

Analyse de Suzanne Hême de Lacotte

(docteur en cinéma, enseignante à l'université et rédactrice de documents pédagogiques)

Synthèse réalisée grâce à l'aide précieuse d'Agnès Van Bellegem, enseignante au lycée Jules Uhry de Creil et chargée de mission cinéma-audiovisuel à la délégation académique à l'action culturelle du Rectorat de l'Académie d'Amiens.

Grizzly Man, improbable film documentaire du cinéaste allemand Werner Herzog, permet d'ouvrir de nombreuses pistes d'études avec les lycéens. Qu'il s'agisse de réfléchir à la forme documentaire (extrêmement protéiforme alors même qu'on la réduit souvent au reportage télévisé formaté) ou de proposer des ateliers pratiques simples autour du documentaire, d'envisager la question de la mise en scène de soi à l'heure des réseaux sociaux ou encore de découvrir l'univers vertigineux de Werner Herzog, ce film est une véritable chance pour les élèves qui auront plus que jamais l'occasion de réfléchir sur la notion de limite, qu'elle s'applique à l'être humain en général, au réalisateur ou au spectateur de cinéma.

I- Le geste documentaire

Le documentaire ne peut pas à proprement parler être qualifié de « genre ». Il ne s'agit pas en effet d'un genre cinématographique, comme le western, la comédie musicale, caractérisé par un certain nombre de codes uniformes de narration, de production, ou de public visé. On ne dit pas non plus au sujet de la fiction qu'elle est un genre.

Il semble plus intéressant de parler de geste(s) ou de regard(s) documentaire qui a à voir avec un certain rapport au réel. Le documentaire prend le réel comme matière première, comme objet (reste à définir ce qu'est le réel...). Par ailleurs, le documentaire ne se limite pas au cinéma, il a des ramifications à la télévision (même si le plus souvent la télévision diffuse plutôt des reportages), sur le web avec les webdoc. De même, on pourra distinguer, au sein de l'approche documentaire, des typologies variées : le documentaire enquête, le portrait, le documentaire ethnographique... Enfin, il faut bien avoir à l'esprit que le documentaire et la fiction, loin de s'opposer de façon franche, entretiennent des relations poreuses, de même que le documentaire et le cinéma expérimental d'ailleurs.

Les tout débuts du cinéma ont créé deux tendances, l'une vers la fiction, l'autre vers le réel, mais les limites documentaire/fiction ne sont pas toujours distinctes : la narration documentaire peut se rapprocher de celle d'une fiction par exemple, avec un travail sur l'enchaînement des séquences, des effets de suspense, la présentation des personnages, des lieux, la construction d'un récit... Un des moyens les plus sûrs néanmoins pour savoir si l'on a affaire à ce qu'on qualifie de documentaire dans l'industrie cinématographique est d'observer le générique du film : une fiction présentera les noms des acteurs en face des noms des personnages, un documentaire ne mentionnera aucun acteur. Toutefois, dans le cinéma de fiction, on fait parfois appel à des acteurs non professionnels ou à des personnes qui jouent leur propre rôle. Inversement, une personne filmée dans documentaire peut acquérir le statut de personnage par la mise en scène filmique, le récit, ses interactions avec les autres personnes. Cela pose la question du rapprochement entre personne et personnage

La question de l'écriture peut aussi être envisagée : intuitivement on se dit qu'un documentaire est par principe réalisé sans scénario, qu'il laisse advenir le réel, qu'il le saisit sur le vif, mais c'est dans les faits assez rare. Il y a toujours une phase d'écriture en amont, ne serait-ce que pour constituer des demandes de financements pour le film. Paradoxalement, il faut dans une certaine mesure anticiper ce qui va se produire lors du tournage pour le préparer au mieux. Certains documentaristes contrôlent parfois vraiment ce qu'ils filment, jusqu'à provoquer le réel pour faire advenir certaines situations. Ils créent des dispositifs filmiques qui vont avoir un impact sur le réel.

Il faut également noter que dans le documentaire, l'équipe de tournage est beaucoup plus réduite que dans la fiction : nul besoin de décorateur, de costumiers, de maquilleurs, de techniciens nombreux... Il n'est pas rare que le tournage ne réunisse que le réalisateur, un cadreur et un preneur de son, voire seulement le réalisateur qui assure

alors aussi l'image et le son. Ces équipes sont réduites au maximum pour des raisons économiques mais aussi parce que le projet le nécessite : il faut savoir créer des conditions de tournage propices à l'expression d'une parole parfois intime, fragile...

La grande question du documentaire est celle de la représentation du réel. S'agit-il de le restituer, de l'observer, de l'interpréter, de l'expliquer, de le commenter ? Il ne faut jamais perdre de vue qu'un film documentaire c'est avant tout du cinéma, c'est-à-dire des images qui ont été créées ou choisies, montées et accompagnées d'une bande-son. Il ne s'agit en aucun cas de se passer de mise en scène, bien au contraire, si l'on entend par « mise en scène » le travail plastique de la composition d'une image de cinéma et non pas une supercherie, un trucage ou une falsification.

Projection : La *Sortie de l'usine Lumière* : trois versions qui montrent une certaine mise en scène du réel : https://www.youtube.com/watch?v=qvgPEiw_q04

La caméra fixe et frontale, l'image est cadrée avec un jeu entre le champ et le hors champs. Il s'agit dans les trois versions d'un plan séquence muet. Les frères Lumière ont réfléchi au filmage d'une action (des travailleurs sortent de l'usine), avec un début (la porte s'ouvre et les ouvriers commencent à sortir) et une fin (la sortie du patron dans la dernière version). On distingue une narration dans ces trois films de moins d'une minute.

Dès le début, la question de ce qu'on veut montrer du réel se pose et suggère pourquoi les frères Lumière ont éprouvé le besoin de tourner trois versions du film. Dans chacune des versions l'éclairage change, de même que le rythme, le cadrage, les contrastes, les vêtements (sombres/clairs) et les déplacements des personnes filmées.

La 1e version (1895) a été filmée lors de la sortie d'usine à midi, avec fin du film tronquée / La 2e version (1896) filmée un dimanche avant la messe nous montre des personnes qui savent qu'elles sont filmées (et qui ont été payées pour cela), elles font comme si elles sortaient de l'usine. Idem pour la 3e version (personnes de plus en plus costumées et le film qui se termine sur la sortie de la voiture à cheval).

L'interaction entre la caméra et les personnes filmées est au cœur de la question documentaire: ex vue Lumière *Le bassin de Tuileries* (1896) où l'on peut étudier la place de la caméra, le choix du sujet filmé, ce qui est dans le champ ou hors champ, ce qu'on maîtrise du réel / ce qu'on laisse advenir. La perspective anticipée par l'opérateur avec le Louvre en arrière plan et les enfants au premier plan qui jouent de dos devant le bassin est renforcée par l'allée arborée, le jeu des entrées et sorties de champ (dont les "accidents": un enfant conscient de la présence de la caméra qui se baisse vs autre qui se place devant et qu'on fait sortir) ajoute un effet de réel très puissant à l'action. Ces « accidents » qui font partie intégrante du film modifient le regard du spectateur qui voit alors le film en train de se faire. Les conditions et accidents de tournage font partie du documentaire lui-même. Ceci est *a priori* exclu de la fiction sauf quand les réalisateurs font le choix de la transgression avec des regards caméra assumés (cf. Godard) ou quand ils créent des interactions avec le réel comme c'est le cas dans *A nos amours* : Pialat revient dans le rôle du père pendant le tournage d'une séquence de repas sans avoir prévenu les autres acteurs.

Variété des approches documentaires

Quelques exemples de films documentaires représentatifs de différents courants

- **Extrait de *La Croisière Noire* de Léon Poirier (1924)** (<https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu04720/le-depart-de-la-croisiere-noire.html>) : le réalisateur suit au jour le jour la traversée de l'Afrique en automobile. Il s'agit d'un film produit par Citroën à la gloire d'une expédition. La caméra permet d'enregistrer cette aventure extraordinaire et le film montre les conditions dans lesquelles se déroule un événement hors du commun. Il s'agit d'un film à la gloire de Citroën, avec une tonalité colonialiste très franche. Une voix off explicative (celle de Léon Poirier), pédagogique (avec le trajet dessiné sur une carte) mais aussi laudative, en posture d'autorité accompagne les images. Le documentaire peut ici se penser comme outil de propagande dans le contexte des colonies françaises. Il faut étayer et construire un mythe-fantasme de la puissance de la France coloniale. Ce film montre que le cinéma

ne peut pas avoir posture objective, qu'un film est toujours le reflet d'une époque, d'une certaine idéologie, un point de vue est toujours partiel, orienté. *La Croisière noire* relève d'une certaine forme documentaire où on impose les clés de compréhension au spectateur, message unique auquel il doit adhérer.

- A l'inverse, d'autres formes donnent parole à des personnes et ne se contentent pas de véhiculer celle du réalisateur. Ces films montrent la complexité, l'ambiguïté, la singularité du réel.

Extrait : Mariana Otero, *Entre nos mains* sur le rachat d'une usine de confection et le projet de création d'une SCOP par les salariés. Mariana Otero ne cache pas sa présence, on entend ses questions, mais elle reste hors champ dans une posture d'humilité. Elle donne la parole face caméra à celles qui ne l'ont jamais, sans avoir besoin de la réécrire.

- **Claire Simon, dans *Récréation***, est proche du cinéma direct (où le réalisateur se positionne et s'immerge dans le lieu en s'effaçant pour capter le fonctionnement d'une communauté. Cette approche se caractérise par l'absence de voix off, de musique, d'intervention, de questionnements formulés). La caméra devient un objet familier qui perturbe le moins possible les sujets filmés. Dans le cas de *Récréations*, on a l'impression d'une véritable immersion dans la cour de l'école. Claire Simon a expliqué aux enfants qu'elle n'était pas une maîtresse, qu'elle n'interviendrait pas dans leurs jeux et qu'elle n'était pas là pour les surveiller. Ce film permet de partager un point de vue inédit, celui de quelqu'un au plus proche des enfants, à leur hauteur. C'est un point de vue auquel un adulte n'a finalement jamais accès et que les enfants oublient en grandissant. **Extrait** : séquence des crachats. La cour de récréation est un espace de jeux mais aussi d'expérimentations, de guerres de territoire, de violence, de préparation « pour de faux » à la vie.

- **Nicolas Philibert, *Nenette***. Nenette est une femelle orang-outan, véritable mascotte du Jardin des Plantes, filmée avec les commentaires des visiteurs laissés hors champ. Le film permet de croiser différents points de vue : celui de Nenette (mais comment avoir accès à son point de vue ? On ne peut que l'imaginer), ceux des visiteurs, du cinéaste et des spectateurs. Ces points de vue ne se recoupent pas.

Extrait début film (3 premières minutes): les très gros plans sur Nenette orientent notre regard, on passe du rire moqueur à l'empathie. Les visiteurs parlent de Nenette comme d'un être humain. Il y a un effet d'identification.

On peut comparer *Nenette* avec ce documentaire animalier tv *Alaska, la terre de l'ours brun* (<https://www.youtube.com/watch?v=T59QPki2qbA>) : on constate l'absence de présence humaine sauf en voix off. La fonction de la voix-off est ici informative (elle est prise en charge par un comédien), la volonté de spectaculaire se fait sentir par la réalisation et le choix de la musique. L'idéologie de la loi du plus fort transparait en fil rouge de la narration. Un certain nombre de codes définissent l'exercice de style : la durée qui dépend des « cases » de programmation, les comités de rédaction, le fait qu'il s'agisse ou non de films de commande. On a affaire ici à un objet formaté, modelé selon les prétendues attentes du public. On n'y trouvera aucune liberté, aucune affirmation d'une singularité, d'un point de vue personnel et encore moins une dimension créative ou artistique.

Un enseignant soulève la question de l'attente d'une certaine spontanéité dans le documentaire comme gage de sincérité, de vérité pour les spectateurs. Le fait de faire « jouer » ou « rejouer » certaines actions à des personnes filmées viendrait rompre ce pacte de vérité avec le spectateur. Dans *S21* de Rithy Panh par exemple, le fait de faire répéter les gestes de torture aux anciens bourreaux serait « décevant » quant à l'attente d'un réel en train de se produire devant la caméra. Cette attente d'une authenticité qui serait à l'opposé de toute mise en scène correspond à l'idée reçue selon laquelle le documentaire aurait pour but ultime la captation d'un réel qui ne se produirait qu'une seule fois. Pourtant, nombre de films sont construits autour de dispositifs pensés pour provoquer le réel, pour le faire surgir, le questionner, le rejouer... Dans *S21*, la répétition des gestes des bourreaux permettait de pallier leur impossibilité de parler et de pointer la mémoire des corps, de montrer combien ces gestes sont restés ancrés en eux. Certains documentaires sont conçus comme des dispositifs : il faut les penser et les analyser comme tels. Parfois même, le réel peut transparaitre par d'autres images que la prise de vues réelle (ex : l'animation dans *Valse avec Bachir* qui permet de mettre en scène un souvenir occulté).

Pour aller plus loin : Ressources : Ciclic – Frise interactive sur le documentaire :

<http://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-cinema-documentaire>

II- Exemples d'ateliers pratiques et expérimentations autour du documentaire en classe

- **Atelier de réalisation de vues Lumière**

- Filmer une vue Lumière avec son téléphone portable, c'est-à-dire un plan séquence fixe d'1mn, muet, en choisissant l'emplacement de la caméra et la composition du plan.

<http://www.ciclic.fr/ressources/atelier-de-realisation-de-vues-lumiere>

- Vue Lumière tournée au lycée le jour de la formation :

<https://drive.google.com/open?id=1qFogKCG3ob0wsZ03meOwlkblHyhPeKS3>

- En complément : « Que faire avec son téléphone portable ? »

<http://upopi.ciclic.fr/transmettre/parcours-pedagogiques/que-faire-avec-sa-camera-de-poche>

- **Atelier son**

Faire écouter des extraits de la bande son d'un documentaire sans les images permet d'explorer les émotions et l'imaginaire suscités par le son seul (texture sonore, source du son, matière qui produit son, espace imaginé, cadrage et échelles, mouvements caméra, montage imaginé, personnes filmées, les couleurs...).

Exemple : extraits de l'ouverture de *Vacances prolongées* de J. Van der Keuken :

<https://www.youtube.com/watch?v=p-x8Bik6YX4>

Cette petite expérimentation sur le son peut faire écho à la question centrale de l'enregistrement sonore de la mort de Threadwell dans *Grizzly Man*.

- **Ateliers found footage**

L'intégration d'images issues d'archives historiques, familiales ou amateurs pour illustrer, nourrir un documentaire, voire lui servir de sujet est fréquent. On peut aussi évoquer le travail de remontage d'images existantes dans d'autres buts que celui dans lequel elles ont été tournées comme c'est le cas dans *Grizzly Man*. Certains cinéastes pratiquent quant à eux le found footage : ils réutilisent des plans existants, et seulement eux, pour créer tout autre chose.

Extrait : Jean-Gabriel Périot, *Eût-elle été criminelle* : le cinéaste réinterroge les images d'archive de l'époque de l'épuration en France. <https://vimeo.com/11712366>

Extrait : Yves-Marie Mahé, *En bleu, blanc et rouge* : Mahé crée un jeu entre des archives de la culture populaire et savante, opère un travail de déconstruction des différents registres culturels, joue sur le décalage images/titrage pour exprimer un message engagé, une prise de position : <https://vimeo.com/156711292>

La série des *Messages à caractère informatif* sur Canal + utilise le même procédé de réécriture à partir d'archives auxquelles on va faire dire autre chose en y apposant une nouvelle bande-son.

Des ateliers de found footage peuvent être proposés en classe pour comprendre l'importance du montage dans la création de sens, mais aussi celle de la bande-son.

Cf. atelier "Vaincre le temps" sur le site de Ciclic : <http://www.ciclic.fr/actualites/vaincre-le-temps>

- **Atelier “filmer un objet”**

A partir de ce que propose par exemple Alain Cavalier dans *Agonie d'un melon*, on filme un objet que l'on commente en voix off : on laisse vagabonder son imagination, son humour, sa poésie en fonction de ce que nous inspire l'objet. L'objectif est de réussir à décrire l'objet de façon inédite, comme s'il était autre chose que ce qu'il est.

Dans le film de Cavalier, la voix off mais aussi les changements d'échelles de plan et d'angles de vue permettent de voir un cerveau au lieu d'un melon. Cet atelier de réalisation très simple permet de sensibiliser les élèves au fait que le documentaire offre un autre regard sur le réel.

L'ajout de la voix off peut se faire très simplement en utilisant Windows Movie Maker (Mode d'emploi : <https://www.commentcamarche.net/faq/16430-remplacer-la-bande-son-d-une-video>) ou vlc (<https://www.01net.com/actualites/remplacer-la-bande-son-dun-film-508510.html>)

III- Analyse de Grizzly Man

Grizzly Man est terrifiant et plein d'humour en même temps. Herzog n'hésite pas à déjouer les règles de la bienséance : le film porte sur la mort d'un homme et montre aussi le bouffon qu'il était. Le mauvais goût n'est jamais loin, Herzog ose tout, ou presque, et joue avec la frontière entre le documentaire d'auteur, sa vision du monde personnelle et puissante, et le film à sensations. Il se place entre le sérieux et la dérision.

Werner Herzog a commencé à tourner à la fin des années 1960. A ce jour, il a réalisé une bonne cinquantaine de films et il continue à tourner. Il appartient à une génération de cinéastes allemands qui a commencé à tourner après la catastrophe de la seconde guerre mondiale (avec Fassbinder, Wenders), mais là où d'autres réinterrogent l'histoire de l'Allemagne, lui part au bout du monde. Son premier long métrage, *Aguirre, la colère de Dieu*, porte sur un personnage mégalomane, conquistador en Amazonie qui entraîne une armée à sa perte. Dans ce film, il fait tourner Klaus Kinski qui deviendra son acteur fétiche. Sa relation professionnelle, marquée par une très grande compréhension mais aussi par un rapport de forces parfois dévastateur, l'a profondément marqué à tel point qu'il réalisera *Ennemis intimes*, un documentaire sur ce sujet dans lequel il reviendra sur les conditions de tournage inimaginables, extrêmement périlleuses de ses films.

Extrait *Aguirre la colère de Dieu* : 1h21'43 - 1h26'35

De même qu'Aguirre conduit ses hommes à leur perte, Threadwell conduit sa compagne à la mort.

Extrait *Ennemis intimes* : 02'30 - 09'27

Après la sortie de *Fitzcaraldo*, Herzog connaît une traversée du désert, apparente seulement car il part sur les cinq continents pour filmer des documentaires où à nouveau il interroge les limites de l'humain, sa puissance à la fois vitale et mortifère. Son retour au premier plan du cinéma international se produit avec la sortie de *Grizzly Man* en 2005. Depuis, il bénéficie d'une grande reconnaissance publique et critique.

Le projet de *Grizzly Man* est né lors d'une visite de courtoisie d'Herzog à un producteur qui lui parle d'un projet autour de Threadwell et des images qui ont été récupérées après sa mort. Herzog devient réalisateur projet, il récupère les rushes et se lance dans un travail de montage. Il tourne également les plans d'entretiens avec les proches de Threadwell.

La relation entre Threadwell et les ours fait écho, en négatif, à celle d'Herzog avec la nature et à sa propre mise en danger. Mais l'immense naïveté de Threadwell empêche toute identification entre les deux hommes. Herzog déclare dans un livre d'entretiens (*Manuel de survie*, éditions Capricci) que *Grizzly Man* ne peut en aucun cas être considéré comme autobiographique. Dans le film, le décalage créé entre le commentaire d'Herzog et les images de Threadwell montre qu'il n'est quasiment jamais d'accord avec lui.

Extrait 1 *Grizzly Man* : 1h35'35 - 1h39'43

Le film questionne également la mise en scène de soi, la façon dont Threadwell élabore lui-même son propre personnage dans ses images dans une apparente mise à nu. Herzog interroge ce processus, rappelle que Threadwell rêvait d'être une star de cinéma. Herzog lui permet d'accéder à ce statut de façon posthume grâce à *Grizzly Man*.

Threadwell se présentait toujours comme aventurier solitaire même quand il était avec Amy. Herzog choisit pour sa part de monter les images qui auraient été écartées pour le montage d'une émission de télé, notamment moments de préparation. En voyant ces rushes, on se demande Jusqu'où Threadwell se livre devant caméra? Dans quelle mesure il joue un rôle? On ne sait jamais s'il est vraiment sérieux, sincère, s'il se forge une représentation déformée de lui-même... Selon Herzog, ce qu'il y a de plus beau dans les images tournées par Threadwell, ce sont les images de la nature, lorsqu'il n'est pas à l'écran ! Threadwell était un cinéaste malgré lui...

Extrait 2 *Grizzly Man* : 39'29 - 44'38

Dans le film, les images sont évidemment au cœur de la mise en scène mais il est aussi question de l'enregistrement sonore capté au moment de la mort de Threadwell et de sa compagne. Herzog va-t-il aller jusqu'à diffuser cette bande son, transgressant ainsi toute morale ? La réponse est non. À la place, il conçoit une scène où on le découvre à l'écran, de dos, en train d'écouter l'enregistrement. Il joue sur l'envie/la répulsion du spectateur d'entendre cet enregistrement, il questionne notre pulsion voyeuriste. La présence de l'amie de Threadwell, tétanisée puis en pleurs introduit une autre dimension dans la scène qui joue sur deux registres : la retenue morale et la mise en scène mélodramatique de mauvais goût.

Juste avant cette scène, on voit le médecin légiste qui, contrairement aux apparences, n'est pas un acteur. Cette impression d'avoir affaire à un mauvais téléfilm vient du fait qu' Herzog attribue des rôles aux témoins dont il recueille les témoignages : la veuve éplorée avec la mise en scène autour de la montre, le médecin légiste halluciné, les spécialistes en tous genres.

Avec le médecin légiste, on s'approche des codes du reportage tv de très mauvais goût, voire du « fake ». La caméra entretient avec lui une proximité étrange aux antipodes du recul habituel de la posture de l'expert. Ses gestes sont théâtralisés, il décrit la scène atroce de la mort de Threadwell et de sa compagne et le spectateur est à la fois révolté par cette mise en scène et fasciné. Herzog ne nous fera pas écouter l'enregistrement. À la place, il nous propose ces paroles rapportées par le légiste dans un effet théâtral atroce et grotesque.

Extrait 3 *Grizzly Man* : 49'16 - 54'05

En écho à cette impression que « c'est trop incroyable pour être vrai » , voir *Le projet Centrifugeuse cérébrale de Till Novak* : <https://www.dailymotion.com/video/x26090v>

Grizzly Man fait écho à toute l'œuvre antérieure d'Herzog et Threadwell apparaît comme un double un peu ridicule de Klaus Kinski avec sa chevelure blonde et ses crises de paranoïa. Si l'on compare Threadwell à Aguirre, on constate que dans les deux cas, plus le film avance, plus les personnages se « déconnectent » du réel pour entrer dans une relation poétique mais complètement hallucinée à la nature qui les conduit à leur perte et à celle de ceux qui les accompagnent. Se pose alors la question d'un monde sans homme dans le cinéma d'Herzog. La nature est là, toujours forte, puissante, chaotique.

Ce qui importe avant tout à Herzog est d'atteindre, grâce au cinéma, une forme de « vérité extatique ». Une puissance qui s'impose à nous, nous dépasse, nous questionne en tant qu'être humains pris dans un système de forces inhospitalières et qui nous fascine, nous pousse au-delà de nos limites. Kinski était profondément porteur de ce chaos. On peut à ce sujet renvoyer aux premiers et aux derniers plans d'*Ennemis intimes* où Kinski éructe sur scène puis joue, à la fin du documentaire, avec la plus grande des délicatesses avec un papillon.

Avec quelle distance appréhender la mort atroce de Threadwell ? Elle est abominable mais Threadwell s'attendait à mourir ainsi, il y a même une forme de logique à cela si on adopte le point de vue sur la nature d'Herzog : les ours ne

voyaient pas Threadwell comme un ami mais comme de la nourriture. Par ailleurs, Threadwell lui-même semblait anticiper cette fin et le film ne produit aucun suspense à ce sujet. On peut aussi adopter la perspective amérindienne selon laquelle Threadwell a violé le territoire des ours. Sa mort est tragique mais du point de vue de la nature, elle est inévitable. Threadwell se met au ban de la civilisation pour entrer dans un monde qui ne veut pas de lui et l'ignore, puis qui finit par le tuer.

IV- La mise en scène de soi

On peut mettre *Grizzly Man* en perspective avec des documentaires qui prennent la forme de journaux filmés, par exemple *Le filmeur* d'Alain Cavalier. Evidemment, la démarche est très différente, mais dans les deux cas, Threadwell et Cavalier filment leur quotidien et retournent la caméra vers eux. Il s'agit de se demander quelle image de moi-même je vais donner aux autres. On découvre un jeu sur montrer / ne pas montrer / cacher en montrant... Cavalier s'y adonne avec beaucoup d'humour, de malice et de délicatesse.

La question est importante et prend une résonance particulière à l'époque des réseaux sociaux : qu'est ce que je montre de moi maintenant que je peux me filmer partout et tout le temps avec mon téléphone et partager ces images sur les réseaux sociaux? A ce sujet, on peut lire le livre de Serge Tisseron, *L'intimité surexposée* où il développe le concept d'extimité. L'extimité désigne la part de ce que je dévoile de moi-même dans le but de guetter dans le regard d'autrui une validation. Notre identité se construit en partie à travers le regard des autres, dans une articulation entre notre désir d'affirmer une singularité et notre besoin de reconnaissance par autrui. L'Intimité, désigne ce qu'on conserve en soi, intérieurement, consciemment ou non. L'extimité, c'est cette part de notre vie privée qu'on accepte de livrer aux autres pour obtenir leur validation. Il existe un aller retour entre ces deux dimensions et qui participe de la construction de l'estime de soi. L'apparition des réseaux sociaux a démultiplié les possibles de l'expression de l'extimité, mais ce processus a toujours existé. Les réseaux sociaux nous permettent aussi de tester d'autres personnalités. Threadwell est dans ce registre là mais de façon délirante: sa mise en scène de lui-même lui permet de montrer à autrui qu'il est extraordinaire mais il finit par rejeter les autres. L'image acquiert une dimension thérapeutique qui soigne son narcissisme blessé d'acteur rejeté mais elle finit que par ne permettre qu'un dialogue avec lui-même.

Extrait de *Roman National* de Grégoire Beil : film de montage de posts récoltés sur le réseau social Periscope.