

Les documentaires sans caméra et à distance

Cameraless Remote Documentaries

Dominic Gagnon, *La trilogie du web*

Élène Tremblay

Numéro 95, automne 2013

Cyber / Espace / Public

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69999ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tremblay, É. (2013). Les documentaires sans caméra et à distance / Cameraless Remote Documentaries / Dominic Gagnon, *La trilogie du web*. *Ciel variable*, (95), 18–24.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2013

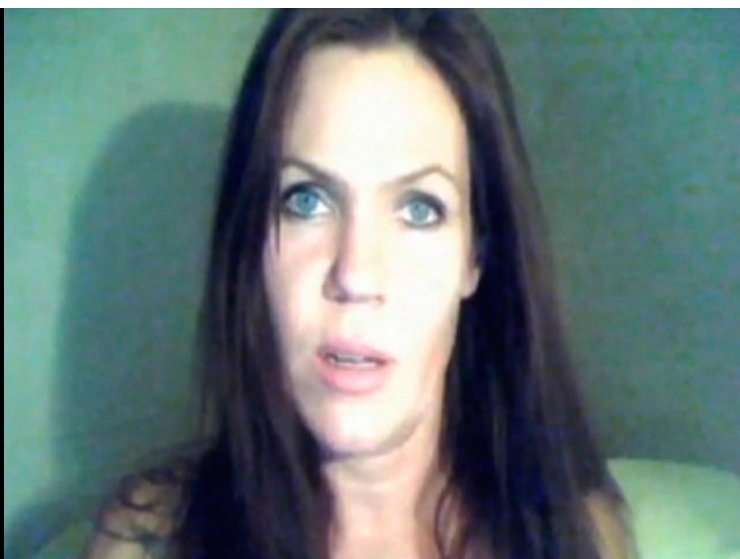
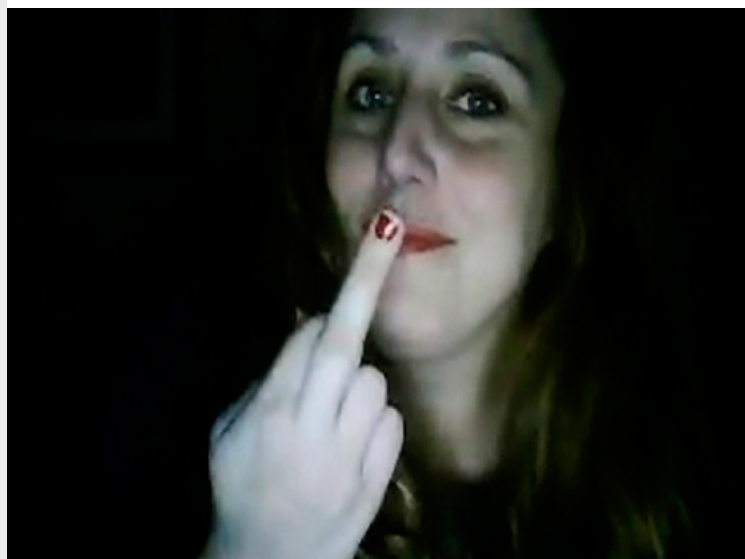
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>





Dominic Gagnon La trilogie du Web



PAGES 18-19 : *RIP in Pieces America*, 2009; PAGE 20 : *Pieces and Love All to Hell*, 2011; PAGE 21 : *Big Kiss Goodnight*, 2013, vidéogrammes / video stills, 61 min, Production Film 900



DOMINIC GAGNON

Les documentaires sans caméra et à distance

ÉLÈNE TREMBLAY

Dans sa trilogie du Web – réunissant trois films *RIP in Pieces America*, *Pieces and Love All to Hell* et *Big Kiss Goodnight* (2009–2013) –, Dominic Gagnon trouve dans Internet, un territoire qu’il décrit comme une grande « cinémathèque », des extraits vidéo qu’il recombine dans des films de montage afin de réaliser comme il le dit lui-même « des films sur des gens qui se filment ». Par cette appropriation, il redéfinit ce que peut devenir le *found footage film* à l’ère du Web, tout en problématisant la question de l’auteur et celle de l’exposition de soi sur Internet.

Sans caméra et à distance, Dominic Gagnon adopte la posture de l’observateur caché, du témoin inquiet et du nomade amusé, visiteur étranger aux mondes qu’il parcourt. Dans une approche qui est tout à la fois postmoderne et ethnographique et qui porte les traces de l’influence situationniste, il réussit à saisir le caractère paradoxal de la mise en spectacle de soi-même par des sujets qui utilisent YouTube pour décrier avec véhémence le contrôle de la société où ils évoluent.

La pratique du détournement qui traverse l’œuvre de Gagnon, définie pour la première fois par Debord en 1959, est une démarche de réappropriation critique des discours existants dans un contexte d’exhibition et de spectacle généralisé. « Le détournement comme négation et comme prélude¹ » chez Debord visait, par un effet miroir, à montrer l’instauration en mythe du système capitaliste soutenu par les puissantes machines à images que sont la publicité, le cinéma et la télévision. Dominic Gagnon, quant à lui, dans sa trilogie du Web, rend compte du passage récent de la

Cameraless Remote Documentaries

In his Web trilogy – the films *RIP in Pieces America*, *Pieces and Love All to Hell*, and *Big Kiss Goodnight* (2009–13) – Dominic Gagnon finds video excerpts on the Internet, which he describes as a *cinémathèque* or film archive, and recombines them to produce what he calls “films about people who film themselves.” With this appropriation, he redefines what the found-footage film might become in the Web era, while raising the questions of the artist and of self-exhibition on the Internet.

Without a camera and from a distance, Gagnon adopts the position of hidden observer, anxious witness, and amused nomad – a foreign traveller to the worlds he visits. In an approach that is both postmodern and ethnographic and that bears traces of situationist influence, he captures the paradoxical character of subjects who make spectacles of themselves as they use YouTube to vehemently decry control by the society in which they live.

The diversionary practice that runs through Gagnon’s work, defined for the first time by Guy Debord in 1959, is an approach of critical appropriation of existing discourses in a context of exhibition and generalized spectacle. In Debord’s view, “détournement as negation and prelude”¹ aims, through a mirror effect, to show the establishment of the capitalist system

production d'images publicitaires par la machine capitaliste à la production d'images par le sujet lui-même qui effectue volontairement sa propre mise en spectacle.

Aujourd'hui YouTube, en tant que nouvelle machine à images transforme le présent en spectacle, les gens y archivent leurs gestes et leurs paroles conservés numériquement dans de lointains serveurs. Musée du présent, YouTube est un espace d'exhibition « libre », sans le tri ni la médiation des conservateurs de musée, où l'expression de tout un chacun peut se retrouver instantanément exposée. L'archive « spectaculaire » de YouTube se déploie de façon organique et exponentielle, au gré des désirs de ses usagers. Espace d'autopublication, il recèle de nombreuses heures de spectacle de l'ordinaire et quelques moments extraordinaires. Dans cet océan de banalités, on retrouve parfois des expressions et prises de parole singulières que Dominic Gagnon, intéressé par les discours de la marge et de la résistance, s'est appliqué à excaver par un long travail de recherche.

Pour cette trilogie, sa recherche par mot-clé spécifique (*martial law*) l'a ainsi mené à suivre pendant de nombreux mois des « survivalistes », « preppers » et autres personnes se sentant menacées aux États-Unis et qui livrent à la caméra des messages alarmants sinon délirants sur les divers fléaux qui selon eux menacent la société américaine, et sur les moyens de s'en protéger. Leurs discours portent le plus souvent sur la menace que représenteraient les grandes corporations « conspirationnistes » et le gouvernement Obama pour les libertés individuelles protégées par le second amendement et préconisent, entre autres, l'usage des armes à feu comme solution à ces « menaces ». Comme YouTube encourage ses usagers à dénoncer les abus verbaux et les propos inappropriés, les vidéos de ces survivalistes se retrouvent rapidement censurées et retirées de YouTube (*flagged*). En les découvrant avant qu'ils ne disparaissent et en les copiant, Gagnon sauve ainsi du néant et de l'oubli ce *found footage* qu'il requalifie avec justesse de *Saved footage*.

Leurs auteurs ayant abandonné leurs droits à YouTube, et YouTube ayant jeté les vidéos à la poubelle, à qui appartiennent donc ces copies sauvegardées, se demande l'artiste. Exploitant les failles légales et le flou juridique ainsi que le désir de célébrité des personnes qui s'y autoreprésentent, Dominic Gagnon met à l'épreuve les limites légales et morales

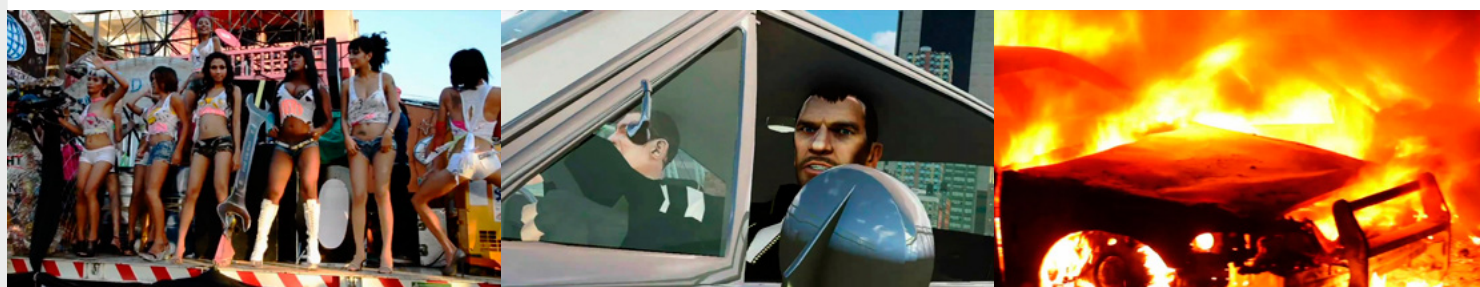


as a myth sustained by the powerful image machines of advertising, movies, and television. In his Web trilogy, Gagnon draws our attention to the recent transition from production of advertising images by the capitalist machine to self-production of images by subjects themselves, who deliberately put themselves on display.

Today, YouTube, the new image machine, transforms the present into spectacle, as people digitally archive their gestures and words on its remote servers. A museum of the present, YouTube is a space of “free” exhibition, without the sorting or mediation of museum curators, where everyone’s self-expression is instantaneously published. YouTube’s “performance” archive is deployed organically and exponentially, according to its users’ desires. As a self-publication space, it holds numerous hours of ordinary performances and a few extraordinary moments. In this ocean of banalities, one sometimes finds unique expressions and speeches, and Gagnon, interested in discourses of the margin and resistance, has decided to excavate these through an extensive research project.

For this trilogy, Gagnon’s search by specific keyword (*martial law*) led him, for a number of months, to follow “survivalists,” “preppers,” and others who feel threatened in the United States. These people perform for the camera alarming, if not incoherent, messages about the various scourges that they think menace American society and how people can protect themselves. Their discourses usually touch on the threat to individual freedoms protected by the second amendment posed by large “conspiracy” corporations and the Obama government, and they advocate, among other things, the use of firearms as a response to these “threats.” Because YouTube encourages its users to denounce verbal abuse and inappropriate statements, these survivalists’ videos are quickly flagged and withdrawn from the service. By discovering this found footage before it disappears and copying it, Gagnon saves it from oblivion – and rightly relabels it “saved footage.”

Because the creators of these videos ceded their rights to YouTube, which threw the videos in the trash, who do the saved copies belong to, the artist wonders. Exploiting legal loopholes and imprecision as well as the celebrity-seeking desire of people who post their performances to the service, Gagnon tests the legal and moral limits of the YouTube apparatus.



PAGE 22 : *The Matrix*, 2004, vidéogrammes / video still, 4 min, Production Film 900; PAGE 23 : *L'Espace de la Société*, 2013 (en développement / in progress), vidéogrammes / video still, 61 min, Production Film 900

de l'appareil YouTubien. La sauvegarde et la présentation de ces vidéos dans de nouveaux contextes ne prolongent pas seulement le désir d'être entendus de leurs auteurs mais transforment leurs discours en ready-made par les gestes d'appropriation et de déplacement qui sont propres à l'art postmoderne.

Cette exposition de soi immédiate que permettent la webcam et YouTube produit, comme Hal Foster le décrit en parlant du sujet postmoderne, un « sujet suspendu entre la proximité de l'obscène et la séparation du spectaculaire² ». L'effet de proximité de la vidéo d'exposition de soi sur YouTube crée l'illusion d'un rapport en face à face avec son auteur – un spectateur devant son écran interpellé par un individu devant sa caméra. Cette adresse paraît quasi directe, sauf qu'ici, Dominic Gagnon s'est inséré entre l'émetteur et le récepteur pour modifier la trajectoire du message, la destinant à d'autres publics.

Ce que ces survivalistes, catastrophistes ou « preppers » exhibent en tournant la caméra Web vers eux-mêmes relève de l'« ab-jection », c'est-à-dire de la projection hors de soi – ici par le discours transgressif – de ce qui est menaçant. Ce qui les rend anxieux est la crainte de voir leur espace privé et leur autonomie menacées. Ce monde qu'ils décrivent comme apocalyptique et rempli d'une multitude de menaces n'est peut-être pas tant extérieur qu'intérieur si on se réfère à la définition que donne Julia Kristeva de l'abjection³. Tous ces cris d'alarme, prophéties et insultes que rassemble la trilogie de Gagnon tentent de nommer l'Autre, l'ennemi. Ils ont prévu que dans les premiers 24 hres, ils devront tuer beaucoup d'entre nous. Préparez-vous à la fin du dollar, préparez-vous à avoir faim, préparez-vous à avoir peur!⁴ *Soy will raise the level of oestrogen in a time where we need men to be men and women to be women. Apathetic sissies!*⁵

Emporté par le désir effréné de la mise en spectacle de soi, Joe, dans *Big Kiss Goodnight* (2013 - work in progress), se laisse emporter dans des envolées lyriques, hausse le ton, déclame, devient théâtral. *They're poisoning the water! I don't need to have a PH freecking D and an MBA, an AEAA and a TESA, a master's of this or a master's or that! Just common sense people!*

Ce sentiment de peur et de perte de pouvoir, ressenti à divers degrés en ces temps de scandales bancaires, écologiques et de mondialisation, se transpose ici de façon excessive et distordue dans la fabrication de mythes conspirationnistes et dans un appel à un regain de pouvoir par les armes et les stratégies de survie. *Look out your door and see that the world is fucked!*⁶ L'adhésion du spectateur à certains aspects des discours des protagonistes, tels que les critiques des pouvoirs boursiers et des intérêts financiers dont les effets néfastes sont reconnus par tous, devient malaisée lorsque ces propos prennent une tournure délirante, raciste et obscurantiste. *If somebody calls you a racist it's just a word.*⁷ Nous sommes alors voyeurs, devant le spectacle fascinant des zones troubles de l'esprit

The saving and presentation of these videos in new contexts not only extends their authors' desire to be heard but transforms their discourses into ready-mades through the appropriation and displacement gestures typical of postmodern art.

The immediate exhibition of the self made possible by the webcam and YouTube produces – as Hal Foster describes it in his discussion about the postmodern subject – a subject “suspended between obscene proximity and spectacular separation.”² The proximity effect of the self-exhibition

In his Web trilogy, Gagnon draws our attention to the recent transition from production of advertising images by the capitalist machine to self-production of images by subjects, who deliberately put themselves on display.

video on YouTube creates the illusion of a face-to-face relationship with its creator – a viewer before his screen challenged by an individual before his camera. The speech seems to be almost direct, except that Gagnon is inserted between the sender and the receiver to change the trajectory of the message, addressing it to other audiences.

What these survivalists, catastrophists, and preppers expose in turning the webcam on themselves is related to the “abjection” – the projection outside of the self (here through transgressive discourse) – of the threat. These people are made anxious by the fear of seeing their private space and autonomy threatened. The world that they describe as apocalyptic and full of dangers is perhaps not so much external but internal, if we take Julia Kristeva's definition of abjection.³ All of the warnings, prophecies, and insults gathered in Gagnon's trilogy try to name the Other, the enemy. *They've figured that the first 24 hours they gonna have to shoot a lot of us. Prepare for the dollar being worth absolutely nothing, prepare to be hungry, prepare to be scared!*⁴ *Soy will raise the level of estrogen in a time where we need men to be men and women to be women. Apathetic sissies!*⁵

Transported by his frantic desire to display himself, Joe, in *Big Kiss Goodnight* (2013, ongoing), takes to flights of poetry, raises his voice, declaims, becomes theatrical: *They're poisoning the water! I don't need to have a PH freecking D and an MBA, an AEAA and a TESA, a master's of this or a master's of that! Just common sense, people!*

This fright and sense of loss of power, felt to various degrees in these times of banking scandals, environmental disasters, and globalization, is excessively, distordedly transposed here into the making of conspirationist

humain et des méandres où celui-ci s'engage avec conviction. En collectionnant, choisissant, réunissant ces discours, Gagnon invite le spectateur à une difficile relation éthique à cet autre vociférant, intimant et anxieux.

Il est important de considérer cette trilogie du Web dans l'ensemble de la démarche de Dominic Gagnon qui révèle avec constance le caractère inquiétant de cette incarnation de la vision debordienne de la société du spectacle. Avec *The Matrix* (2003), il détournait des caméras en salle de montre chez Sony à Berlin, pour tourner des clips documentaires des clients et du magasin, qu'il rediffusait sur les moniteurs en vente dans le

Dominic Gagnon réussit à saisir le caractère paradoxal de la mise en spectacle de soi-même par des sujets qui utilisent YouTube pour décrier avec véhémence le contrôle de la société où ils évoluent.

magasin et qu'il refilmait plusieurs fois jusqu'à leur dégradation complète. Son dernier film, *Society space* (2013),⁸ détourne et réemploie l'œuvre même de Debord dont il ne conserve de *La Société du spectacle* que la bande sonore légèrement abrégée pour lui adjoindre de nouvelles images actuelles – images de synthèse, de jeux vidéo, de télé réalité, *Second Life*, etc. – qui viennent démontrer et soutenir toute l'acuité et la pertinence des thèses debordiennes, celles-ci semblant se matérialiser avec d'autant plus de force aujourd'hui. « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation⁹ », scandait Debord.

Les protagonistes de cette trilogie du Web, en tournant leur webcam vers eux, participent du système panoptique de contrôle qu'ils dénoncent et exposent leur performance au regard et au jugement de tous. Ce faisant, ils s'offrent comme chair et matière de la machine spectaculaire et se font les héros des récits démagogiques qu'ils élaborent et dont Dominic Gagnon devient le témoin actif.

1 Guy Debord, *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959 repris dans *Internationale situationniste*, Paris, Fayard, 1997, p. 78. 2 Hal Foster, *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, éd. La lettre volée, traduit de l'anglais par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, 2005, p. 273. Paru originalement sous le titre *The Return of the Real*, MIT Press, 1996. 3 « Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable ». Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, éditions du Seuil, collection Tel Quel, 1980, p. 9. 4 Extrait de *RIP in Pieces America*. 5 Extrait de *Pieces and Love All to Hell*. 6 *Idem*. 7 *Idem*. 8 Remake de 60 minutes du film de Debord qui, lui, durait 88 minutes. 9 Extrait de *La Société du spectacle*, film de Guy Debord, 1973.

Élène Tremblay est professeure adjointe au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal depuis 2011. Elle a obtenu sa maîtrise en arts visuels de l'Université Concordia à Montréal (1996) et un doctorat de l'Université du Québec à Montréal en études et pratiques des arts (2010). Elle a publié en 2013, *L'insistance du regard sur le corps éprouvé, pathos et contre-pathos*, aux éditions Forum, Udine, Italie.

www.cinematheque.qc.ca/fr/programmation/projections/cycle/
www.dominic-gagnon-data-et-la-trilogie-du-web

myths and a call to take back power with weapons and survival strategies. *Look out your door and see that the world is fucked!*⁶ Even a viewer who subscribes to certain aspects of the protagonists' discourses, such as their criticisms of the power of stock markets and financial interests whose injurious effects are acknowledged by everyone, becomes uncomfortable when these words take an incoherent, racist, and obscurantist turn: *If somebody calls you a racist it's just a word.*⁷ We are made into voyeurs, watching the fascinating spectacle of a disturbed human mind and the twists and turns that it takes with conviction. By collecting, selecting, and bringing together these discourses, Gagnon invites viewers to enter a problematic ethical relationship with this vociferous, expressive, anxious Other.

It is important to consider this Web trilogy within Gagnon's overall approach, which consistently reveals the upsetting nature of this embodiment of the Debordian vision of the society of the spectacle. In *The Matrix* (2003), he diverted cameras in a Sony showroom in Berlin to film documentary videos of the customers and the store, which he rebroadcast on the monitors on sale in the store and refilmed a number of times until they were completely degraded. His most recent film, *Society space* (2013),⁸ diverts and reuses Debord's film *La Société du spectacle*; he retains only the sound track, slightly abridged, and adds new, current images – computer-generated, from video games, reality TV, *Second Life*, and so on – that demonstrate and support all of the acuity and relevance of Debordian theses, which seem to have materialized even more strongly today. "Everything once directly experienced has distanced itself into the performance," as Debord said.⁹

The protagonists in this Web trilogy, by turning their webcams on themselves, participate in the very system of panoptic control that they denounce and expose their performance to the view and judgment of everyone. In doing this, they offer themselves up as flesh and material of the spectacular machine and make themselves the heroes of the demagogic stories that they formulate, of which Gagnon becomes the active witness. *Translated by Käthe Roth*

1 Guy Debord, *Internationale situationniste*, no. 3 (1959), reprinted in *Internationale situationniste* (Paris: Fayard, 1997), p. 78 (our translation). 2 Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge: MIT Press, 1996), p. 222. 3 "There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable." Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), p. 1. 4 Excerpt from *RIP in Pieces America*. 5 Excerpt from *Pieces and Love All to Hell*. 6 *Ibid.* 7 *Ibid.* 8 Sixty-minute remake of Debord's film, which was eighty-eight minutes long. 9 Quoted from Debord's film *La Société du spectacle* (1973) (our translation).

Élène Tremblay has been an assistant professor in the Department of Art History and Cinema Studies at the Université de Montréal since 2011. She obtained an MFA at Concordia University (1996) and a doctorate from the Université du Québec à Montréal in art studies and practices (2010). In 2013, she published *L'insistance du regard sur le corps éprouvé, pathos et contre-pathos* (Udine, Italy: Éditions Forum).