sécurité-subordination ou liberté-précarité. En miroir de ces facteurs d'hétéronomie, l'autoproduction nous aide à mieux comprendre l'émancipation comme une caractéristique, elle aussi, fondamentale du travail. Le *conatus*, décrit par Frédéric Lordon à la suite de Baruch Spinoza comme l'effort de persévérer dans son être est certes une notion clé pour comprendre dans quelle mesure le désir d'un.e autoproduit.eur.rice, comme des travailleur.se.s d'une manière générale, peut être détourné par un facteur exogène (les logiques du marché ou les volontés patronales par exemple), mais il peut aussi expliquer, nous l'avons constaté, les stratégies de résistance, nombreuses, face à ces effets de détournement. Pour aussi contradictoire que ces tendances puissent paraître a priori, elles n'en génèrent pas moins une dynamique, née d'une dialectique entre hétéronomie et recherche d'émancipation, qui participe à définir le travail dans un contexte capitaliste.

Ces observations ouvrent sur de nouvelles perspectives. Le phénomène de valorisation que constate Jean-Claude lorsqu'il travaille comme directeur de casting peut être rapporté aux tendances à la marchandisation de la subjectivité que nous avons observées au sujet du néotavail, ce qui renforce l'axe de recherche dédié aux corrélations entre travail artistique et néotavail. De même, les témoignages de Dylan ou de Léo et Lulu ouvrent une perspective d'analyse plus spécifique vers l'espace des réseaux sociaux, que nous avons effleurés avec l'exemple des « tubes ». D'une manière plus générale encore, les thématiques de l'exploitation de la passion et du travail gratuit, associées à celle des « marchés de vainqueurs accapareurs » peuvent être élargies à d'autres espaces de pratiques et à d'autres marchés pour enrichir nos observations, mais aussi définir les constantes et les ruptures d'un champ à l'autre. De même, les dispositifs de co-construction en sociologie filmique expérimentés au cours de cette recherche ouvrent des perspectives enthousiasmantes d'études, de terrains et de portraits, en France comme à l'étranger. Dans des contextes historiques, économiques et politiques différents en apparence, nous formons l'hypothèse que la constante de l'économie capitaliste génère des effets similaires avec, toutefois, des formes de résistance spécifiques rendues possibles par le travail militant issu d'îlots d'autonomie, d'expérimentation et de liberté tels que celui que nous avons documenté avec l'occupation du cinéma *la Clef*.

La conception de cette thèse répond elle-même à la prédiction faite par Elsa Vivant que cette recherche serait autoproduite et, à l'exception d'une année en contrat d'attaché temporaire à l'enseignement et à la recherche, elle l'a été, puisque l'essentiel de mes revenus durant ses six années de conception se sont partagés entre les « petits boulots » (en tant qu'agent d'accueil ou surveillant) et l'enseignement (principalement à l'université, puis à l'*INAsup*). Mener une thèse en autofinancement n'est pas chose aisée, car le temps dédié aux activités professionnelles définit un parcours spécifique, largement à l'écart de la vie universitaire, de ses rendez-vous et des opportunités de socialisation qui permettent d'acquérir les savoir-faire et les savoir-être déterminants dans une trajectoire professionnelle. Cette expérience me donnait le sentiment de me confronter – pour reprendre les mots de Jacques Rancière – à un ordre du partage. Je pourrais bien sûr citer l'exemple des peintres naïfs qui entretenaient une disposition similaire à la pratique vis-à-vis des conventions du métier, mais je dois dire que c'est un film qui m'a inspiré tout au long de ces années : *Le retour à la 36^{ème} chambre de Shaolin* (1980)⁹⁸⁰. Le film raconte l'histoire de Chu Jen-chieh, comédien et petit escroc qui se fait passer pour le légendaire San De, maître kung fu du monastère de Shaolin, pour défier des mercenaires mandchous. Démasqué et humilié, Chu Jen-chieh provoque la colère des mercenaires qui se vengent sur ses amis. Il décide alors de rejoindre le monastère de Shaolin pour apprendre le kung fu. Toutefois, en cherchant une nouvelle fois par l'escroquerie à entrer dans le monastère, Chu Jen-chieh est démasqué par le vénérable San De en personne, qui le charge en guise de réparation de réaliser un échafaudage en bambou autour des murs du monastère. Chu Jen-chieh s'exécute et son ouvrage lui permet d'observer les activités d'entraînement à l'intérieur du monastère. Petit à petit, seul, il applique ces gestes et ces techniques à son travail et progresse. Lorsque l'échafaudage est terminé, San De félicite Chu Jen-chieh et l'invite à quitter le monastère. Chu Jen-chieh qui s'attendait à recevoir l'enseignement du maître se met en colère et défie San De. Devant une foule stupéfaite, il parvient sans s'en rendre compte à résister au maître en mobilisant les concepts de kung fu hétérodoxes développés à son insu. De retour au village, dépité, il se retrouve de nouveau confronté aux mercenaires. Cependant, cette fois-ci, il parvient à leur résister en leur opposant de nouveau son kung fu hétérodoxe à base de bambous. L'imaginaire qui a motivé mon apprentissage de la sociologie, cet autre « sport de combat »⁹⁸¹, doit beaucoup à ce film.

⁹⁸⁰ LIU CHIA-LIANG, *Retour à la 36ème chambre de Shaolin*, Shao Brothers, Hong-Kong (1980).

⁹⁸¹ CARLES Pierre, *La sociologie est un sport de combat*, C-P productions, (2001).



Bande annonce du film *Retour à la 36^{ème} chambre de Shaolin*

<https://www.youtube.com/watch?v=kOlwISvK8Y4>

D'un autre côté, la possibilité de mener une thèse « en autoproduction » n'est pas encouragée par l'institution universitaire qui peut exiger, chaque année, de la part du doctorant.e, des preuves d'un financement pérenne⁹⁸². Nous retrouvons ici le rôle tenu dans un autre contexte par le CNC vis-à-vis du travail et du droit social. Certes, le travail gratuit, comme nous l'avons observé, peut dans certains contextes être analysé comme un privilège. Le contexte bienveillant et le soutien familial qui ont permis la réalisation de cette recherche vont d'ailleurs dans ce sens. Cependant, nous voyons aussi que cette tendance renforce les effets que nous avons observés avec Jacques Rancière. Ces partages du légitime et du non légitime, du visible et du non visible ou encore de la parole audible ou non audible, ne sauraient être résorbés par la seule bonne volonté des sociologues qui parfois s'interrogent sur leur position dominante en situation d'entretiens tout en prenant acte de leur impuissance face à ces tendances structurelles. Ces observations nous amènent vers deux constats : d'une part, il semble de nouveau que le cadre d'analyse que nous avons élaboré au cours de cette étude peut être élargi à d'autres champs professionnels (y compris le champ académique), dans une limite qui reste à définir. D'autre part, si les jeux d'assignation sociaux peuvent être vécus comme des événements frustrants, y compris par les sociologues, les constructions multimodales expérimentées dans le cadre des thèses en recherche-création constituent des pistes de questionnements et d'inventions sociales fructueuses.

Je peux dire que j'ai également embrassé l'autoproduction en dehors de cette recherche. Dans le domaine cinématographique, j'ai entamé un projet documentaire au Rajasthan dédié à Rajendra Singh, l'homme qui « ressuscite les rivières » et qui a transformé une étendue désertique grande comme Paris petite couronne en une luxuriante réserve de tigres. J'ai aussi entamé un projet documentaire dédié, dans la continuité de *Temps Plein*, au thème de la tournée DIY à l'international, en me concentrant particulièrement sur les (més)aventures d'Imran Khan, musicien et scientifique *DIY* spécialisé dans les nanotechnologies et les tournées au Japon. J'ai aussi développé un projet de one-man-band intitulé *Petit tonnerre* avec lequel j'ai sorti trois albums et organisé avec des amis, à trois reprises, un festival *DIY* de musique et de cinéma. Toutes ces activités ont été menées avec l'idée constante, pour reprendre la terminologie développée ici, d'augmenter ma « puissance d'agir ». En un sens, il s'avère que se satisfaire de n'« être personne » facilite grandement les affects joyeux, car la recherche de capital symbolique et de reconnaissance, en plus d'inscrire l'agent dans un faisceau d'hétéronomies, est particulièrement chronophage et énergivore. Cela ne signifie pas pour autant que j'ai tourné le dos à « la production » et à ses avatars ; solliciter les sociétés de production, les instances de nomination (résidences, CNC etc.) et tout ce que cela comporte de travail gratuit a aussi fait partie

⁹⁸² Ainsi, sur le site ADUM, à page des inscriptions, il est demandé une « copie de tout justificatif ou notification d'un financement pour la durée de la thèse ».

de mon quotidien. Faute d'être un espace social privilégiant l'entraide, l'interaction et la socialisation (autour de la réalisation et de la diffusion des films, les exemples sont rares), l'autoproduction de films (contrairement à l'autoproduction musicale inscrite dans la scène *DIY*) tend à individualiser les pratiques et à isoler les pratiques, ce qui en fin de comptes est aux antipodes des principes de partage liés à la culture, au sens large du terme. Nonobstant, ces quelques éléments témoignent sans doute d'une disposition spécifique au travail qui a constitué une influence majeure dans la construction de cette recherche.

Une remarque s'impose en *post-scriptum* : la version du film qui accompagne cette étude est restreinte au cadre académique. Toujours dans une optique de co-construction, une première version de montage a été partagée auprès des principaux protagonistes qui apparaissent à l'écran. Or, troublé par les propos énoncés lors de la séquence de la réunion à son encounter, William m'a demandé de ne pas apparaître dans le film, précisant les dessous du malentendu qui a provoqué son départ. Lors de cet échange⁹⁸³, il m'a confié s'être profondément investi dans la résidence du *Studio 34*, allant jusqu'à louer un appartement à Paris pendant six mois. « Moi aussi », m'a-t-il dit, « j'ai fait du travail gratuit ». En l'état, le montage du film ne lui rend pas justice. Il était néanmoins important de faire apparaître ce temps de dispute qui nous permet d'explicitier les tensions entre un espace d'expérimentation basé sur les logiques de valeur d'usage et l'espace professionnel basé sur les logiques de valeur d'échange. Toujours lors de cet échange, William m'a expliqué avoir pensé, sur le long terme, un film qui nécessitait des moyens importants que le cadre d'autoproduction du *Studio 34* ne pouvait fournir. « J'aurais pu le faire en autoprod' », a-t-il précisé « mais je ne l'ai pas pensé comme ça ». Ces moyens importants correspondaient aussi au souhait de rémunérer son équipe. Le cas-limite de Lucie Cœurue démontre qu'un film autoproduit peut parfois réunir un capital comparable à celui d'un film produit, mais cette démarche, finalement proche de la production (la rémunération de l'équipe et la légitimité des soutiens par les instances de nomination en moins), n'était ni celle du *Studio 34*, ni celle de William. Cette demande de ne pas apparaître dans le film a donné lieu à une double décision : ne pas le faire apparaître dans une diffusion publique du film en dehors du cadre académique mais, éventuellement, de retourner ultérieurement une nouvelle séquence, qui permettrait de rétablir un équilibre des points de vue. Je pense à un temps de rencontre filmée entre les protagonistes, peut-être dans un cadre de « *film elicitation* ». Cela demandera du temps ; le temps pour William de terminer son film dans un cadre de production avec *Morituri Films*, la société de Lucien ; le temps, également, pour Gautier et le collectif de prendre du recul sur les événements liés à au cinéma *la Clef*, notamment l'expulsion du mois de mars 2022. Cependant, en l'état, fort de ce travail de recherche, je peux affirmer

⁹⁸³ Cet échange n'a pas été enregistré. Il est donc retranscrit de mémoire.

que le film correspond bien à la réalité que j'ai souhaité documenter. Les tensions enregistrées témoignent d'une violence que cette réunion rend visible, mais qui ne peut être comprise qu'une fois ramenée à l'échelle du fait social. Cette violence est celle des mondes de l'art et du cinéma sous l'influence d'un modèle capitaliste du travail.

Titre : L'autoproduction artistique à l'ère néolibérale entre hétéronomie et recherche d'un travail émancipé

Mots clés : cinéma, numérique, autoproduction

En France, dans les années 2000 et dans un contexte de massification des outils numériques, la notion d'autoproduction s'impose d'une manière inédite. Elle se substitue même à une autre notion : l'amateurisme. Or, dans un contexte économique marqué par l'essor du néolibéralisme, la revendication d'une pratique bénévole comme outil de distinction n'est-elle pas de nature à fragiliser le modèle social auquel se destinent les cinéastes qui optent pour le cinéma autoproduit ?

En France, dans les années 2000 et dans un contexte de massification des outils numériques, la notion d'autoproduction s'impose d'une manière inédite. Elle se substitue même à une autre notion : l'amateurisme. Or, dans un contexte économique marqué par l'essor du néolibéralisme, la revendication d'une pratique bénévole comme outil de distinction n'est-elle pas de nature à fragiliser le modèle social auquel se destinent les cinéastes qui optent pour le cinéma autoproduit ?

Title : Artistic self production in the neoliberal era between heteronomy and the search for emancipated work

Keywords : cinema, digital, self-production

In France, during the year 2000s and in a context of massification of the digital tools, the notion of selfproduction imposed itself quite specifically. It even replaces another notion: amateurism. However, in a economic context marked by the rise of neoliberalism, is the demand for a volunteer practice as a tool of distinction likely to fragilise the social model for which filmmakers opting for selfproduced cinema ?

In France, during the year 2000s and in a context of massification of the digital tools, the notion of selfproduction imposed itself quite specifically. It even replaces another notion: amateurism. However, in a economic context marked by the rise of neoliberalism, is the demand for a volunteer practice as a tool of distinction likely to fragilise the social model for which filmmakers opting for selfproduced cinema ?