



## **Université Paris-Panthéon-Assas Institut Français de Presse (IFP)**

Mémoire de Master : Médias, Langages et Société

Dirigé par : Marie-France Chambat-Houillon

Session : 09 / 2023

### **Le procès Depp v. Heard (2022) : mise en récit sur YouTube et réception misogyne sur Twitter**

**Autrice : Noémie Trovato**

Directrice du mémoire : Marie-France Chambat-Houillon

# ***Avertissement***

---

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans ce mémoire ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

## **Remerciements**

---

Je remercie tout d'abord Léa Gaultier, Adélaïde Goude, Léa Marié, Juliette Mouillet, Julie Dupont, Colleen Guérinet et Mathilde Trocellier, ainsi que toutes mes camarades du Master 2 MLS de l'IFP durant cette année scolaire. Votre présence a été un socle solide pour cette recherche.

Je souhaite également remercier Sabrina Moro, Giuseppina Sapio, Charlotte Buisson et Zoé Duchamp pour l'aventure collective qu'a été l'écriture d'un article sur ce procès.

Merci à Selene Monfort pour son soutien sans faille. Encore une fois, bravo à nous.

Merci à toutes mes relectrices et aux copines sur Twitter. C'est grâce à vous que j'avance et que je me construis en tant que chercheuse.

Merci à Marc Jahjah d'avoir soutenu et accompagné mes recherches en sciences de l'information et de la communication avec autant de bienveillance. Sa capacité à sublimer les autres est sans pareille.

Je tiens enfin à remercier ma directrice de mémoire, Marie-France Chambat-Houillon, pour la qualité de son suivi et son implication dans mes recherches, ainsi que Nataly Botero, qui a accepté de faire partie du jury de ma soutenance pour ce travail.

Ce mémoire est dédié à Amber Heard, qui a été réduite au silence pour avoir osé s'être exprimée en tant que victime de violences conjugales, mais aussi et surtout à toutes les femmes victimes de violences patriarcales dans le monde.

**« C'est pas parfait, mais c'est fait avec le cœur. »**

Léna Mahfouf, août 2023

## Résumé

---

En avril 2022, près de 5 ans après #MeToo, l'acteur star Johnny Depp poursuit en diffamation Amber Heard, son ex-femme, pour avoir dénoncé les violences conjugales qu'elle a subi durant leur relation dans une tribune publiée dans le *Washington Post*. Le procès, qui se déroule à Fairfax (Virginie, USA) est retransmis en direct à la télévision étasunienne et sur YouTube. L'affaire est commentée sur les réseaux sociaux numériques, en particulier sur Tik Tok et sur Twitter, et les (télé-)spectateurs internautes soutiennent l'un•e ou l'autre des célébrités. En analysant, dans une perspective sémio-discursive, les vidéos YouTube du procès postées par la chaîne Law&Crime Network et des tweets francophones et anglophones qui discutent du procès, cette recherche propose d'interroger la place de ce type de diffusion en direct dans la production d'un discours de haine misogyne porté à l'encontre d'Amber Heard. Porteur de certaines caractéristiques du feuilleton médiatique, de la télé-réalité et du documentaire True Crime, le procès entraîne l'engagement et la participation des (télé-)spectateurs, à la fois fans, enquêteurs et juges, décidant de la culpabilité des protagonistes. Cette culpabilité, majoritairement imputée à Amber Heard, est construite sur Twitter dans des discours de haine, directs et dissimulés, empreints d'une misogynie populaire, voire de stratégies discursives masculinistes. L'actrice est construite comme une mauvaise victime de violences conjugales, c'est-à-dire une victime contrevenant aux attentes de la société concernant la victime idéale stéréotypée.

### *Mots clés :*

Twitter

Discours de haine en ligne

Youtube

Télé-réalité

Victime idéale

# Sommaire

---

|   |           |
|---|-----------|
| Résumé .....  | 4         |
| 1 Introduction.....   | 8         |
| <b>1.1 Choix du sujet.....</b>  | <b>8</b>  |
| <b>1.2 Le procès Depp v. Heard .....</b>                              | <b>12</b> |
| 1.2.1 Du conte de fée hollywoodien.....                               | 12        |
| 1.2.2 ... à la judiciarisation des violences conjugales.....          | 13        |
| 1.2.2.1 Le procès de Londres (2020) : Depp v. The Sun.....            | 14        |
| 1.2.2.2 Le procès de Fairfax (2022) : Depp v. Heard.....              | 15        |
| <b>1.3 Problématisation.....</b>                                      | <b>17</b> |
| <b>1.4 Organisation du mémoire .....</b>                              | <b>18</b> |
| 2 Cadre théorique et méthodologique.....                              | 19        |
| <b>2.1 Célébrités et <i>fan-culture</i>.....</b>                      | <b>19</b> |
| 2.1.1 Le culte de la célébrité .....                                  | 19        |
| 2.1.1.1 Culture de la célébrité.....                                  | 19        |
| 2.1.1.2 Consécration et désacralisation de la célébrité.....          | 20        |
| 2.1.1.3 Victimes célèbres, célèbres meurtriers .....                  | 21        |
| 2.1.2 Culture fan et relations parasociales .....                     | 23        |
| 2.1.2.1 Être fan : <i>fandom</i> et culture participative .....       | 23        |
| 2.1.2.2 Relations, interactions et ruptures parasociales.....         | 24        |
| 2.1.3 Rumeurs, scandales et vie privée .....                          | 26        |
| 2.1.3.1 <i>Gossip (Girl)</i> .....                                    | 26        |
| 2.1.3.2 #FreeBritney ou l'art de résoudre un complot.....             | 28        |
| <b>2.2 Pratiques conversationnelles sur le web 2.0.....</b>           | <b>31</b> |
| 2.2.1 Twitter : dispositif technodiscursif plurisémiotique.....       | 31        |
| 2.2.2 Le hashtag : technodiscours identitaire d'indexation.....       | 33        |
| 2.2.3 La réception des émissions de télévision sur les RSN .....      | 34        |
| <b>2.3 Cadrage méthodologique.....</b>                                | <b>35</b> |
| 2.3.1 Analyser des dispositifs, des images et des technodiscours..... | 35        |

|            |   |            |
|------------|---|------------|
| 2.3.1.1    | Images, discours, contextes : Pour une méthodologie d'analyse hybride .....   | 35         |
| 2.3.2      | Présentation du corpus .....  | 38         |
| 2.3.3      | Éthique d'une recherche féministe sur les violences faites aux femmes .....   | 41         |
| 3          | « The Amber Heard/Johhny Depp trial is my new favorite reality tv » : la construction médiatique d'un procès retransmis en direct sur YouTube.....                          | 44         |
| <b>3.1</b> | <b>Surveiller et punir (et divertir) .....</b>  | <b>44</b>  |
| 3.1.1      | Court TV .....  | 45         |
| 3.1.2      | True Crime .....  | 46         |
| 3.1.3      | Penal spectatorship, voyeuristic vengeance et sleuthing.....  | 47         |
| 3.1.4      | La place des femmes dans le True Crime .....  | 62         |
| 3.1.5      | Le procès Depp v. Heard : entre Court TV et documentaire True Crime.....  | 66         |
| <b>3.2</b> | <b>La téléralité : spectacle du banal, compétition de l'intime .....</b>  | <b>69</b>  |
| 3.2.1      | Genèse d'un genre télévisuel hybride .....  | 70         |
| 3.2.2      | Spectacle du banal.....   | 71         |
| 3.2.3      | Le confessionnal.....   | 78         |
| 3.2.4      | La celebreality.....  | 79         |
| 3.2.5      | L'engagement du public.....   | 83         |
| 3.2.6      | Le procès Depp v. Heard : une téléralité ?.....   | 88         |
| <b>3.3</b> | <b>La mise en intrigue d'un feuilleton médiatique sur YouTube .....</b>   | <b>89</b>  |
| 3.3.1      | YouTube et le procès Depp v. Heard.....   | 89         |
| 3.3.2      | La mise en récit, ou la fabrique du suspens .....   | 95         |
| 3.3.3      | Le feuilleton médiatique .....  | 97         |
| 3.3.4      | Dispositif capitulaire, dimension épisodique et dimension sérielle.....   | 106        |
| 3.3.5      | Construire le procès Depp v. Heard sur Youtube .....  | 116        |
| 4          | « Even if you think I'm lying, you still couldn't look me in the eye and [...] tell me that you think that this has been fair » : l'humiliation d'une mauvaise victime..... | 118        |
| <b>4.1</b> | <b>La haine des femmes sur les réseaux sociaux numériques .....</b>   | <b>119</b> |
| 4.1.1      | L'antiféminisme : de la manosphère à la misogynie populaire.....  | 120        |
| 4.1.1.1    | La manosphère : discours et réseaux masculinistes en ligne.....   | 120        |
| 4.1.1.2    | Un harcèlement masculiniste contre Amber Heard ? .....  | 123        |
| 4.1.1.3    | <i>Popular feminism et popular misogyny</i> .....   | 131        |
| 4.1.2      | Dissimuler et dire sa haine des femmes en ligne .....   | 140        |
| 4.1.2.1    | Discours de haine en ligne.....   | 140        |
| 4.1.2.2    | L'humour et les images pour dissimuler la haine.....  | 141        |
| 4.1.2.3    | <i>Gendered online hate speech</i> .....  | 142        |
| 4.1.2.4    | Les discours de haine contre Amber Heard : haine en ligne dissimulée et misogynie...  | 144        |
| <b>4.2</b> | <b>Amber Heard : vraie victime ou menteuse ? .....</b>  | <b>152</b> |

|         |   |     |
|---------|---|-----|
| 4.2.1   | Les violences conjugales.....   | 153 |
| 4.2.1.1 | Les violences conjugales : des violences de genre.....                    | 153 |
| 4.2.1.2 | Le procès en diffamation, un cas de violence post-séparation.....         | 154 |
| 4.2.1.3 | La représentation médiatique des violences conjugales.....                | 155 |
| 4.2.2   | Le mythe de la “victime idéale”.....                                      | 157 |
| 4.2.2.1 | Le témoignage : entre parole performative et légitimité narrative.....    | 157 |
| 4.2.2.2 | Amber Heard : « bonne » ou « mauvaise » victime ?.....                    | 159 |
| 4.2.2.3 | #IAmAmberHeard, #mauvaisevictime et la « jurisprudence Amber Heard »..... | 168 |
|         | Conclusion.....   | 183 |
|         | Bibliographie.....  | 185 |
|         | Corpus.....   | 197 |
|         | Annexes.....  | 201 |
|         | Table des matières.....   | 202 |

# 1 Introduction

---

« Johnny Depp vs Amber Heard, c'est l'histoire de deux stars d'Hollywood qui s'accusent de violences conjugales lors d'un procès pour diffamation diffusé en direct sur Internet, et commenté dans le monde entier. Au printemps 2022, cette frénésie médiatique s'est accompagnée d'une campagne de haine et de dénigrement en ligne sans précédent contre l'actrice américaine. Derrière les railleries habituelles des réseaux sociaux, se cache en réalité une campagne orchestrée par des groupes d'hommes en colère qui, depuis des années, font de la haine contre les femmes leur priorité : les masculinistes.<sup>1</sup> » (La fabrique du mensonge, France Télévisions, 2023)

« L'absence de marge de manœuvre d'Amber Heard m'évoque celle des femmes qu'on accusait de sorcellerie sur la place publique il n'y a encore pas si longtemps en Europe. Pour juger de leur innocence, on les jetait dans l'eau les bras attachés dans le dos. Si elles flottaient, elles étaient sorcières donc coupables et finissaient sur le bûcher. Si elles coulaient, elles n'étaient pas sorcières donc innocentes, mais déjà tuées par ce test cruel. Dans les deux cas, la mort suivait systématiquement une mise en accusation publique. » (Lamy, 2022 p.99)

## 1.1 CHOIX DU SUJET

Le 5 octobre 2017, une enquête du New York Times<sup>2</sup> dévoile des accusations de harcèlement sexuel, d'agressions sexuelles et de viols perpétrés par Harvey Weinstein, célèbre producteur de cinéma américain. Dans les jours qui suivent, des actrices telles que Gwyneth Paltrow, Rose McGowan ou encore Angelina Jolie témoignent en avoir été victime. Le 15 octobre 2017, Alyssa Milano tweete « Me Too », et repopularise un mouvement créé en 2007 par Tarana Burke, militante afro-américaine, pour venir en aide aux femmes victimes, notamment aux femmes noires, de violences sexuelles. Au total, près d'une centaine de femmes témoignent du harcèlement sexuel, de violences sexuelles et de viols perpétrés par Weinstein, et dans le même mouvement, des millions de femmes à travers le monde répondent *moi aussi*.

Le mouvement #MeToo, qualifié de mouvement de la libération de la parole des femmes, permet « la mise à l'agenda médiatique exceptionnelle des violences sexuelles en France »

---

<sup>1</sup> <https://www.france.tv/france-5/la-fabrique-du-mensonge/la-fabrique-du-mensonge-saison-3/4557595-affaire-johnny-depp-amber-heard-la-justice-a-l-epreuve-des-reseaux-sociaux.html>

<sup>2</sup> <https://www.nytimes.com/2017/10/05/us/harvey-weinstein-harassment-allegations.html>

(Ruffio, 2020) et entraîne une révolution culturelle sans précédent concernant les violences faites aux femmes :

Lancé et soutenu par son propre public, le mouvement #MeToo a finalement constitué un événement déclencheur de la transformation inédite et pérenne de la médiatisation des violences sexuelles misogynes, par l'imposition d'une conception élargie de la notion d'intérêt public, participant de la redéfinition journalistique de la frontière distinguant sphères privée et publique. (Ruffio, 2020)

Mais aussitôt la parole des femmes libérée, un *backlash*, littéralement un retour de bâton, s'opère (Clark-Parsons, 2018, Moro & al., 2023). Si les femmes s'autorisent à parler, à dire les violences, si elles sont désormais entendues et écoutées, elles ne sont pas forcément crues. D'ailleurs, cette même parole est entravée dès lors qu'elle est exprimée.

Le 13 octobre 2017, quelques jours avant que #MeToo explose aux États-Unis, la journaliste française Sandra Muller lance #BalanceTonPorc. Dans son tweet, elle accuse nommément son ancien patron, Eric Brion, de harcèlement sexuel. Celui-ci la poursuit en diffamation. Sandra Muller est condamnée en septembre 2019 à payer 15 000 euros de dommages et intérêts, mais Éric Brion est finalement débouté en appel en mars 2021<sup>3</sup>.

En février 2021, l'actrice et activiste Evan Rachel Wood accuse son ex-compagnon, le chanteur Marilyn Manson, de viol, de violences conjugales et d'actes de tortures. Elle raconte son combat dans un documentaire, *Phoenix Rising* (HBO, 2022<sup>4</sup>). Après sa sortie en mars 2022, 15 autres femmes<sup>5</sup> prennent la parole pour dénoncer les violences perpétrées par le chanteur. Celui-ci tente de poursuivre Evan Rachel Wood en diffamation, mais son action en justice est rejetée par la juge en charge de l'affaire<sup>6</sup>.

En juin 2022, le youtubeur Léo Grasset, plus connu sous le nom de DirtyBiology, est accusé, dans une enquête Médiapart<sup>7</sup>, de plusieurs faits d'agressions sexuelles, de viols et de harcèlement moral par plusieurs ex-compagnes. Dans un communiqué où il nie toutes ces accusations, il écrit : « Je charge mes avocats [...] de réagir en cas d'atteinte à mon droit à la présomption d'innocence ou de tout propos injurieux ou diffamatoires à mon égard » (Grasset, 2022). Le Youtubeur ne porte pas plainte, mais menace malgré tout de le faire si ses avocats jugent cela nécessaire.

---

<sup>3</sup>[https://www.huffingtonpost.fr/justice/article/balancetonporc-la-cour-d-appel-annule-la-condamnation-pour-diffamation-de-sandra-muller\\_179093.html](https://www.huffingtonpost.fr/justice/article/balancetonporc-la-cour-d-appel-annule-la-condamnation-pour-diffamation-de-sandra-muller_179093.html)

<sup>4</sup><https://www.hbo.com/phoenix-rising>

<sup>5</sup>[https://www.huffpost.com/entry/marilyn-manson-all-abuse-allegations\\_n\\_601ac24ec5b6c2d891a51e8c](https://www.huffpost.com/entry/marilyn-manson-all-abuse-allegations_n_601ac24ec5b6c2d891a51e8c)

<sup>6</sup>[https://www.huffpost.com/entry/marilyn-manson-evan-rachel-wood-lawsuit\\_n\\_645acad5e4b09eef8302cc3d](https://www.huffpost.com/entry/marilyn-manson-evan-rachel-wood-lawsuit_n_645acad5e4b09eef8302cc3d)

<sup>7</sup><https://www.mediapart.fr/journal/france/291122/le-youtubeur-leo-grasset-vise-par-une-enquete-preliminaire-pour-viol>

En février 2021, l'acteur Richard Berry est accusé par sa fille, Coline Berry, d'inceste<sup>8</sup>. Elle accuse également Jeane Manson, ancienne compagne de son père, d'avoir abusé d'elle et participé aux viols dont elle fût victime. En avril 2022, Coline Berry est condamnée pour diffamation<sup>9</sup> à l'encontre de Jeane Manson, une condamnation confirmée dans un procès en appel en 2022<sup>10</sup>.

En 2014, la chanteuse américaine Kesha accuse son ancien producteur, Dr. Luke, de l'avoir violée, agressée et harcelée moralement. Le producteur la poursuit en diffamation. Dès 2016, les fans de la chanteuse lui témoignent son soutien via le hashtag #FreeKesha<sup>11</sup>, car celle-ci est légalement liée à son agresseur par un contrat, stipulant qu'il lui faut réaliser quatre albums à ses côtés. En juin 2023, après près de 10 ans de bataille judiciaire, un accord est trouvé entre les deux partis : Kesha renonce à se présenter en tant que victime, et Dr. Luke abandonne ses poursuites en diffamation<sup>12</sup>.

En février 2021, la journaliste Florence Porcel porte plainte pour viol contre Patrick Poivre d'Arvor, dit PPDA, célèbre journaliste présentateur du 20 heures de TF1<sup>13</sup>. En novembre 2021, huit femmes témoignent dans Libération<sup>14</sup>. Elles sont vingt à témoigner en mai 2022 sur le plateau de Médiapart<sup>15</sup>, toutes victimes de harcèlement sexuel, d'agressions sexuelles ou de viols perpétrés par PPDA. Après avoir porté plainte pour diffamation contre Florence Porcel, il abandonne finalement ses poursuites en avril 2023<sup>16</sup>, mais poursuit malgré tout 16 des plaignantes pour « dénonciation calomnieuse ».

La diffamation<sup>17</sup> est définie par le ministère de l'intérieur comme :

L'allégation ou l'imputation d'un fait qui porte atteinte à l'honneur ou à la considération d'une personne. Peu importe que le fait en question soit vrai ou faux, mais il doit être suffisamment précis pour faire l'objet, sans difficultés, d'une vérification et d'un débat contradictoire. Il doit être possible de répondre par oui ou non à la question : Untel a-t-il commis le fait ?

Le fait en question peut être la commission d'une infraction pénale, comme par exemple la falsification d'un diplôme...

---

<sup>8</sup> [https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/02/03/violences-sexuelles-le-comedien-richard-berry-accuse-d-inceste-par-sa-fille-ainee-coline-berry-rojtmann\\_6068685\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/02/03/violences-sexuelles-le-comedien-richard-berry-accuse-d-inceste-par-sa-fille-ainee-coline-berry-rojtmann_6068685_3224.html)

<sup>9</sup> [https://www.lemonde.fr/societe/article/2022/04/14/inceste-la-fille-de-richard-berry-condamnee-pour-diffamation-apres-une-plainte-de-l-ex-compagne-du-comedien\\_6122219\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2022/04/14/inceste-la-fille-de-richard-berry-condamnee-pour-diffamation-apres-une-plainte-de-l-ex-compagne-du-comedien_6122219_3224.html)

<sup>10</sup> <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/accusations-dinceste-contre-richard-berry-coline-berry-condamnee-en-appel-pour-diffamation-08-12-2022-HATTSK33QFBSLNZR4B2MGMM3SU.php>

<sup>11</sup> <https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/articles/comment-laffaire-kesha-a-transforme-twitter-en-cour-dassises/32193>

<sup>12</sup> <https://www.vanityfair.fr/article/kesha-dr-luke-paix-10-ans-batailles-judiciaires>

<sup>13</sup> [https://www.liberation.fr/societe/police-justice/patrick-poivre-darvor-accuse-de-viols-une-enquete-ouverte-20210218\\_UBDI21WUTNECHMNGIK4D7533I/](https://www.liberation.fr/societe/police-justice/patrick-poivre-darvor-accuse-de-viols-une-enquete-ouverte-20210218_UBDI21WUTNECHMNGIK4D7533I/)

<sup>14</sup> [https://www.liberation.fr/societe/droits-des-femmes/violences-sexuelles-huit-femmes-accusent-ppda-20211108\\_ABJ4KZEJWRB5NNSE2HIBRRVTGI/](https://www.liberation.fr/societe/droits-des-femmes/violences-sexuelles-huit-femmes-accusent-ppda-20211108_ABJ4KZEJWRB5NNSE2HIBRRVTGI/)

<sup>15</sup> <https://www.mediapart.fr/journal/france/090522/notre-emission-speciale-ppda-20-femmes-prennent-la-parole>

<sup>16</sup> [https://www.huffingtonpost.fr/life/article/ppda-qui-retire-sa-plainte-pour-diffamation-un-aveu-d-impuissance\\_216877.html](https://www.huffingtonpost.fr/life/article/ppda-qui-retire-sa-plainte-pour-diffamation-un-aveu-d-impuissance_216877.html)

<sup>17</sup> On peut retrouver la définition utilisée aux États-Unis ici : <https://www.law.cornell.edu/wex/defamation>

Il y a diffamation même si l'allégation est faite sous forme déguisée ou dubitative, ou si elle est insinuée. Par exemple, si l'auteur emploie le conditionnel. La diffamation est également caractérisée si l'allégation vise une personne non expressément nommée, mais identifiable (si on donne sa fonction par exemple)<sup>18</sup>.

Le recours au procès en diffamation dans le cadre de violences de genre, qu'il s'agisse de violences sexuelles ou de violences conjugales, peut être caractérisé de « procédure-bailon », c'est-à-dire d'une :

Instrumentalisation de la justice mise en œuvre par une entreprise ou une institution, qui vise à prévenir ou à sanctionner l'expression d'une opinion qui lui serait préjudiciable, en impliquant notamment la personne qui formule cette opinion dans une procédure juridique coûteuse.<sup>19</sup> (France Termes, Ministère de la Culture)

La parole s'est libérée avec #MeToo, mais elle se voit régulée par un recours parfois abusif à la justice : la parole des femmes est discréditée et les décisions judiciaires permettent de les faire taire. Ce travail de recherche prend pour objet l'un de ces cas, le procès Depp v. Heard, qui opposait au printemps 2022, Johnny Depp à son ex-épouse, Amber Heard. L'acteur l'accusait de l'avoir diffamé dans une tribune où celle-ci témoignait avoir été victime de violences conjugales, sans même l'y nommer précisément. Le procès, qui se déroulait à Fairfax, dans l'État de Virginie, était retransmis en direct à la télévision américaine et sur plusieurs chaînes YouTube, notamment la chaîne Law&Crime Network, spécialisée dans la retransmission de procès.

Indeed, the Depp v. Heard trial introduces a rupture: the #MeToo movement empowered women to share their experience of sexual violence in the public sphere, but because of the trial, speech became once more regulated by the fear of a defamation suit. The legal apparatus and financial resources have been mobilised to silence victims. (Moro & al., 2023 p.96)

Pour certaines féministes, pas besoin donc de citer le procès, qui s'inscrit comme un précédent, une rupture, une brèche venant annuler en quelque sorte les effets de #MeToo :

---

<sup>18</sup><https://www.demarches.interieur.gouv.fr/particuliers/diffamation#:~:text=La%20diffamation%20publique%20contre%20un,en%20rais on%20de%20ses%20fonctions>.

<sup>19</sup><https://www.culture.fr/franceterme/terme/JUR148#:~:text=procédure%20Dbâillon%20n.f.&text=Instrumentalisation%20de%20la%20justice%20mise,dans%20une%20procédure%20juridique%20coûteuse>

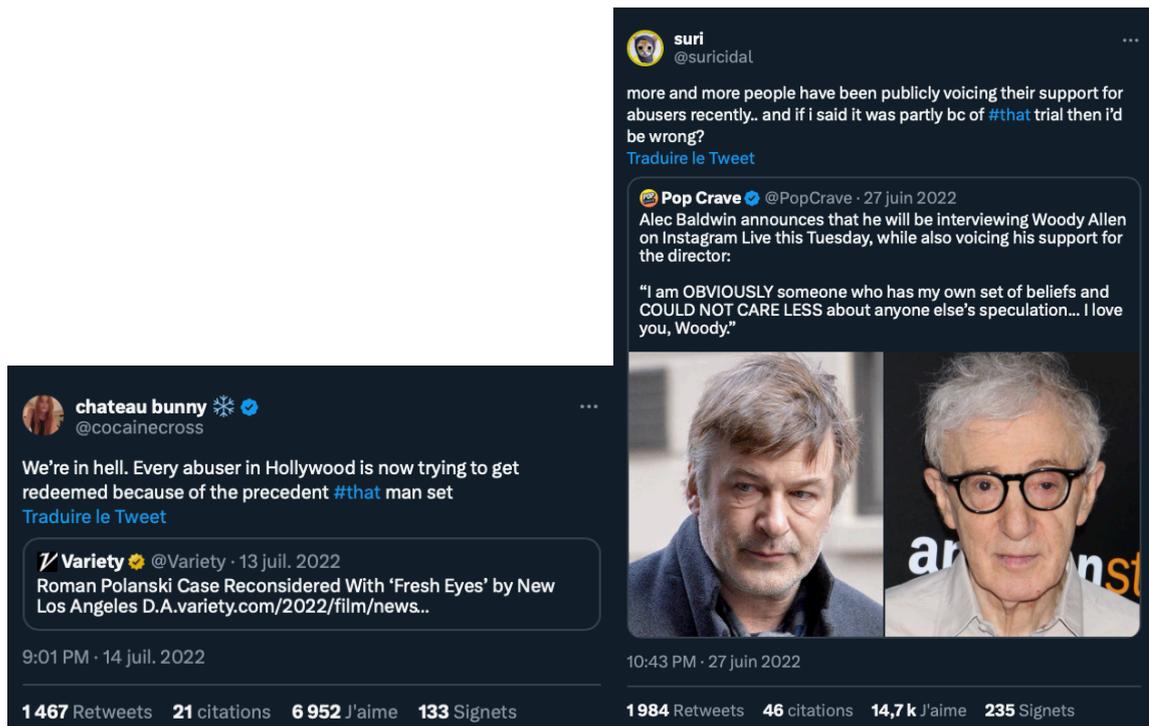


Figure 1. ANG\_C\_6

Figure 2. ANG\_C\_1

Les internautes peuvent parler de *#that trial* (ANG\_C\_1), et de *#that man* (ANG\_C\_6), en utilisant des adjectifs démonstratifs déictiques (*that*), en comptant simplement sur la connaissance partagée par la communauté discursive que représente Twitter, et certain•es imputent à celui-ci la réhabilitation de célébrités, connues pour des faits de violences sexuelles et de violences conjugales, auprès du grand public.

## 1.2 LE PROCÈS DEPP V. HEARD

Pour contextualiser ce travail de recherche, je propose tout d'abord de revenir sur le procès Depp v. Heard, de la rencontre du couple en 2012 au verdict rendu le 1<sup>er</sup> juin 2022 par le jury du tribunal de Fairfax, en Virginie, aux États-Unis.

### 1.2.1 Du conte de fée hollywoodien...

Johnny Depp naît le 9 juin 1963 dans le Kentucky, et commence le cinéma dans les années 1980. Acteur reconnu, *sex symbol* (en 2009, il a été reconnu « homme le plus sexy de la planète » par le classement du magazine britannique *Cosmopolitan*) et star hollywoodienne, il joue dans plus de 70 films au total, tels que *Cry-Baby* (John Waters, 1990) ou *Donny Brasco* (Mike Newell, 1997). Mais c'est sa collaboration avec le réalisateur Tim Burton sur une dizaine de films tels qu'*Edward aux mains d'argent* (1990), *Charlie et la Chocolaterie*

(2005) ou *Alice au pays des merveilles* (2010), ainsi que son rôle culte du Capitaine Jack Sparrow dans la saga *Pirates des Caraïbes* (2006, 2007, 2011, 2016), qui le propulse au rang d'acteur le mieux payé d'Hollywood<sup>20</sup>. L'acteur est aussi musicien, et performe aux côtés d'Alice Cooper et Joe Perry dans le groupe The Hollywood Vampires.

Il se marie une première fois avec une maquilleuse de cinéma en 1983, puis divorce en 1985. Il sort ensuite avec des actrices telles que Jennifer Grey, Sherilyn Fenn, ou Winona Ryder, puis avec la mannequin anglaise Kate Moss de 1994 à 1998. C'est cette même année qu'il rencontre la chanteuse et actrice française Vanessa Paradis, avec qui il restera en couple pendant 14 ans. Ils ont ensemble deux enfants : Lily-Rose, en 1999, et Jack, en 2002. Le couple se sépare en 2012.

Amber Heard naît le 22 avril 1986 au Texas, et commence sa carrière d'actrice dans des séries télévisées. Elle obtient des rôles dans des films tels que *Bienvenue à Zombieland* (2009, Ruben Fleischer) ou *Hell Driver* (2011, Patrick Lussier) mais ne se fait réellement connaître qu'en 2012, lorsqu'elle apparaît aux côtés de Johnny Depp dans *Rhum Express* (2011, Bruce Robinson). C'est en 2017 qu'elle devient une actrice reconnue lorsqu'elle obtient le rôle de Mera, dans la superproduction *Justice League* (2017, Zack Snyder) des studios DC tirés des comics, rôle qu'elle reprend un an plus tard dans le film *Aquaman* (2018, James Wan) et dans la suite, *Aquaman and the Lost Kingdom*, dont la sortie est prévue pour 2023. Ouvertement bisexuelle, elle est désormais en couple avec Bianca Butti, directrice de la photographie. Elle est mère d'une fille, Oonagh Paige, née d'une mère porteuse en 2021.

Les deux acteurs se rencontrent sur le tournage de *Rhum Express* en 2009, alors tous deux en couple, lui avec Vanessa Paradis, elle avec la plasticienne Tasya van Ree. Leur relation ne débute qu'en 2011, et ils se séparent alors de leurs conjointes respectives. Ils se fiancent en 2014, et se marient en février 2015, sur l'île privée de Johnny Depp, située dans les Bahamas.

### 1.2.2 ... à la judiciarisation des violences conjugales

Mais en mai 2016, tout juste un an après leur mariage, Amber Heard demande le divorce, ainsi qu'une ordonnance de protection contre son ex-conjoint, qu'elle accuse de violences conjugales. En 2017, après de nombreuses négociations, Johnny Depp affirmant que ces

---

<sup>20</sup> <https://www.elle.fr/People/La-vie-des-people/News/Johnny-Depp-est-l-acteur-le-mieux-paye-d-Hollywood-1341971>

accusations étaient fausses et qu'Amber Heard cherchait à « obtenir une solution financière prématurée<sup>21</sup> », les ex-partenaires concluent un accord : l'ordonnance de protection est levée, le divorce est prononcé, et Amber Heard touche 7 millions de dollars dans le partage des biens acquis durant leur mariage. Ils publient, en août 2017, un communiqué commun qui met fin à leur relation et réfute les accusations de violences :

Our relationship was intensely passionate and at times volatile, but always bound by love. Neither party has made false accusations for financial gain. There was never any intent of physical or emotional harm. Amber wishes the best for Johnny in the future. Amber will be donating financial proceeds from the divorce to a charity. There will be no further public statements about this matter. (Depp & Heard, 2017<sup>22</sup>)

### 1.2.2.1 Le procès de Londres (2020) : Depp v. The Sun

En avril 2018, le tabloïd anglais *The Sun* publie un article<sup>23</sup> concernant Johnny Depp. Initialement intitulé « GONE POTTY How Can J K Rowling be 'genuinely happy' casting wife beater Johnny Depp in the new Fantastic Beasts film? », l'article est modifié en juin 2018 et le terme *wife beater* y est supprimé et devient « GONE POTTY How can JK Rowling be 'genuinely happy' casting Johnny Depp in the new Fantastic Beasts film after assault claim? », après que l'acteur ait déclaré son intention de poursuivre en diffamation la société éditrice du journal ainsi que l'auteur de l'article, Dan Wootton. Dans cette action en justice, il accuse Amber Heard d'avoir été violente durant leur relation, et demande plus de 200 000 dollars de dommages ainsi que l'interdiction, pour *The Sun*, de publier d'autres articles concernant ces supposées violences. Pour leur défense, la société News Group Newspapers Ltd et le journaliste, tout comme l'actrice, allèguent 14 occurrences de violences perpétrées à son encontre de 2013 à 2016.

Le procès débute en juillet 2020 et s'attache à évaluer l'authenticité de ces accusations, tâche qui revient au juge Andrew Nicols. En novembre 2020, le verdict déclare que 12 des 14 faits de violences sont avérés<sup>24</sup> (c'est-à-dire que les faits de violences auraient pu être qualifiés comme tels dans un procès au civil) et que qualifier Johnny Depp de *wife-beater* ne relève donc en rien d'un acte de diffamation. En raison notamment de ce verdict et à la demande des studios Warner Bros, l'acteur renonce à son rôle dans la suite de la saga tirée de l'univers Harry Potter, *Les Animaux fantastiques* (2016, 2018, 2022). En Angleterre, Johnny Depp est donc reconnu légalement comme auteur de violences conjugales sur Amber Heard.

---

<sup>21</sup> <https://www.theguardian.com/film/2016/aug/16/amber-heard-assault-allegations-johnny-depp-divorce>

<sup>22</sup> <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/johnny-depp-releases-statement-divorce-897808/>

<sup>23</sup> <https://www.thesun.co.uk/tvandshowbiz/6159182/jk-rowling-genuinely-happy-johnny-depp-fantastic-beasts/>

<sup>24</sup> <https://www.theguardian.com/film/2020/nov/02/johnny-depp-trial-how-the-judge-ruled-on-14-alleged-assaults>

### 1.2.2.2 Le procès de Fairfax (2022) : Depp v. Heard

Le 18 décembre 2018, Amber Heard publie une tribune dans le journal le *Washington Post*. Elle y déclare : « Then two years ago, I became a public figure representing domestic abuse, and I felt the full force of our culture's wrath for women who speak out. [...] I had the rare vantage point of seeing, in real time, how institutions protect men accused of abuse.<sup>25</sup> » (Heard, 2018) L'actrice, ambassadrice pour les droits des femmes auprès de l'*American Civil Liberties Union* (ACLU), de la *Syrian American Medical Society* (SAMS), et l'une des porte-parole du *SHIELD Act*, y affirme ses convictions féministes et interroge les conditions, tant sociales que judiciaires, dans lesquelles est accueillie la parole des femmes victimes, et la façon dont elles sont traitées. Bien qu'elle n'y cite pas Johnny Depp explicitement, elle fait référence aux accusations qu'elle a porté contre lui deux ans plus tôt, et aux implications négatives que cette prise de parole a eu sur sa carrière d'actrice.

En 2019, Johnny Depp attaque Amber Heard en diffamation, affirmant que sa carrière et sa réputation, déjà « dévastées » après leur divorce en 2016, ont été à nouveau entachées par cette tribune. L'acteur aurait notamment été évincé d'un nouvel opus *de Pirates des Caraïbes*, alors en développement chez Disney. Son avocat écrit :

The op-ed's clear implication that Mr. Depp is a domestic abuser is categorically and demonstrably false. Mr. Depp never abused Ms. Heard. Her allegations against him were false when they were made in 2016. They were part of an elaborate hoax to generate positive publicity for Ms. Heard and advance her career. (Chew, 2019<sup>26</sup>)

La plainte ajoute également qu'Amber Heard aurait « abusé violemment » son ex-conjoint, et que la tribune aurait été écrite avec « actual malice » (ce qui prouverait alors la diffamation, selon la loi américaine). En outre, Johnny Depp demande 50 millions de dollars de dommages et intérêts.

Amber Heard cherche d'abord à faire annuler la plainte<sup>27</sup> en détaillant les violences conjugales subies, mais sans succès. Elle décide alors d'attaquer Johnny Depp et Adam Waldman, son ancien avocat, affirmant qu'ils l'auraient diffamée en qualifiant de canular (*hoax*), dans deux articles du *Daily Mail*, les accusations qu'elles portait.

Le procès s'ouvre le 11 avril 2022, à Fairfax, en Virginie, sous les yeux du juge Penney Azcarate, de douze membres du jury, mais aussi du monde entier, puisque le procès est

---

<sup>25</sup> [https://www.washingtonpost.com/opinions/ive-seen-how-institutions-protect-men-accused-of-abuse-heres-what-we-can-do/2018/12/18/71fd876a-02ed-11e9-b5df-5d3874f1ac36\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/opinions/ive-seen-how-institutions-protect-men-accused-of-abuse-heres-what-we-can-do/2018/12/18/71fd876a-02ed-11e9-b5df-5d3874f1ac36_story.html)

<sup>26</sup> On peut retrouver l'entièreté du document ici : [https://www.fairfaxcounty.gov/circuit/sites/circuit/files/assets/documents/pdf/high-profile/depp%20v%20heard/cl-2019-0002911\\_letter\\_9037093\\_06\\_20\\_2019.pdf](https://www.fairfaxcounty.gov/circuit/sites/circuit/files/assets/documents/pdf/high-profile/depp%20v%20heard/cl-2019-0002911_letter_9037093_06_20_2019.pdf)

<sup>27</sup> On peut retrouver l'entièreté du document ici : [https://www.fairfaxcounty.gov/circuit/sites/circuit/files/assets/documents/pdf/high-profile/depp%20v%20heard/cl-2019-0002911\\_motion\\_8871451\\_04\\_11\\_2019.pdf](https://www.fairfaxcounty.gov/circuit/sites/circuit/files/assets/documents/pdf/high-profile/depp%20v%20heard/cl-2019-0002911_motion_8871451_04_11_2019.pdf)

retransmis en direct sur plusieurs chaînes de télévision (Law&Crime, Court TV) ainsi que sur YouTube, comme l'accorde l'État. Après six semaines, le verdict est donné et « [t]he world watched and cheered as the judge awarded Mr. Depp \$10.3 million in damages. Even though Ms. Heard received \$2 million in damages from her countersuit, Mr. Depp prevailed in court and worldwide with public opinion. » (Fielder, 2023 p.82-83)

Le jury condamne ainsi Amber Heard pour les trois énoncés suivants, qu'ils considèrent diffamatoires et rédigés « avec malice » :

- « I spoke up against sexual violence — and faced our culture's wrath. That has to change. »
- « Then two years ago, I became a public figure representing domestic abuse, and I felt the full force of our culture's wrath for women who speak out. »
- « I had the rare vantage point of seeing, in real time, how institutions protect men accused of abuse. » (Heard, 2018)

Sur les trois énoncés mis en cause, publiés par Adam Waldman dans le *Daily Mail*, seul un est également retenu comme diffamatoire :

Quite simply this was an ambush, a hoax. They set Mr. Depp up by calling the cops but the first attempt didn't do the trick. The officers came to the penthouses, thoroughly searched and interviewed, and left after seeing no damage to face or property. So, Amber and her friends spilled a little wine and roughed the place up, got their stories straight under the direction of a lawyer and publicist, and then placed a second call to 911. (Waldman, 2020<sup>28</sup>)

Après le verdict, les deux acteur•ices ont réagi par communiqué sur Instagram :

The screenshot shows Amber Heard's Instagram post and comments. The post text reads: "The disappointment I feel today is beyond words. I'm heartbroken that the mountain of evidence still was not enough to stand up to the disproportionate power, influence, and sway of my ex-husband. I'm even more disappointed with what this verdict means for other women. It is a setback. It sets back the clock to a time when a woman who spoke up and spoke out could be publicly shamed and humiliated. It sets back the idea that violence against women is to be taken seriously. I believe Johnny's attorneys succeeded in getting the jury to overlook the key issue of Freedom of Speech and ignore evidence that was so conclusive that we won in the UK. I'm sad I lost this case. But I am sadder still that I seem to have lost a right I thought I had as an American – to speak freely and openly." The comments include: "genevievechase: My heart hurts for you and so many others who are impacted by this in the most personal ways. 'To laugh often and much; to win the respect of the intelligent people and the affection of children; to earn the appreciation of honest critics and endure the betrayal of false friends; to appreciate beauty; to find the beauty in others; to leave the world a bit better whether by a healthy child, a garden patch, or a redeemed social condition; to know that one life has breathed easier because you lived here. This is to have succeeded.' You've succeeded in each of these and so much more. Stay strong." and "michaeljmetzner: Love you". The post has 520,349 likes and was posted on June 1, 2022. A note at the bottom states "Les commentaires sur cette publication ont été restreints."

Figure 3. Réaction de Amber Heard au verdict du procès

<sup>28</sup> <https://www.courthousenews.com/jurors-mostly-side-with-depp-in-defamation-case-against-heard/>

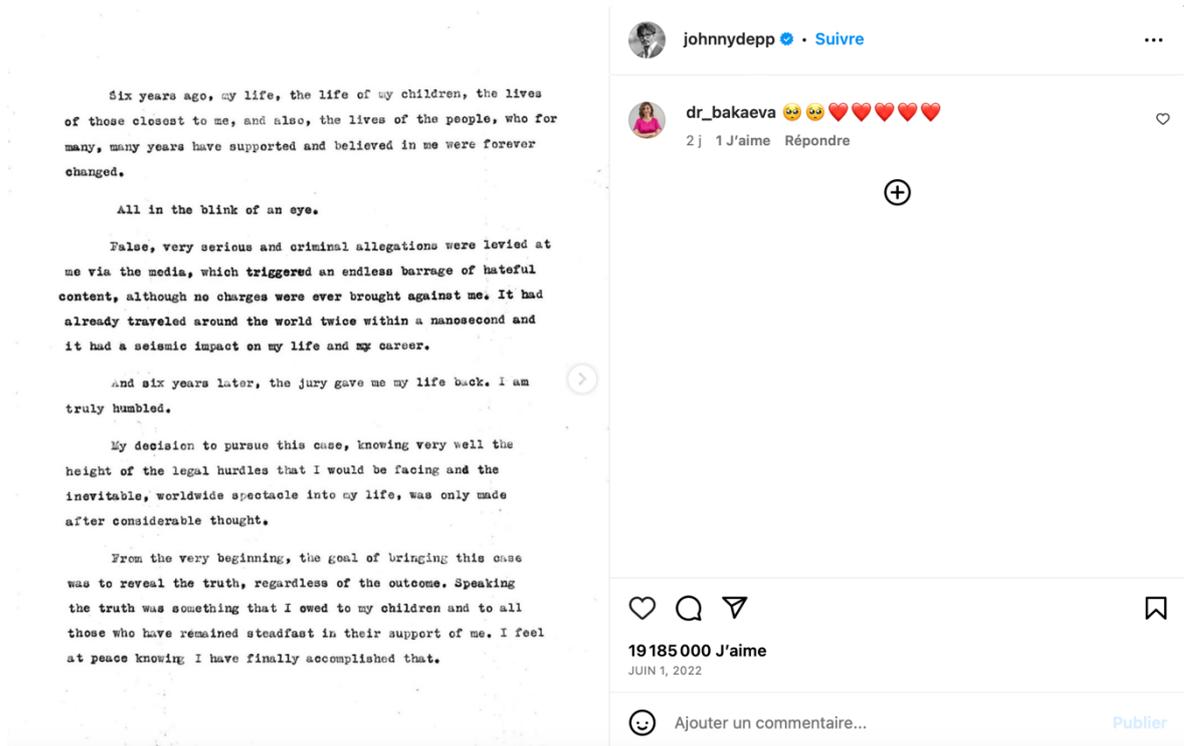


Figure 4. Réaction de Johnny Depp au verdict du procès

### 1.3 PROBLÉMATISATION

Le procès Depp v. Heard est un procès pour diffamation, pourtant, les internautes et téléspectateurs ayant suivi l'affaire, de près ou de loin, aux États-Unis ou en France, ont parfois lu dans la décision de justice une preuve de l'innocence de Johnny Depp (puisqu'il a « gagné » le procès) et de la culpabilité d'Amber Heard (qui a largement « perdu »). Le procès a été très largement commenté sur les réseaux sociaux numériques (RSN), Twitter et TikTok en première ligne puisque les internautes ont pu regarder le procès en direct sur YouTube.

Ma recherche prend pour point de départ cette diffusion en live du procès entraînant la participation des téléspectateurs, en tant qu'internautes, via les RSN. Dans une perspective sémio-discursive, il s'agit ici d'interroger la façon dont la diffusion et la médiatisation du procès ont influencé la discussion du procès sur Twitter. Cette discussion en tension, avec d'une part les internautes indexés pro-Heard, et de l'autre, les internautes pro-Depp (ou plutôt donc anti-Heard), est selon moi inscrite dans la continuité de #MeToo, et plus spécifiquement dans la continuité d'un *backlash* antiféministe visant la lutte contre les violences sexistes et sexuelles.

L'hypothèse que je propose dans cette recherche est celle de la mise en place d'une médiatisation particulière du procès, empruntant des éléments caractéristiques du feuilleton médiatique, du True Crime, mais aussi de la télé-réalité, dont la mise en récit, dans une temporalité immédiate et feuilletonnante, est liée à une culture de la célébrité accrue et à la formation de relations parasociales et d'une culture fan.

Cette production médiatique du procès (et les caractéristiques évoquées) informe et nourrit une réception de celui-ci sur les RSN en tant que produit de pop-culture, inscrit dans une misogynie populaire (Banet-Weiser, 2018) et engendrant des discours de haine misogynes. En effet, la circulation des images du procès et leur investigation par les internautes aurait servi à certains internautes porteurs d'une idéologie antiféministe à réactualiser le mythe de la *victime idéale* que n'incarnerait pas Amber Heard.

## 1.4 ORGANISATION DU MÉMOIRE

Dans le premier chapitre introductif, j'ai exposé le choix du sujet puis je suis revenue sur le procès Depp v. Heard, pour offrir un cadrage contextuel de cette recherche.

Le chapitre 2 de ce mémoire est consacré au cadre théorique et méthodologique utilisé. Je discute tout d'abord de la culture de la célébrité et de la *fan-culture*, en me concentrant sur le culte de la célébrité, les relations parasociales et la culture participative des fans ainsi que la place de la rumeur, du scandale et de la vie privée à l'ère d'Internet. Je discute ensuite des pratiques conversationnelles sur le web 2.0, en particulier sur Twitter. J'expose enfin mon cadrage méthodologique, mon corpus ainsi qu'une discussion sur l'éthique féministe de la recherche.

Dans le chapitre 3, je m'intéresse à la construction médiatique du procès, retransmis en direct sur YouTube. Je présente les caractéristiques du True Crime portées par le procès, en particulier les dimensions judiciaire et voyeuristes de ce type de documentaire, puis celles de la télé-réalité, à la fois spectacle du banal et compétition de l'intime, invitant un engagement fort du public et une authenticité de la célébrité. Je discute ensuite de la mise en intrigue de ce feuilleton médiatique selon un dispositif épisodique et une dimension sérielle. Enfin, le chapitre 4 est consacré à la réception du procès sur Twitter. Je me concentre en premier lieu sur la haine des femmes sur les RSN, en présentant l'antiféminisme comme idéologie et les types de discours de haine, destinés aux femmes, en ligne. Je conclus en discutant des violences conjugales et du mythe de la victime idéale, et montre comment les internautes se sont emparés de cette figure stéréotypée dans leur lecture du procès.

## 2 Cadre théorique et méthodologique

---

### 2.1 CÉLÉBRITÉS ET *FAN-CULTURE*

#### 2.1.1 Le culte de la célébrité

Johnny Depp et Amber Heard sont des personnalités publiques, plus précisément des célébrités : l'un star hollywoodienne en déclin, l'autre jeune actrice débutant sa carrière au moment de leur rencontre. Ce sont des *people*, des « gens célèbres », selon la définition qu'en donne Phillippe Marion (2005) dans son article sur la presse *people* :

Les gens que désigne la presse *people* ne sont donc pas populaires dans la mesure où ils constituent un gotha, un monde de privilégiés à la mode et célébrés dans les médias. Sur le plan du contenu référentiel, les gens surexposés du tout-*people* se distinguent du commun des mortels. Relevant d'une élite, ils mènent tout sauf une vie populaire, dans le sens d'une vie que partagerait la population « normale ». Leur existence dorée paraît inaccessible pour la majorité des gens. Or, par une sorte de paradoxe, ces personnages-là sont très... populaires. (Marion, 2005 p.120)

##### 2.1.1.1 Culture de la célébrité

Le terme « célébrité » est polysémique, il peut référer à un régime social (la célébrité) ou à des individus (une célébrité), dont la caractéristique principale est la visibilité de leur nom et de leur image dans les médias (Moro, 2020). Selon Chris Rojek, la culture de la célébrité est « a culture of faux ecstasy » (Rojek, 2001 p.90), une « para-religion ». Il propose une typologie de la célébrité selon les différents modes d'accès à la visibilité médiatique, qu'il qualifie de processus de *celebrification*. *Achieved celebrities*, le premier type, décrit les personnes dont le statut découle d'un talent ou d'un accomplissement, comme les stars de cinéma, les chanteurs, etc. La célébrité *ascribed* ou *attributed*, imputée ou attribuée, découle quant à elle de la simple couverture médiatique offerte à un individu, une forme de reconnaissance jugée non méritée en l'absence d'une quelconque aptitude. (Moro, 2020 p.2) Cette différenciation est inscrite dans les usages des termes « célébrité » et « star », le premier qualifiant « any person whose private life generates more interest than their public

life » (p.1) tandis que le second « suggests a well-deserved form of recognition for hard work or talent cultivated over time » (p.2).

Mais la célébrité est également une économie médiatique, au sens monétaire du terme, mais aussi en prenant en compte la visibilité comme monnaie permettant de promouvoir des idéologies, des valeurs, qu'elles soient culturelles ou politiques (Moro, 2020 p.5). Cette économie repose notamment sur la mise en scène de la vie privée et la *commodification* des individus. Pour Sean Redmond (2008), la célébrité se construit autour de la performance d'actes révélateurs qu'il nomme *celebrity confessional* : « The celebrity confessional is a performance of authenticity and intimacy in which celebrities reflect on the business of being famous, engage in self-criticism, and display some degree of emotional interiority, thus consolidating their celebrity brand. » (Moro, 2020 p.4) Cependant, Sabrina Moro rappelle l'importance d'avoir ici une lecture genrée de la célébrité, car si la confession ou le scandale apparaissent comme des moments clés de l'exposition des *peoples* en tant qu'authentiques, les conséquences ne sont pas les mêmes pour les hommes que pour les femmes<sup>29</sup>. Un double standard est en effet mis en place, « that frame the male celebrity as a tortured artist and the female celebrity as a tragic figure. » (p.4)

### 2.1.1.2 Consécration et désacralisation de la célébrité

La célébrité est aussi un cycle : parfois brève, elle repose sur la valeur sociale accordée par le public, liée aux vas-et-viens des stars entre l'ombre et la lumière, « waves of self-construction and -destruction » (Kavka, 2020), un métronome (Redmond, 2013) battant la mesure de leur popularité.

On parle alors de consécration, lorsque le statut d'une célébrité est confirmé, et de *deseccration*, c'est-à-dire d'une profanation, au même titre que celle qui retire son caractère sacré à un objet. Le public prend parfois plaisir à regarder les célébrités chuter, comme l'expliquent Steve Cross et Joe Littler en analysant ce qu'ils nomment « *celebrity Schadenfreude* » :

the enjoyment of celebrity misfortune or humiliation fulfils a specific cultural function precisely because it offers vicarious pleasure in the witnessing of the powerful being made less powerful; it is an attempt to address or deal with a severe imbalance of power. (Cross & Littler, 2010 p.399)

---

<sup>29</sup> Le dénigrement médiatique et misogyne de certaines célébrités comme Lindsay Lohan Paris Hilton ou Britney Spears a cependant été pris en compte, permettant de remettre en question « taken-for-granted histories of public and private ownership of female celebrities. » (Horeck & Negra, 2022)

Misha Kavka propose quant à elle de parler de désacralisation, « the un-making or destruction of sacred status rather than the vandalisation of an object that has been, and may well remain, consecrated. » (Kavka, 2020 p.13) Dans certains cas, la désacralisation marque la fin d'une carrière, et l'oubli total d'une célébrité. Mais dans d'autres, la profanation elle-même est traitée comme une histoire médiatique inscrite dans la mémoire collective (Andò & Redmond, 2020 p.1).

Cependant, avec les RSN, consécration et désecration deviennent plus intenses : l'intervalle entre les deux est réduite, les deux processus peuvent être instantanés, et la re-consécration d'une célébrité peut faire suite à sa chute, lui offrant à nouveau le rang de *holy figure* (2020 p.2). En outre, les règles régissant ces mécanismes, jusqu'alors produites par les médias et les institutions, sont aujourd'hui réécrites par les fans et les internautes (p.3) : c'est eux, en somme, qui ont le pouvoir de faire et défaire les célébrités, au grès des scandales, des modes, ou d'un simple mauvais tweet...

Dans un article intitulé « Taking down the sacred: fuck-me vs. fuck-you celebrity » (2020), Misha Kavka analyse la célébrité d'un point de vue genré. Partant du constat que le statut des stars hollywoodiennes féminines dépend principalement de leur apparence, de leur disponibilité sexuelle et de leur *fuckability quotient*, c'est-à-dire leur valeur en tant que femme désirable. Elle distingue donc la *fuck-me* de la *fuck-you celebrity*, son contraire qui vandalise, profane la célébrité féminine sacrée et mythique, mais désacralise aussi la célébrité en tant qu'institution, comme avec #MeToo en 2017 qui a entraîné la chute de plusieurs stars d'Hollywood (p.20). Ainsi, « [t]he fuck-you celebrity exposes sex and its gendered imbrication with power, desublimating the aura of celebrity even if it means accepting notoriety instead. » (p.21)

### 2.1.1.3 Victimes célèbres, célèbres meurtriers

Dans sa thèse de doctorat (2021), Sabrina Moro propose de théoriser la célébrification des violences sexuelles, en typologisant les manières dont les célébrités liées à des affaires médiatico-judiciaires de violences genrées obtiennent et maintiennent ce statut. Elle nomme « *celebrity victims*<sup>30</sup> » les personnalités déjà célèbres qui utilisent leur situation pour témoigner de violences subies, et « *celebrity victims* » les victimes ayant obtenu une notoriété par la médiatisation de leur affaire ou procès. Selon la même dichotomie, elle distingue « *celebrity perpetrators* » et « *celebrity perpetrators* », les uns étant déjà connus

---

<sup>30</sup> Les italiques sont d'origine et permettent d'insister sur le mode d'accession à la célébrité des individus concernés.

avant les accusations contre eux, les autres rendus célèbres par le crime qu'ils ont commis. Elle différencie enfin « *celebrity advocates* », des *peoples*, majoritairement des femmes, devenues porte-paroles de la lutte contre les violences sexuelles, et « *celebrity advocates* », des militantes reconnues pour leur travail.

Les meurtriers ou violeurs célèbres sont souvent définis comme des monstres, ce qui permet de les dissocier des autres hommes et plus globalement de la masculinité. Cela individualise la violence et dépolitise tant les violences sexuelles que les féminicides. Mais la monstruosité de ces hommes n'empêche pas leur célébrité, comme l'explique Moro à propos de Ted Bundy :

The infamous serial killer embodies a specific kind of fame, one that merges attributed and achieved fame. The celebrification of perpetrators is driven by what Mark Seltzer calls "wound culture" which refers to the "public fascination with torn and open bodies and torn and open persons, a collective gathering around shock, trauma, and the wound" (1998:1<sup>31</sup>). Perpetrators of violent crimes become celebrified by associating their name and image to spectacular violence and death. Their access to fame stems from the intense media coverage of their crime; they are thus attributed celebrities. Bundy is the infamous attributed celebrity *par excellence* because his trial for the Chi Omega murders was the first to be televised nationally and attracted journalists across the US and internationally. Consequently, popular texts about or inspired by Bundy feature two key motifs: the first is the extreme violence of the sexual assault and murder, the second is the defendant thriving on the media spectacle of his trial after opting for a not-guilty plea and choosing to represent himself. (Moro 2021 p.122)

Jake Pitre rappelle cependant que les prétendus fans de serial-killers sont en réalité attirés par la conception médiatique quasi mythique du meurtrier plus que par la personne réelle, un phénomène lié aux représentations sensationnalistes et théâtralisées de ces figures (fictives ou réelles) dans les productions médiatiques (Pitre, 2022 p.86). Il fait donc la différence entre les fans pouvant correspondre avec de véritables criminels (voire les épouser, comme Doreen Lioy et Richard Ramirez, tueur en série surnommé The Night Stalker) et les simples fans de séries télévisées ou de films, comme certains spectateur·ices de la série *You* (Netflix, 2018) ayant une affection particulière pour le personnage principal, Joe, un tueur en série s'en prenant majoritairement à des femmes de son entourage, mais désirable<sup>32</sup>, et qui vont parfois jusqu'à excuser ses actes dans la série.

Je poursuis l'analogie religieuse<sup>33</sup> de Chris Rojek (2001), en parlant d'un certain culte de la célébrité, régime économique de visibilité basé sur les individus et leur mise en scène de soi,

---

<sup>31</sup> Elle cite Seltzer, M. (2013). *Serial killers: Death and life in America's wound culture*. Routledge.

<sup>32</sup> Il est joué par Penn Badgley, acteur qui incarnait Dan Humphrey, un des personnages emblématiques de la série *Gossip Girl* (2007) et auteur du blog de *gossip* donnant son nom à la série.

<sup>33</sup> Pour une critique de cette analogie, on peut lire Heinich, N. (2012). Des limites de l'analogie religieuse : L'exemple de la célébrité. *Archives de sciences sociales des religions*, 158, 157-177.

tant par les médias que par eux-mêmes. Les célébrités sont sujettes à des phénomènes de consécration et de désacration (ou désacralisation) permanentes, de plus en plus intenses à cause des médias sociaux. Mais leur accession à ce statut, tout comme leur chute, est régie par des règles genrées : d'une part, le scandale n'affecte pas de la même façon les hommes et les femmes, et la renommée de celles-ci repose davantage sur leur apparence sexualisée, malgré une mutation engendrée par #MeToo. D'autre part, la célébrité résulte dans certains cas de violences faites aux femmes (victimes, militantes pour les droits des femmes) et de leur perpétuation par des hommes (meurtriers/agresseurs). S'élabore alors un mythe, cristallisé autour du tueur en série parfois adulé, qui s'apparente dans certains cas à du fanatisme.

## 2.1.2 Culture fan et relations parasociales

### 2.1.2.1 Être fan : *fandom* et culture participative

Dans son ouvrage *Les fans : Publics actifs et engagés*, Mélanie Bourdaa revient sur la connotation négative du terme *fan*, diminutif de « fanatique », apparu à la fin du 17<sup>e</sup> siècle en Angleterre et longtemps associé au culte religieux avant de s'étendre aux individus passionnés par des œuvres médiatiques ou un sport (Bourdaa, 2021). Elle définit le fan comme « un public expert, acculturé aux nouvelles technologies, producteur de sens et de contenus, participant à une communauté de pratiques<sup>34</sup>. » (p.70)

Selon elle, le fan appartient donc à une communauté autonome, qui s'étend désormais en ligne (mais aussi hors ligne), véritable groupe social à part entière avec « [ses] codes, rites, sanctions, langages, fonctionnements propres. » (p.70) L'appartenance à une *fandom* (ou *fanbase*) « favorise les échanges et le partage » (p.56) autour d'un intérêt commun, que ce soit une œuvre ou une célébrité. Bourdaa explique que la dimension collective est ici importante, et qu'elle donne lieu à une double identification, d'abord entre les individus du même groupe, puis dans la société. Cette reconnaissance passe parfois par la création et l'utilisation d'un nom de *fandom* (Peyron, 2017). Les fans du boys-band One Direction étaient ainsi appelés des *directioners* et les fans de la série télévisée *Sherlock* (BBC, 2010) sont membres de la communauté des *sherlockians*.

---

<sup>34</sup> Malgré cette définition d'un fan actif, producteur participant et engagé, il ne faut pas sous-estimer l'importance d'un public non producteur qui est toutefois engagé dans une réception systématique et répétée. (Bourdaa, 2021)

Au niveau collectif comme au niveau individuel, le public est actif : il partage, participe, s'approprie les technologies pour créer du contenu. Selon Bourdaa, le fan est « en demande d'interaction et d'action » dans la perspective d'une culture participative (Jenkins, 2006). Le public expert d'une œuvre la connaît par exemple « suffisamment pour s'adonner à un braconnage culturel (De Certeau, 1980) » (Bourda, 2021 p.60), il va en effet proposer des analyses (*video essays*, threads Twitter), des réinterprétations (*fan fictions*), des productions artistiques directement inspirées (*fan art*), mais aussi « s'engager socialement, culturellement et politiquement pour déployer son identité personnelle et collective dans la sphère publique. » (p.60) Selon son degré d'implication dans la *fandom* et dans son propre fanatisme, le fan s'adonne donc à du *digital labor*, un « travail gratuit des usages du web » ou à ce qu'on peut considérer comme une *digi-gratis economy* (Booth, 2010) « une économie de la récompense et du cadeau pour et par les fans [qui] favorise les relations sociales dans un monde numérique ».

### 2.1.2.2 Relations, interactions et ruptures parasociales

Donald Horton & Richard Wohl nomment relation parasociale (Horton & Wohl, 1956) la relation que peut entretenir un fan avec une production culturelle, un personnage qui en est issu ou une célébrité. Cette pseudo-relation (Kim & López Sintas, 2021 p.2) est dans la plupart des cas unilatérale, car perçue comme amicale ou romantique, en tout cas intime, seulement par le fan, et nourrie par des séquences répétées d'interactions entre l'audience et le média ou la célébrité (Kehrberg, 2015 p.88), qualifiés ici de *personae*<sup>35</sup>. Ces interactions parasociales sont définies comme des simulacres de conversations donnant-donnant (Hartmann & Goldhoorn, 2011), qui « simulates friendship, with the viewer observing and interpreting the media persona's appearance, gestures, voice, conversations, and behaviour in various situations. » (Kim and López Sintas, 2021 p.2)

La relation parasociale, pensée sur le long terme (notamment lorsque le public ne consomme pas dans l'instant ou plus le média, mais que celle-ci persiste), relève donc d'une mutualité purement symbolique qui n'existe que dans l'esprit du fan (Kim & López Sintas, 2021 p.2) mais qui peut être interprétée par elleux comme sincère et réciproque (Hu, 2016 p.217).

---

<sup>35</sup> Mu Hu distingue trois types de *personae* : « First-order personae refer to real people portraying themselves in media, such as talk show hosts and newscasters. Second-order personae are fictional roles played by real actors and actresses, such as movie and sitcom characters. Third-order personae are purely fictional characters without any real life counterparts, such as car- toon characters. » (Hu, 2016 p.221)

Dans un article sur la communication de Johnny Depp sur Twitter à la suite des premières accusations de violences conjugales à son encontre, la chercheuse Roxana Maiorescu puise dans le concept pour définir ce qu'elle qualifie « personal public relations », « the transparent process through which communication professionals foster parasocial relationships between celebrities and their followers by the presentations of a celebrity's genuine values and without the creation of a persona. » (Maiorescu, 2017) On lit dans cette définition la nécessité de l'authenticité et de la transparence de la célébrité, jugée condition *sine qua non* pour construire et maintenir une relation parasociale avec ses fans. En prenant en compte les spécificités contemporaines des RSN, Maiorescu rappelle que l'identité des célébrités est élaborée et promue comme une marque et un produit, mais aussi comme une voix particulière sur la scène médiatique :

In practice, the marketing of celebrities prevails over the enactment of public relations practices that would, in turn, help to establish and maintain relationships between celebrities and their followers. On the one hand, such relationships have long-term benefits for celebrities and lead to indirect sales via positive reputation. On the other hand, they can foster changes at a societal level, as celebrities exert influence on publics by shaping beliefs, attitudes, and practices, as well as by instilling new values and beliefs (*ibid.*)

Selon elle, cette influence naît de l'interaction parasociale, transformée dans le temps en relation, et de l'identification<sup>36</sup> de l'audience, qui naît de la collecte d'informations sur la célébrité ou la production médiatique. Bien qu'indirecte, elle peut s'exercer sur la consommation de l'audience, mais aussi sur sa participation sociale et politique (Kim & López Sintas, 2021 p.2).

Pendant cette relation parasociale peut parfois se briser, par exemple lors d'un scandale mettant en cause une célébrité, le départ ou la mort d'un personnage (Kretz, 2020), ou l'arrêt définitif d'une série (Ellithorpe & Brookes, 2018). Cette rupture parasociale (Hu, 2016) est définie comme la réaction émotionnellement négative liée à l'interruption de la relation parasociale entre un individu et le *personae* apprécié (p.219), corrélée à la valeur qu'il impute à cette relation. Ainsi, plus la relation est nourrie, intense, et importante dans la vie du fan, plus la rupture parasociale sera brutale et douloureuse.

Les communautés de fan se développent autour des œuvres du cinéma parlant *hollywoodien* dans les années 1930 et 1940. Dès lors, le « *star system* [permet] d'établir un lien entre les fans et leurs idoles » (Bourdaa, 2021 p.29), avec des studios recevant des milliers de lettres adressées à leurs acteurs et actrices. Cette culture fan est exacerbée par la presse *people*,

---

<sup>36</sup> Elle définit l'identification comme "connections between the character and the audience member" selon Basil, M. D. (1996). Identification as a mediator of celebrity effects. *Journal of broadcasting & electronic media*, 40(4), 478-495.

permettant de suivre la vie privée des célébrités, puis par la démocratisation des RSN, où d'une part les célérités poursuivent leur entreprise de mise en scène de soi dans la perspective d'une authenticité montrée, et de l'autre, la possibilité d'une organisation en communauté chez les fans. Processus à la fois individuel et collectif, le fait d'être fan requiert une participation active, hors et en ligne. Il inclut également des interactions parasociales entre le fan et (le personnage issu de) l'œuvre ou le fan et la célébrité, qui deviennent des relations, unilatérales et symboliques, lorsque les interactions sont prolongées. Une rupture parasociale peut arriver lorsqu'un scandale vient ternir la réputation d'une célébrité. Mais la réception d'un scandale est inextricablement liée aux valeurs et aux représentations du fan : dans le cas de l'affaire Depp v. Heard, les représentations liées aux violences conjugales, sexuelles, et la relation parasociale construites entre les fans et les deux protagonistes ont en effet influé sur les potentielles ruptures parasociales que les accusations et le procès ont pu provoquer.

### 2.1.3 Rumeurs, scandales et vie privée

#### 2.1.3.1 *Gossip (Girl)*

Pour Marion (2005), la presse *people* joue un rôle de médiateur entre les célébrités et nous. Elle offre une « proximation » qui s'opère selon deux modes. D'une part, elle permet une projection des lecteur·ices dans le « paradis mondain que peuplent les vedettes *people* » (p.121), un monde éloigné et auquel nous n'avons pas accès. De l'autre, ce qu'il nomme la « dramaturgie de l'humain moyen » (p.122) vise à rappeler que la vie de ces célébrités n'est pas différente de la nôtre, « magma de vécu du commun des mortels » (ibid.). En somme, le média dit *people* rapproche le « monde des vedettes vers le commun des mortels » dans des mouvements ascendants et descendants simultanés. C'est en ce sens qu'il considère que la presse *people* « intercède pour son lecteur » en effectuant « un travail d'intercession médiatique, sémiotique et narrative qui vise à incarner familièrement des personnages inaccessibles » (p.122)

La chercheuse en littérature anglaise Bethany Qualls définit le *gossip* comme « a discussion of second or thirdhand knowledge about 'minor social grievances' [which] forms a pleasurable space to build or strengthen pre-existing connections between people. » (Qualls, 2022 p.45) Le terme reste polyvalent : il réfère tant à une personne ou un processus d'information qu'à un genre de discours et peut être oral ou écrit. Mais le *gossip* est avant tout une discussion à propos d'une tierce personne absente, la circulation, sous forme de

répétition, d'informations (vraies ou fausses) qui subsistent malgré les potentiels démentis (p.43). Qualls propose de différencier le *gossip* de la rumeur d'une part, et du scandale de l'autre. Le *gossip* est, pour elle, le cadre dans lequel circulent, de manière transitive, les rumeurs, c'est-à-dire des informations vérifiables dont la source est anonyme et l'origine souvent incertaine (p.46). Si le *gossip* et le scandale offrent tous deux un environnement propice au jugement de l'autre, le second reste un outil plus régulateur et destructeur : « While gossip can assert values and define community standards with an aim to discipline people, scandal always carries the idea that transgressors of social conventions should suffer. » (p.47) Pour Qualls, le *gossip* est un pilier important du régime de la célébrité, à la fois « deliciously forbidden and banally quotidian » (p.61), qui repose en partie sur la rhétorique de l'exclusivité de l'information : le public prend plaisir à savoir, en avant-première, ce que d'autres ne savent pas encore.

Les colonnes *gossip* des médias magazines sont exclusivement axées sur l'exposition de la vie privée des stars (Moro, 2020 p.3), le dévoilement de l'aura mystérieuse qui les entoure pour découvrir le vrai sous la personnalité publique. Les *gossip* blogs, qui ont depuis plusieurs décennies une place à part dans la culture de la célébrité, utilisent notamment l'humour pour blesser « the other/the female celebrity 'trash' » (Graefer, 2016 p.147) tout en créant une intimité entre le•a lecteur•ice et le• blogueur•euse, et le•a lecteur•ice et la célébrité. Cette intimité est aussi mise en place par une « dynamique de feuilletonisation » (Marion, 2005), construisant parfois une « saga populaire » autour d'une personnalité ou d'une suite d'évènements et de rebondissements, ce qui entraîne un attachement des lecteur•ices aux célébrités dont ils suivent les aventures ou les déboires.

Selon la sociologue Rebecca Tiger, la construction narrative d'un *gossip blog*, qu'elle nomme « gossip talk » est « a 'mode of social control that [can] uphold[] oppressive norms, particularly around questions of social identity' (2010: 5<sup>37</sup>). Thus, the blogger is a key figure in propagating hegemonic ideologies through blog content. » (Tiger, 2015 p.346) Elle analyse la construction discursive et interactive de l'addiction aux drogues en prenant pour exemple la couverture médiatique proposée par le célèbre blogueur Perez Hilton<sup>38</sup> des problèmes judiciaires liés à la drogue de l'actrice Lindsay Lohan. Les discours d'Hilton sur l'addiction de Lohan, bien que concentrés sur l'individualité de celle-ci, offrent une lecture collective triple de la maladie : ces discours renforcent les conceptions médicales et morales

---

<sup>37</sup> Elle cite Meyers, E. A. (2010). *Gossip talk and online community: Celebrity gossip blogs and their audiences*. University of Massachusetts Amherst.

<sup>38</sup> Son blog est accessible à l'adresse <https://perezhilton.com/>

autour de l'addiction, participent à une homogénéisation des discours visant à la gérer, et fonctionnent comme un outil de maintenance considérable de l'idée même de l'addiction (p.343). La célébrité, définie comme un système symbolique, utilise l'individualité pour asseoir des croyances collectives : «Stories of celebrity ascent reaffirm the merits of hard work; stories of celebrity descent affirm that one's failures, as much as successes, are the result of individual action » (p.344)

Tiger analyse aussi la façon dont Hilton et ses lecteur•ices renforcent la conception d'une nécessaire surveillance dans le traitement des personnes addicts (p.349), que le blog redouble par une surveillance voyeuriste de Lohan. Dans *Gossip Girl* (2007, CBS), production médiatique sérielle produite en partie à destination des adolescentes, les personnages de l'Upper East Side new-yorkais sont eux-aussi soumis à une surveillance accrue de leurs pairs qui fournissent des *tips* et des photos à un blogueur anonyme, dans un processus de contrôle horizontal et de voyeurisme exacerbé (Dickason, 2015). Le travail de traque effectué par le paparazzi et de capture photographique, puis celui de rédaction d'article du blogueur sont ainsi délégués aux lecteur•ices eux-mêmes, des adolescents susceptibles eux-aussi d'être la proie de *Gossip Girl*.

Cette dimension participative du *gossip* dans sa forme la plus médiatique (colonne de journal, site internet, blog, RSN), est soulevée par Anne Graefer, qui note une augmentation de la collaboration des lecteur•ices/spéctateur•ices à créer et à faire circuler les contenus médiatiques (Graefer, 2016 p.151). Ce travail des lecteur•ice, qualifié d'immatériel, consiste à cliquer, commenter, *liker* le contenu proposé par le média. Le•a lecteur•ice devient alors producteur•ice de contenu et de valeur économique pour le média en plus d'être consommateur : c'est ce qu'on appelle un *prosumer*.

### 2.1.3.2 #FreeBritney ou l'art de résoudre un complot

Pour discuter de l'activisme du *prosumer* que peut représenter le fan dans certains cas, Ótávio Daros parle de *prosumer activism* (Daros, 2022). « [S]itué à l'intersection de la participation culturelle et de la participation politique » (Bourdaa, 2021 p.82), on peut le définir comme « une forme d'engagement social et politique porté par les communautés de fans qui se servent de la culture populaire, de ses figures et de ses mythes, pour embrasser et soutenir des causes [...] pour résoudre des problèmes civiques ou politiques. » (Bourdaa, 2021 p.111)

Cette forme d'engagement est parfois liée à des rumeurs, scandales ou conspirations relayées et *debunked* par les internautes. Il peut s'agir de rumeurs lancées par des fans autour de complots, comme le cas des Larry fans, des fans des One Direction persuadées que deux des membres du groupe formaient un couple dissimulé par leur management (Dare-Edwards, 2014). Cela peut aussi être lié à l'intégrité physique ou morale de (micro-)célébrités, comme Marina Joyce, une youtubeuse britannique ayant affolé le web à l'été 2016 avec des vidéos où elle apparaissait contrainte et déboussolée<sup>39</sup>. Il peut également s'agir d'affaires policières relayées sur les RSN, comme le cas de Gabby Petito<sup>40</sup>, jeune femme assassinée par son petit-ami en 2021, tristement érigée au rang de *celebrity victim*. Le point commun de ces trois événements repose sur la lecture des images et des discours médiatiques par les fans/spectateur•ices : ils puisent dans les preuves matérielles à leur disposition, leur permettant d'« étayer la dénonciation d'un complot politico-médiatique » (Julliard, 2022 p.141) ou au contraire, de construire leur propre vision conspirationniste d'un même fait (Rebillard, 2017), les deux processus étant en perpétuelle tension.

Le cas le plus connu de *prosumer activism* est celui de Britney Spears. Dès 2007, ce sont la presse *people* et ses lecteur•ices qui, performant une surveillance accrue de son comportement, ont produit une interprétation négative de sa manière d'être et de vivre, engendrant les possibilités structurelles de sa mise sous tutelle parentale (Tiger, 2015 p.344). Cette décision judiciaire est dès lors jugée par les fans comme un moyen, pour les parents de Spears, de contrôler sa fortune (ce qui est le cas au niveau juridique).

Rumours of a broader conspiracy designed to entrap Spears in the conservatorship only gained widespread traction in 2019, resulting in the birth of the #FreeBritney movement. The growth of #FreeBritney discourse can be traced to an April 2019 episode of the podcast *Britney's Gram* (Barker and Babs). *Britney's Gram* was initially a 'close reading' of Spears's Instagram focussed on parsing her captions, images, and emoticon use. In the podcast's special 'emergency' episode, episode 75, titled "#FreeBritney", the nature of the conspiracy regarding Spears's conservatorship took shape. (Smith & Southerton, 2022)

En 2022, le mouvement #FreeBritney permet la levée de cette tutelle suite à une bataille judiciaire entre la chanteuse et son père. On voit là l'exemple de *prosumer activism* qui fonctionne et comment « the circulation of gossip, aided by rumors and speculation, can

---

<sup>39</sup> On peut lire à ce sujet Pamungkas, E. W., Basile, V., & Patti, V. (2019). Stance classification for rumour analysis in twitter: Exploiting affective information and conversation structure. *arXiv preprint arXiv:1901.01911*. ou Esquivel, P. V., Esquivel, V. V., & Santillán, G. O. Adolescentes: ¿Quién es el responsable del uso de las redes sociales?. *Ciencia, Tecnología y Salud en la Atención de los Adolescentes*, 43.

<sup>40</sup> On peut lire à ce sujet Chang-Yeh, L. (2022). Missing White Woman Syndrome: A Historical and Sociological Look Into the Case of Gabby Petito. UC Berkeley: Library. Retrieved from <https://escholarship.org/uc/item/7qq295gk> ou Aguilar, G. K. & al. (2021, October 29) True Crime TikTok: Affording Criminal Investigation and Media Visibility in the Gabby Petito Case. *Masters of media*. <https://mastersofmedia.hum.uva.nl/blog/2021/10/29/true-crime-tiktok-affording-criminal-investigation-and-media-visibility-in-the-gabby-petito-case/>

accrete into information that mainstream media sources can no longer ignore, spotlighting gossip's function as social pressure. » (Qualls, 2022 p.51)

Pour Naomi Smith et Clare Southerton, le cas #FreeBritney relève aussi du dévoilement d'un complot. En effet, le mouvement naît de la pratique d'une *forensic examination* (Smith & Southerton, 2022), lecture attentive des discours (RSN, interviews, productions artistiques) pour trouver des incohérences, « the interpretation of half-hidden clues, tell-tale signs, and secret messages. » (Melley, 2016)

Plusieurs documentaires ont été produits à la suite du mouvement (*Britney vs Spears* (Netflix, 2021), *Framing Britney Spears* (Amazon Prime, 2021), *Controlling Britney Spears* (FX, 2021)). On peut ici lire une volonté des médias (au sens général, pas seulement les plateformes citées ci-dessus) de se racheter après des années à construire une image misogyne de l'artiste. Mais ils continuent cependant de capitaliser sur l'histoire personnelle de la star, car même si la démythification de la figure du *feminine trainwreck* (Doyle, 2017) paraît s'accorder avec un monde « post-#MeToo », le partage et le décorticage de sa vie privée reste néanmoins une violation de sa vie privée :

As is evident in the 2021 *Framing Britney Spears* documentary, #FreeBritney online activism not only drew public attention to Spears' plight, but blurred boundaries between public/private, star/fan while demonstrating the power of social media communities within celebrity culture. (Hopkins, 2022b p.477)

La presse *people*, dont le rôle a largement été investi par les blogs et les RSN sur le web 2.0, permet de créer du lien entre les célébrités et les individus lambdas. Il s'agit de discussions à propos d'autrui, souvent à son détriment : la pratique contemporaine du *gossip* est en effet liée aux rumeurs ou aux scandales qui affectent majoritairement les femmes célèbres. Au-delà de la possibilité d'un attachement aux stars, l'individualité sur laquelle repose le *gossip* est utilisée comme prétexte pour débattre du collectif et permet d'assoir des idéologies dans la société. Le *gossip* repose également sur une surveillance des célébrités par l'instance éditoriale (site, blog, magazine) mais aussi par les pairs, qui participent à produire et à valoriser le contenu posté.

On a alors affaire à un activisme du fan producteur-consommateur : il utilise le contenu discursif mis en ligne par les célébrités ou les médias pour construire à partir de celui-ci des conspirations (à des degrés de dangerosité différents : la rumeur autour du couple Harry Styles et Louis Tomlinson des One Direction n'as pas les mêmes répercussions que l'affaire Marina Joyce, par exemple) ou alors pour les dénoncer et résoudre des énigmes, aider une cause sociale, politique ou une personne, comme ce fût le cas avec les fans de Britney Spears

et le hashtag #FreeBritney. En bref, l'internaute crée et démystifie des complots grâce aux preuves à sa disposition.

Il me semblait important ici de revenir sur cette culture de la célébrité, la culture fan mais aussi sur la place que peuvent avoir les rumeurs, scandales et *gossips* sur Internet, et plus encore sur les RSN. En effet, ce cadrage théorique permet de contextualiser pourquoi le procès Depp v. Heard a suscité autant d'attention de la part des téléspectateurs à travers le monde, et autant de discussions sur les RSN. Cette mise en scène de soi, souhaitée par Johnny Depp, a permis la diffusion en direct de la desacration d'Amber Heard dans une entreprise antiféministe, tandis qu'elle a réactualisé le mythe construit autour de Johnny Depp et de ses personnages fictifs, Jack Sparrow en tête. En donnant la possibilité aux fans et aux internautes d'avoir accès à leur vie privée, et plus encore à un moment clé de confession présumée authentique, donc à la réalité, le procès a exacerbé les relations parasociales vécues par les fans vis-à-vis des acteur•ices. Les internautes ont ainsi été des participants actifs, producteurs de *gossip*, et garants d'une surveillance accrue des stars, de leurs discours et de leurs gestes, en bref, de véritables journalistes d'investigation. Mais, comme on le verra, en donnant un accès direct à la vie privée de ce couple célèbre, ce procès a fait des violences conjugales un spectacle médiatique (Moro & al., 2023 p.92) qui informe et construit la culture populaire et réaffirme certaines idéologies autour des violences conjugales.

## 2.2 PRATIQUES CONVERSATIONNELLES SUR LE WEB 2.0

### 2.2.1 Twitter : dispositif technodiscursif plurisémiotique

Twitter est un RSN de micro-blogging créé en 2006 et qui compte aujourd'hui plus de 500 millions d'utilisateurs dans le monde (Vidak, 2016) répartis en communautés linguistiques mais liés par l'anglais, *lingua franca* du numérique. L'unité de discours de Twitter est le tweet (littéralement gazouilli d'oiseau), qui apparaît dans la *timeline* (TL) de l'internaute et dans celle de ses abonnés, qui constitue l'« environnement technodiscursif natif » (Paveau, 2013 p.6) de l'énoncé, encadré par d'autres tweets publiés par d'autres utilisateurs, mais aussi par le menu Twitter, les suggestions d'utilisateurs à suivre ou encore les Tendances, sujets discutés par les internautes susceptibles d'intéresser selon nos usages du RSN.

Le tweet est défini par Marie-Anne Paveau comme un technodiscours (Paveau, 2013), un « documenté numérique [...] produit nativement en ligne [présentant] des traits de délinéarisation du fil du discours, d'augmentation énonciative, de technogénéricité et de plurisémiocité. » (Paveau, 2015 p.8) Le tweet est délinéarisé : il contient des éléments technolangagiers, combinant les matérialités langagière et technologiques, ce qui modifie « la combinatoire phrastique en créant un discours composite » (p.3), comme le hashtag et le pseudonyme (technomots) ou les liens hypertextes (hyperliens), qui apparaissent dans une autre couleur que l'énoncé. L'ajout d'émoticônes, d'emojis (technosignes), de vidéos et de photos ou encore de gifs participent aussi à la plurisémiocité du tweet. Le tweet est augmenté : l'énoncé peut être retweeté (*RT*, partagé aux abonnés de l'internaute qui retweet), liker, et on peut y répondre, soit via la réponse simple, soit en citant (*quote*) le tweet pour le mettre en exergue (cela combine le retweet et la réponse dans un procédé relevant de la citationnalité et du métadiscours). Il peut également être partagé sur un autre RSN ou en message privé à d'autres utilisateurs, ou stocké dans des signets, ce qui participe à la circulation interne et externe des tweets (vers et depuis l'extérieur, via l'intégration de boutons pour partager une information externe sur Twitter) (Julliard, 2015).

Il existe d'autres affordances<sup>41</sup>, « signalées par des mots-consignes, assortis de leurs icônes » (Paveau, 2013 p.7), comme la possibilité d'ajouter un sondage, une localisation, ou de programmer un tweet. Le tweet participe à une technogénéricité du RSN puisqu'il s'agit d'un genre de discours particulier dont l'apparition a été permise par l'environnement technodiscursif de Twitter (p.5).

Le tweet n'est donc pas constitué du simple énoncé langagier de 280 caractères écrit par l'internaute, mais bien de « l'ensemble du dispositif de production verbale » (Paveau, 2013 p.4) qui comprend son pseudonyme (*tweetname*, ou TN) ou son nom réel (les utilisateurs peuvent être des individus lambdas, des entreprises, groupes ou institutions, le régime du pseudonymat est largement adopté), son nom d'utilisateur ou *username* (introduit par le signe @), son avatar (photo de profil), la date et l'heure du tweet, le nombre de réponses, de retweets/citations et de likes, et l'ensemble des technosignes et affordances déjà cités.

---

<sup>41</sup> « Une affordance est l'ensemble des possibilités d'usage offertes par un objet ; elle repose sur la perception humaine, induit une adaptation à l'environnement et postule une forme d'agentivité des objets. [...] les possibilités techniques des écosystèmes de l'internet ou plus spécifiquement du web (programmes, CMS, outils, plateformes, etc.), c'est-à-dire ce qui est mis à disposition des usager.e.s sur le plan technologique pour produire des contenus en ligne. [...] Pour résumer, les contenus en ligne [...] sont des produits affordanciels, les liens matériels qu'ils entretiennent avec les outils du web ayant effets discursifs et scripturaux. » (Paveau, 2019)

Dans ses travaux sur les débats autour de la controverse de la « théorie du genre » sur Twitter, la chercheuse Virginie Julliard (2015, 2018) interroge les « nouveaux modes d'accès aux débats [et] nouvelles formes d'écriture » (Julliard, 2018) qu'offrent le RSN. Certaines des affordances (ajout d'image, hyperlien) et la brièveté du tweet permettent la délégation de son sens. L'hypertextualité interne au dispositif (RT, hashtag, réponse) et l'usage important de l'ironie ou de l'implicite rend « difficile [le fait] de formuler une hypothèse sur les effets de sens d'un *tweet* à partir de son seul texte ou indépendamment du réseau hypertextuel dans lequel il se situe. » (Julliard, 2018)

Julliard rappelle également les effets de la standardisation du discours sur Twitter. Les énoncés, réduits à 280 caractères (140 caractères avant 2017), engendrent en effet des « prises de parole stéréotypées (les convictions s'y affirment) ou, à défaut, ambiguës. » (Julliard, 2015 p.195) Pour pallier cette contrainte éditoriale du dispositif, les utilisateurs ont pris l'habitude de répondre à leurs propres tweets pour former un fil de discussion monophonique permettant d'élaborer une pensée plus complexe. Appelé *thread* (fil), cette pratique située (Longhi, 2022) naît donc « d'un détournement de l'outil par les utilisateurs » (Bibié, 2019 p.62) avant d'être officialisée<sup>42</sup> par Twitter comme « un dispositif communicationnel qui permet à un utilisateur de poster plusieurs tweets de manière simultanée » (p.62). Le thread est ainsi à considérer dans son ensemble, résultant d'un travail de l'internaute pour sa cohérence, mais qui doit tout de même répondre « aux contraintes technologiques de lecture « atomisée » » (Longhi, 2022).

## 2.2.2 Le hashtag : technodiscours identitaire d'indexation

Le hashtag est « un ensemble constitué du symbole dièse (#) qui précède une suite de caractères alphanumériques » (Vidak, 2016 p.220) et peut occuper la totalité du champ d'un tweet (moins le signe #, soit 279 signes). Il est soudé typographiquement (sans espace) et apparaît dans une couleur différente de la police initiale des caractères pour indiquer « que le bloc est cliquable en tant qu'hyperlien. » (p.220) Pour Paveau, le hashtag est un technomorphème composite (Paveau, 2013) à la fois langagier et cliquable puisqu'il s'agit d'un hyperlien menant à un fil (donc une page web) regroupant les tweets qui comportent cet hashtag ; il sert alors de mot-clé permettant une recherche spécifique pour trouver l'ensemble de ses occurrences (Cervulle & Paillet, 2014). En cela, le hashtag, qui sert avant

---

<sup>42</sup> La fonctionnalité est désormais « automatisée », elle « permet, en cliquant sur le bouton + [...] d'ajouter un (ou plusieurs) tweet(s) à la suite du premier et de les envoyer ensemble dans un thread en utilisant le bouton 'Tout tweeter' » (Bibié, 2019 p.63)

tout à indexer thématiquement un énoncé, permet « l’affiliation diffuse des usagers, la technoconversationalité et l’investigabilité du discours. » (Paveau, 2013 p.11)

Paveau liste quelques-unes des fonctions de cet outil : la redocumentation, le *live tweet d’évènements* externes au RSN (p.14), la modalisation des énoncés et l’expression des émotions (p.16), le *gossip* (p.16), le discours de haine (p.16) et les pratiques affiliatives propres aux utilisateurs du RSN (p.15) comme le rite hebdomadaire du #VendrediLecture par exemple.

Pour les chercheurs Maxime Cervulle et Fred Pailler, qui ont étudié le hashtag #mariagepourtous, il s’agit d’un « opérateur d’intensification discursive » qui « simplifie la mise en tension d’énoncés dans le cadre d’un réseau de relations », donc d’une « pratique conversationnelle en soi » (Cervulle & Pailler, 2014). L’utilisation du hashtag peut en effet permettre « de l’inscrire dans un « champ problématique » » (Julliard, 2016 p.145) et joue alors un « rôle argumentatif » pour signaler « une position dans un débat » (p.146).

Anne-Charlotte Husson analyse le hashtag « en termes de performance identitaire » (Husson, 2017). Selon elle, « non seulement ils permettent, au sein du tweet, une (ré)orientation du contenu du lien, mais ils ont également un effet réflexif sur l’identité du compte et demandent alors à être analysés comme gestes interprétatifs et producteurs de positionnements énonciatifs. » (p.124) Ainsi, « les hashtags permettent donc aux utilisateurs/trices de former des communautés d’intérêt plus ou moins lâches et en reconfiguration permanente. » (p.118) Dans cette perspective, le hashtag participe à la construction de l’identité agissante (renseignée par ce qu’il fait) et calculée (produite par un traitement numérique de ses activités) de l’utilisateur (Georges, 2011) du RSN.

### 2.2.3 La réception des émissions de télévision sur les RSN

Le *live tweet*, ou la redocumentation d’évènements est une pratique populaire sur Twitter : l’internaute commente un fait auquel il participe ou un programme qu’il regarde. Le RSN et la télévision entrent là en interaction, et « convoquent de nouvelles postures de réception » (Jeanne-Perrier, 2010 p.127). Le dispositif enjoint à les internautes « à réagir, à prendre la parole par l’entremise d’outils mis à leur disposition. » (p.129) Twitter « instrumente la conversation autour de l’émission » (Bolka-Tabary, 2022 §9) et les chaînes proposent elles-mêmes aux internautes de discuter d’un programme (le hashtag apparaît sur l’écran ou est directement verbalisé par le présentateur) ou remettent en circulation des contenus médiatiques via leurs propres comptes, tout comme les fans ou détracteurs qui usent de leurs

aptitudes techniques pour découper et poster des extraits chocs, polémiques ou drôles susceptibles d'être commentés et relayés.

Certaines chaînes de télévision élaborent des stratégies communicationnelles autour de hashtags qu'ils créent eux-mêmes pour permettre aux internautes-télespectateur•ices de commenter une scène précise d'une série télévisée. La chaîne ABC utilise par exemple des « network-generated hashtags » (Brozek, 2013) pour des moments clés de la série *Pretty Little Liars*, mais proposent aussi des hashtags comme *#TheoryTuesday* pour que les fans continuent de discuter de la série lorsqu'elle n'est pas à l'antenne. Plusieurs hashtags sont alors co-occurents et en concurrence pour discuter d'un même programme, certains créés par les téléspectateur•ices, et d'autres par les médias eux-mêmes. Ils peuvent parfois être consacrés par Twitter qui, en concertation avec les chaînes, ajoute au hashtag un émoji distinctif, sorte de *Trade mark* du hashtag (le A rouge de l'antagoniste dans *Pretty Little Liars*).

## 2.3 CADRAGE MÉTHODOLOGIQUE

### 2.3.1 Analyser des dispositifs, des images et des technodiscours

#### 2.3.1.1 Images, discours, contextes : Pour une méthodologie d'analyse hybride

##### *L'analyse du discours numérique*

Mes perspectives méthodologiques sont plurielles. Dans la continuité de mes travaux en sciences du langage (Trovato, 2022), je m'inscris ici dans une analyse du discours numérique (ADN) pensée par Marie-Anne Paveau. Dans son dictionnaire de l'ADN (2017), la linguiste expose les formes et pratiques d'une méthodologie qu'elle met en place depuis maintenant une dizaine d'années. Elle y privilégie une approche écologique du discours,

[où] les observables ne sont plus seulement des matières purement langagières, mais des matières composites, métissées d'autre chose que du langagier, c'est-à-dire du social, du culturel, de l'historique, du politique, mais aussi de l'objectal, du matériel, et donc du technologique. Il faut alors repenser le contexte dit "extralinguistique" comme un écosystème où s'élabore le discours et non comme un arrière-plan du discours, ce qui maintiendrait son extériorité. (Paveau, 2013 p.3)

L'ADN, permet ainsi de rendre compte de ce qu'elle nomme « discours numériques natifs », des « technodiscours » produits sur le web 2.0, donc intrinsèquement liées aux outils et gestes technologiques des environnements connectés (Paveau, 2019). Il s'agit alors « de

décentrer le regard et de décloisonner les objets de recherche en appréhendant tout aussi bien les objets de recherche classiques que l'environnement dans lesquels ils s'y trouvent » (Ghliiss, 2019) : il faut opter pour une perspective symétrique, postdualiste qui passe outre la séparation entre langagier et non-langagier, et penser la langue « comme co-constituée d'une altérité technique » (Develotte & Paveau, 2017 p.206), selon ce qu'elle nomme « technologie discursive » (Paveau, 2015).

### *L'énonciation éditoriale*

Cette approche proposée par l'ADN nécessite ici d'être approfondie dans un travail inscrit dans les sciences de l'information et de la communication (SIC). C'est ce qu'ont proposé Emmanuel Souchier et Yves Jeanneret dans les années 2000 avec la notion d'énonciation éditoriale,

[qui] désigne l'ensemble de ce qui contribue à la production matérielle des formes qui donnent au texte sa consistance, son "image de texte". [...] Plus fondamentalement, l'énonciation éditoriale est ce par quoi le texte peut exister matériellement, socialement, culturellement... aux yeux du lecteur. (Jeanneret & Souchier, 2005 p.6)

Leur théorie de l'écrit d'écran propose de rendre compte de l'activité d'écriture-lecture médiée par les dispositifs informatisés que représente le texte numérique. Théorie qu'ils considèrent composite, elle repose sur « l'image du texte », « l'infra-ordinaire » et la « polyphonie énonciative ». L'image du texte (Souchier, 1996) renvoie à la dimension matérielle de celui-ci : « il n'est pas de texte qui, pour advenir aux yeux du lecteur, puisse se départir de sa livrée graphique. » (Souchier, 1998 p.138) L'infra-ordinaire, notion que Souchier emprunte à Georges Perec pour définir les marques énonciatives rendues ordinaires, quotidiennes, évidentes, transparentes. Enfin, la polyphonie énonciative explicite l'hétérogénéité de la communication, fruit d'une multiplicité d'acteurs en plus de l'auteur premier du texte (Souchier et al., 2019), comme l'éditeur d'un ouvrage, le dispositif d'un RSN, etc. Ainsi, l'énonciation éditoriale promet d'analyser la matérialité sémiotique du texte et de le donner « à lire comme activité de lecture » (Souchier, 1998 p.145), et il s'agit donc de prendre en compte « la forme du texte, son image [...] le texte considéré comme objet concret et qui a été configuré à travers cette activité plurielle » (p.145).

### *La techno-sémiotique*

Je puise également dans la techno-sémiotique mise en place par Virginie Julliard (2015, 2018), qui rappelle « l'intérêt d'une analyse des tweets en contexte, [c'est-à-dire] le contexte d'apparition du tweet dans l'application Web, aussi bien que le contexte symbolique, social et politique qui constitue la trame des échanges et permet de consolider les interprétations. »

(Julliard, 2015 p.199) Pour Julliard, la sémiotique analyse les effets de sens, définies comme « les hypothèses de signification qui peuvent être formulées à partir du contexte de circulation des ‘textes’ et non à partir d’un codage du sens préalable. » (Julliard, 2018) En « prenant en compte la dimension technologique des interactions visualisables à l’écran » (Kane & Bolka-Tabary, 2021 p.5), la techno-sémiotique lie la sémiotique communicationnelle et l’analyse des dispositifs techno-éditoriaux « pour saisir les conditions matérielles d’élaboration des textes dans des environnements numériques » (Julliard, 2015 p.192).

### *La sémio-pragmatique*

Je souhaite tant à la fois me saisir de la production que de la réception de cet objet médiatique qu’est le procès Depp v. Heard, en m’inspirant de la démarche sémio-pragmatique pensée par Peirce puis par Roger Odin (2000, 2011). Ce modèle « s’intéresse aux contraintes qui régissent la construction des actants de la communication et à la façon dont ils sont conduits à produire du sens » (Odin, 2011 p.21). Il s’agit d’une sémiotique en contexte (Kane & Bolka-Tabary, 2021), qui prend en compte « un espace de communication est un espace à l’intérieur duquel le faisceau de contraintes pousse les actants (E) et (R) à produire du sens sur le *même axe de pertinence*. » (p.39) Particulièrement intéressant dans le cas d’images circulantes (Bolka-Tabary, 2022b),

[la sémio-pragmatique] tente d’articuler les paradigmes immanentistes (présupposer le sens d’un texte) et pragmatiques (appréhender la variabilité des interprétations). Odin part en effet du principe que « d’une part, il nous est impossible de ne pas présupposer l’existence du texte [...], d’autre part, il nous est tout aussi impossible de ne pas reconnaître que suivant le contexte dans lequel elle est effectuée, la construction du texte peut être différente ». Il reprend ainsi Peirce (1978) dont l’approche met en jeu « la fonction pragmatique des signes tels qu’ils apparaissent dans leur contexte et leurs relations logiques pour faire émerger des catégories générales ». (Bolka-Tabary, 2022a §14)

### *L’éthno-sémiotique*

Je propose enfin de m’inscrire dans la méthode « hybride non stabilisée » proposée par Bolka-Tabary, l’ethno-sémiotique (Bolka-Tabary, 2022a) : il s’agit de lier l’ethnographie en ligne qui « donne accès à la face matérielle, sémiotiquement inscrite des pratiques » (§8) et « d’observer les objets et signes produits par les pratiques, ce que ces signes disent des objets sur lesquels elles portent [...], ce que les discours en ligne explicitent des pratiques et du rapport aux objets et documents. » (§8) L’ethno-sémiotique est donc une « démarche d’observation indirecte » des pratiques numériques que j’ai sans le savoir déjà entamée sur Twitter, et que je propose dans cette recherche d’explicitier.

Il s'agit pour moi d'analyser des occurrences ponctuelles qui permettent d'appréhender mon objet d'étude dans l'intégralité de ses particularités. Aussi, je privilégie une analyse qualitative à une analyse quantitative, pour appréhender finement des formes sémio-discursives variées. La méthode qualitative empirico-inductive adoptée permet de partir du corpus récolté pour aller vers le théorique et ainsi, proposer des hypothèses et des analyses qui naissent de l'examen des observables. Cette méthode pousse aussi l'analyste à privilégier aux larges corpus traitables par ordinateur des corpus plus restreints, que l'on pourrait même qualifier de collection (Paveau 2019). Le principe de collection vise aussi à pallier l'impossible clôture des corpus numériques (Moirand 2004, Marignier 2016), qui relèvent de l'infinité du web et entraîne une recherche sans fin.

### 2.3.2 Présentation du corpus

Je propose dans cette recherche d'analyser un corpus « idionumérique » (Emerit, 2016), lié à la « subjectivité intrinsèque des données du web 2.0 et des conversations par écrans » (Develotte & Paveau, 2017). En effet, les énoncés que constituent les tweets sont intégrés dans des *Timelines* d'utilisateurs propres à chacun, construites en fonction des réglages, des usages de la plateforme et des algorithmes. De même, les vidéos YouTube apparaissent de façon différente dans le dispositif, même si leurs métadonnées restent identiques. L'environnement d'où est collecté le corpus est donc unique : il reflète mes usages, mes relations aux autres internautes et aux plateformes, ainsi que les potentielles contraintes des dispositifs. Il s'agit donc de prendre en compte la « contextualisation technorelationnelle » (Paveau, 2013 p.5) des environnements uniques qui encadrent les observables.

Mon corpus est composé de deux parties de natures différentes, qu'on peut présenter comme la production médiatique et la réception du procès.

La première partie du corpus est d'une playlist mise en ligne par la chaîne YouTube du média Law&Crime Network intitulée « Johnny Depp-Amber Heard defamation trial » constituée de 117 vidéos<sup>43</sup>. La chaîne, créé en août 2015 et qui compte aujourd'hui 4,44 millions

---

<sup>43</sup> Il faut tout de même noter ici qu'une autre chaîne YouTube (et chaîne de télévision aux États-Unis), Court TV, retransmettait également le procès en direct. J'ai fait le choix de cette chaîne car c'est celle-ci que les algorithmes français ont privilégié, ou, tout du moins, c'est celle-ci qui m'a été proposée selon mon utilisation personnelle de la plateforme YouTube. La chaîne Court TV possède donc une playlist similaire, sensiblement identique même si les titres, vignettes et découpages de séquences peuvent différer.

d'abonnés<sup>44</sup>, est auto-présentée comme « the leading multi-platform network that covers live court video, high-profile criminal trials, crazy crime, celebrity justice, and smart legal analysis.<sup>45</sup> » Au-delà du contenu légal de ces vidéos, ce qui m'intéresse ici réside surtout dans les éléments péritextuels que sont les *thumbnails* (miniatures), la titrairie, la description et le chapitrage interne des vidéos. Je souhaite également utiliser une autre *playlist* de la chaîne Law&Crime Network, constituée de 368 vidéos d'extraits courts, intitulée « Highlights - Johnny Depp v Amber Heard trial ».

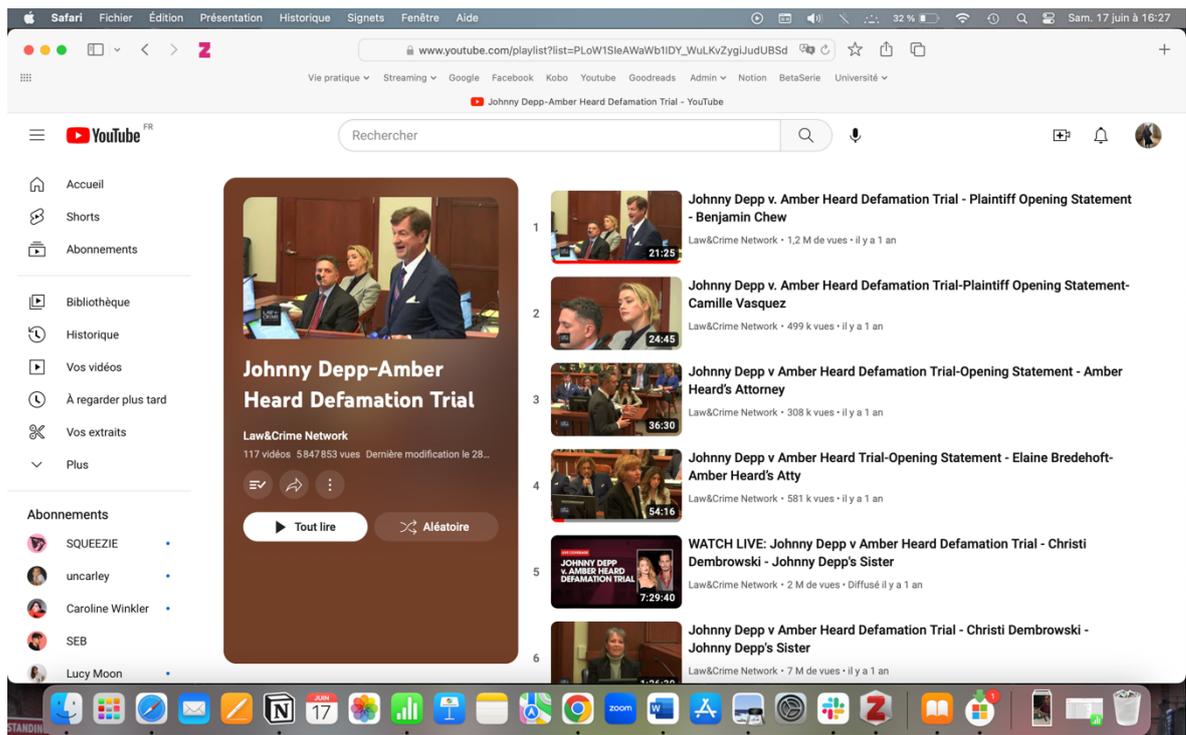


Figure 5. Playlist YouTube Johnny Depp-Amber Heard Defamation Trial

<sup>44</sup> Nombre d'abonnés au 02 mars 2023.

<sup>45</sup> Il s'agit d'une auto-description de leur média proposée sur la chaîne YouTube, dans l'onglet « À propos » prévu à cet effet. On peut y accéder via ce lien : <https://www.youtube.com/@LawAndCrime/about>

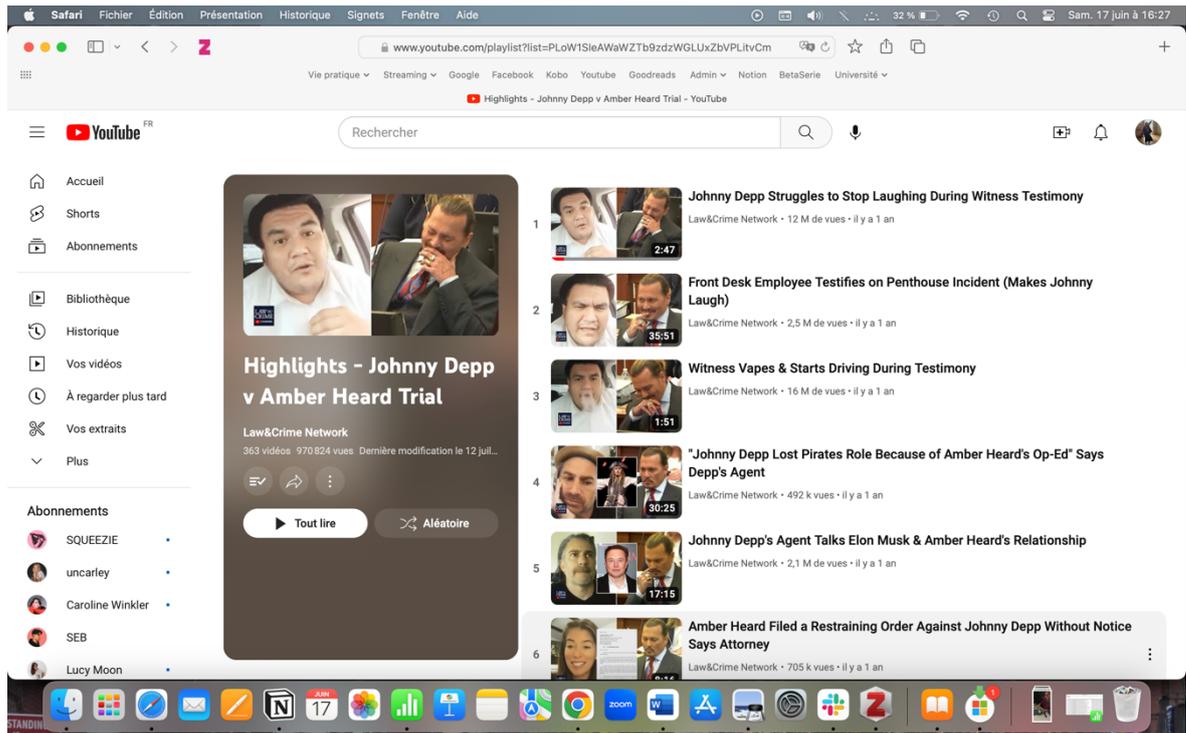


Figure 6. Playlist YouTube Highlights - Johnny Depp v Amber Heard trial

La seconde partie regroupe des énoncés issus du RSN Twitter, des tweets et des threads, récoltés d'abord durant une observation flottante (Pétonnet, 1982) d'avril à septembre 2022 (du début du procès à la fin de l'été 2022, le procès s'étant terminé début juillet 2022, mais ayant été commenté durant l'été sur Twitter), ma pratique sur ce réseau étant régulière et active. J'ai ensuite récolté des tweets via une recherche par mots-clés (« Amber Heard », « Johnny Depp », et les hashtags dérivés tels que #JusticeforJohnnyDepp ou #AmberHeardIsALiar par exemple) restreinte aux mêmes dates, portant sur le procès et la retransmission du procès à la télévision étasunienne et en ligne.

J'y ajoute également des tweets récoltés plus tard selon mon usage personnel de Twitter, quand j'ai considéré que ceux-ci pouvaient être pertinent pour répondre à ma problématique (cette pratique relevant d'une ethno-sémiotique). Cette première sous-partie regroupe donc 106 tweets francophones et 84 tweets anglophones, classés selon une première catégorisation en fonction du lexique, des thèmes abordés et de leurs caractéristiques formelles (notamment pour les tweets augmentés : *thread*, citation d'un autre tweet, énoncé multimodal contenant une image, un lien ou une vidéo) selon une première analyse de contenu permettant de dégager des angles d'analyse :

| Thème et forme               | Français | Anglais |
|------------------------------|----------|---------|
| Anti-Heard                   | 26       | 20      |
| Pro-Heard                    | 13       | 12      |
| Comparaison                  | 30       | 8       |
| Insultes                     | 5        | 3       |
| Relativisation des violences | 10       | 4       |
| Kate Moss et Vanessa Paradis | 3        | 6       |
| Mauvaise Victime             | 9        | 0       |
| Médias                       | 14       | 6       |
| Threads                      | 0        | 22      |
| Autres                       | 6        | 4       |

Tableau 1. Classement du nombre de tweets selon une première analyse de contenu et de forme

La qualité idionumérique de mon corpus, sa multimodalité et les méthodologies d'analyses que je souhaite utiliser ouvrent cependant une difficulté méthodologique liée à la présentation des données. Dans mon précédent mémoire de recherche en sciences du langage (Trovato, 2022), je privilégiais la retranscription des données, puisque l'entièreté du corpus était textuel, bien que numérique, mais que je m'intéressais au discours plutôt qu'au dispositif. Dans un article de recherche que j'en ai tiré (Trovato, à paraître), j'ai choisi d'adopter une logique hybride : je retranscrivais les données analysées avec les outils de l'analyse du discours (numérique), mais proposait des captures d'écrans des tweets, threads et énoncés lorsque je les analysais selon la théorie des écrits d'écran.

Je propose de poursuivre cette hybridité en présentant les tweets non augmentés (énoncés simples ou *threads* simples) via une retranscription, mais d'exposer les captures d'écrans des tweets augmentés (citation, réponse, lien) et multimodaux (comportant une image fixe, un GIF ou une vidéo) ainsi que des vidéos YouTube dans leur médiation numérique initiale.

### 2.3.3 Éthique d'une recherche féministe sur les violences faites aux femmes

Faire une recherche dont l'objet est en partie les violences faites aux femmes, en ligne et hors ligne, nécessite de construire une éthique de la recherche féministe. Premier élément majeur de tout travail de recherche, en particulier sur Internet et les RSN, le fait de pouvoir garantir l'anonymat des énonciateur•ices dont les dires sont utilisés en tant qu'observables sans leur accord préalable. Dans le cas présent, Twitter offre la possibilité d'un pseudonymat

qui peut anonymiser en partie les individus. Mais par soucis de confidentialité et de protection, il reste néanmoins important de prendre le plus de précautions possibles. Ainsi, je choisis ici d'anonymiser les énonciateur•ices des tweets, sauf si le *tweetname* ou l'*username* permet de comprendre l'identité construite et performative de l'énonciateur•ice (Trovato, à paraître), ou si le compte est un compte certifié par Twitter.

Je rappelle que les tweets restent recherchables sur Internet dans le moteur de recherche intégré à Twitter, et qu'il est donc aisé de retrouver les comptes ayant publié les tweets. J'en appelle ainsi à la bienveillance et à l'éthique des lecteur•ices de ce mémoire de recherche et invite celles-ci à ne pas rechercher les auteur•ices des extraits cités et présents dans mon corpus. Le corpus retranscrit sera donc présenté comme suit, avec un espace blanc lorsque le *tweetname* et/ou l'*username* de l'utilisateur•ice n'est pas divulgué :

**CODE** tweetname ou @username Corps du tweet (date)

Le corpus présenté sous forme de capture d'écran sera lui aussi codé (selon le Tableau 1), et le *tweetname* et l'*username* seront masqués.

L'épistémologie féministe entre également en jeu lorsqu'il s'agit de produire de la recherche sur des objets et individus traversés par des rapports de pouvoir, notamment lorsqu'ils sont genrés. Je prends ici en compte l'épistémologie des savoirs situés (*situated knowledge*) pensés par Donna Haraway (1988) et la théorie du point de vue (*standpoint theory*) de Sandra Harding (1986), qui prônent un positionnement clair et des savoirs situés en tant que « a way of gaining less false and distorted results of research » (Harding 1995 : 346). Les femmes féministes, dominées dans un patriarcat hétérosexiste, produisent un savoir majeur :

is not a "neutral" elaboration of women's experiences, or what women say about their lives, but a collective political and theoretical achievement. Women's experiences and what women say are important guides to the new questions we can ask about nature, sciences, and social relations. (Harding 1995 : 343)

L'analyste peut donc partir du savoir produit par les femmes et les féministes, situé par rapport au point de vue des dominées et construit selon une objectivité renforcée (*strong objectivity*) (Harding 1986) par une reconnaissance accrue de la subjectivité des personnes citées, ou de sa propre subjectivité vis-à-vis de l'objet d'étude. Dans cette perspective, je tiens à me situer ici en tant que femme blanche, chercheuse en sciences humaines et sociales, féministe, qui conduit une recherche sur un procès en diffamation intenté par un homme blanc, riche et célèbre contre une femme blanche, riche et célèbre, bisexuelle et supposément atteinte d'un trouble mental. Pour autant, ces identités ne sont ni données ni stables, et les dominations qu'elles charrient sont mouvantes. La linguiste Noémie Marignier le rappelle :

[les énonciations de privilège] promeuvent l'idée d'un sujet réflexif et ayant pris conscience des conséquences de sa position dans la société, mais reconduisent finalement la fiction d'un sujet plein et maître de lui-même, sujet qui n'arrive pas adopter une perspective partielle et rejoue la décontextualisation qu'il dénonce. Si les énonciations de privilèges sont donc « une mauvaise stratégie de positionnement », se situer, exhiber une perspective partielle dans la production des savoirs féministes (et plus généralement minorisés) me semble indispensable. (Marignier 2017)

Le procès Depp v. Heard fait suite à #MeToo en cela qu'il est la matérialisation d'une silenciation des femmes, Heard ayant été poursuivie pour avoir pris la parole en tant que victime de violences conjugales et de violences de genre (Moro et al., 2023). L'engouement féministe qu'a suscité le procès et la défense d'Amber Heard perpétrée par les militant·es étasuniennes et européennes a pu être qualifié de *white feminism* (Phipps 2020), un féminisme performé par des femmes blanches à destination des femmes blanches dans les pays occidentaux des Nords. Pour autant, il faut souligner deux choses. D'abord, comme je l'ai rappelé, Amber Heard est une femme bisexuelle et supposément<sup>46</sup> atteinte d'un trouble borderline : elle se situe à l'intersection de plusieurs oppressions liées à la sexualité et au handicap. Il s'agit alors de penser son cas selon la théorie de l'intersectionnalité, développé par la juriste afro-américaine Kimberlé Crenshaw (2005[1994]) :

L'intersectionnalité renvoie à une théorie transdisciplinaire visant à appréhender la complexité des identités et des inégalités sociales par une approche intégrée. Elle réfute le cloisonnement et la hiérarchisation des grands axes de la différenciation sociale que sont les catégories de sexe/genre, classe, race, ethnicité, âge, handicap et orientation sexuelle. L'approche intersectionnelle va au-delà d'une simple reconnaissance de la multiplicité des systèmes d'oppression opérant à partir de ces catégories et postule leur interaction dans la production et la reproduction des inégalités sociales (Crenshaw 1989 ; Collins 2000 ; Brah & Phoenix 2004). Elle propose d'appréhender « la réalité sociale des femmes et des hommes, ainsi que les dynamiques sociales, culturelles, économiques et politiques qui s'y rattachent comme étant multiples et déterminées simultanément et de façon interactive par plusieurs axes d'organisation sociale significatifs » (Stasiulis 1999 : 345). (Bilge, 2009 p.70)

Le procès diffusé en direct et mondialement médiatisé et les discours de haine misogynes subis par Amber Heard sur les RSN apparaissent comme la représentation par excellence de phénomènes vécus par de nombreuses femmes dans le monde, en particulier les femmes noires, handicapées, issues de minorités raciales, sexuelles, de classe, etc. Il s'agit dans ma recherche de ne pas les oublier, et de penser l'objet de celle-ci et les analyses comme étant le sommet d'un iceberg gigantesque, en se souvenant que « patriarchy is not only about institutions of gender, but also institutions of race, gender identity, sexuality, and class. » (McBride 2019 : 122)

---

<sup>46</sup> « Amber Heard Diagnosed w/Borderline & Histrionic Personality Disorders by Psychologist' <https://www.youtube.com/watch?v=Z42OrcLD8oQ>

### **3 « The Amber Heard/Johnny Depp trial is my new favorite reality tv<sup>47</sup> » : la construction médiatique d'un procès retransmis en direct sur YouTube**

---

Puisque j'aimerais montrer que la diffusion du procès en direct, selon les codes de la Courtroom TV, prend ses racines dans des logiques issues des documentaires dit « True Crime » et de la télé-réalité, il me semble important de revenir sur ces deux genres télévisuels. Je discute également de la mise en récit de l'affaire, propulsée au rang de feuilleton médiatique par sa diffusion en temps réel, notamment sur la plateforme YouTube. Je questionne ainsi le dispositif médiatique tel qu'il a été mis en place, permettant de faire émerger une histoire, une véritable intrigue dans ce procès étasunien, sans pour autant perdre de vue la vision plus globale de l'affaire médiatico-judiciaire Depp v. Heard.

Pour comprendre la mise en récit du procès, j'analyse ci-après la playlist « Johnny Depp-Amber Heard Defamation Trial » de la chaîne YouTube Law&Crime Network qui regroupe l'entièreté du procès filmé et diffusé sur la chaîne télévisée américaine et sur YouTube. J'examine également une playlist intitulée « Highlights Johnny Depp v Amber Heard Trial » postée sur la chaîne, ainsi que des tweets publiés en commentaire au procès et à son visionnage en ligne.

#### **3.1 SURVEILLER ET PUNIR (ET DIVERTIR)**

Pour commencer, je veux analyser la manière dont le procès Depp v. Heard se construit sur des logiques propres au Courtroom TV et au documentaire True Crime : il s'agit pour l'institution et pour les instances médiatiques de surveiller et de punir, pour emprunter la formule à Michel Foucault (1975), mais aussi de divertir le•a téléspectateur•ice, notamment

---

<sup>47</sup> « The Amber Heard/Johnny Depp trial is my new favorite reality tv! #DeppVsHeard #JohnnyDeppVsAmberHeardTrial #JohnnyDepptrial » Tweet du 16 mai 2022 posté par @scrowder, Steven Crowder (<https://twitter.com/scrowder/status/1526606094516232192>).

en lui offrant la possibilité de participer au dispositif de surveillance/punition, de façon passive ou active.

### 3.1.1 Court TV

Dans un article de 1994, Stella Bruzzi présente Court TV, une chaîne de télévision spécialisée dans la diffusion en direct de procès filmés, procédé autorisé aux États-Unis depuis 1959, utilisé par exemple pour le procès d'O.J. Simpson en 1995, accusé et reconnu coupable du meurtre de sa femme. Selon la chercheuse, la captation en direct de procès floute la limite entre réalité et fiction et apparaît comme un dispositif paradoxal :

By its very nature live television is an 'open' text in that the conclusion is necessarily unknown when the action begins. The trial, however, finds itself at odds with this 'openness' because by its very nature the court case is a 'closed' narrative which, when it begins, is inevitably working towards a conclusion: the verdict. (Bruzzi, 1994 p.172)

Le dispositif appelé Courtroom TV est également ambigu car le mimétisme entre la réelle salle d'audience filmée et les salles d'audiences fictives issues de productions fictionnelles complexifie la réception au niveau des spectateur•ices. En effet, l'absence de scénariste guidant la lecture d'une œuvre dramatique laisse le•a spectateur•ice libre de transformer le réel objectif en fiction subjective, et se faisant assimile « the reality they see on their screens into a fictional consciousness which orders the material along classical narrative lines. » (p.173) La réalité du procès devient alors compromise et sensationnalisée par les réinterprétations extérieures des spectateur•ices mais aussi des journalistes. Le cas exemple, *People vs. Steinberg*, illustre bien les enjeux de ce mode de diffusion : pour Bruzzi, le témoignage de la victime n'étant pas assez dramatique pour répondre aux attentes des spectateur•ices, « the dominant spectator impulse was to create dramatic narratives that would, so to speak, elaborate and explicate such an equivocal and bare story. » (p.176) Bien que l'article date de 1994, se dessinent déjà les prémises de ce qu'on appelle aujourd'hui les « procès médiatiques », basés davantage sur l'imagination des téléspectateur•ices que sur le verdict de la justice. Dans cette perspective, la simple diffusion en direct du procès l'élève au même rang qu'un film hollywoodien, auquel le•a spectateur•ice répondrait via une identification aux personnages, un engagement émotionnel et une élaboration narrative (p.176). Le procès *Depp v. Heard* s'inscrit dans ce type de diffusion en direct, retransmis à la télévision et sur YouTube sur plusieurs chaînes américaines (dont Court TV et Law&Crime Network) et dans le monde, permettant à de nombreux•ses téléspectateur•ices de suivre chaque moment du procès, du début à la fin.

### 3.1.2 True Crime

La vérité est également sujette à questionnement dans le True Crime, un genre spécifique rassemblant les productions médiatiques (film, série, livre) non-fictionnelles à propos de vrais crimes commis par des personnes réelles. Si la principale qualité de ce genre réside dans sa relation au réel, il est important de faire la différence entre le « réel » et la « vérité », notamment dans une ère de la post-vérité où « it is widely acknowledged that the borders between reality and fiction are entirely unstable and in which “truth” is increasingly put in scare quotes. » (Horeck 2019, p.9-10) Sa popularité puise donc dans la « culture de la détection » (Andrejevic, 2007) d'une vérité sous-jacente, particulièrement prégnante dans l'ère du numérique et enjoignant le public à s'improviser détective, tandis que les médias proposent du contenu montrant l'envers du décor, c'est-à-dire, dans une certaine mesure, la réalité habituellement cachée.

En tant que genre documentaire, le True Crime est ancré dans la tradition scientifique visant à documenter des phénomènes précis, d'abord, puis la réalité ensuite. En ce sens, le documentaire est un véhicule de savoir, mais aussi de pouvoir (Stoneman & Packer 2021 p.403) : il s'agit pour le genre de capturer la réalité et de la transmettre en tant que savoir scientifique, mais aussi d'offrir aux spectateur•ices les connaissances nécessaires « that may help them avoid becoming victims of violent crime. » (p.404) Le pouvoir du genre se situe également dans sa possibilité d'action sur le réel, les protagonistes (avocats, juges, plaignants ou accusés) pouvant, grâce à leurs interventions dans le documentaire ou en dehors de celui-ci, sur les RSN notamment, faire changer l'opinion publique, ou en tout cas, maintenir un intérêt certain autour d'une affaire judiciaire (ce qui peut entraîner dans certains cas des rebondissements). Le cas de la série *Making a murderer* (Laura Ricciardi et Moira Demos, Netflix, 2015), qui expose l'affaire judiciaire de Steven Avery, est un bon exemple ici, puisque l'avocate présentée dans la saison 2, Kathleen Zellner, est très active sur Twitter, sa popularité étant partie intégrante de sa stratégie publique et judiciaire en vue de la libération de son client (Horeck, 2019 p.163).

En tant que genre littéraire, le True Crime est avant tout une activité de loisir (Biressi, 2001), mais avec les évolutions de l'audiovisuel au 21<sup>e</sup> siècle, le divertissement laisse peu à peu place à un investissement accru des spectateur•ices. Cela est notamment dû à l'intersection de certains types de True Crime, comme les docu-séries disponibles en streaming, « clickable, 24/7 forms of entertainment to create fodder for social media dramas based around polarized emotional responses to the day's newly manufactured heroes and villains. »

(Stoneman & Packer 2021 p.403) Plaisir et désir de savoir sont alors deux fonctions allant de pair :

True-crime documentaries could be regarded as delivering not only accurate, scientific representations of reality but also embodied, narrativized spectacles that engage viewers with the actions and feelings of social actors, like characters in fiction. [...] scientific inscriptions of world events enable “by justifying” affective attachment to victims, perpetrators, detectives, etc., while emotional and psychic investment “in any given case” works to strengthen commitment to the forensic application of the camera. True-crime documentaries thus become a place or activity, unique among other types of documentary, in which the ambivalent desires, both of the filmmaker and viewer, may very well coincide in what Cixous (1976) describes as the pleasure and thrill of the hunt. (p.405)

### 3.1.3 Penal spectatorship, voyeuristic vengeance et sleuthing

Inscrit dans une culture participative, le True Crime sollicite le•a spectateur•ice à participer. D’abord métaphoriquement, dans le cas des films documentaires diffusés au cinéma qui offrait implicitement l’opportunité aux spectateur•ices d’être jury. Puis réellement, avec l’imprégnation de la télé-réalité (j’y reviens par la suite) et la popularisation de *Real crime shows* comme *Crimewatch* ou *America’s Most Wanted*, deux programmes invitant le public à « actually shaping the programme as it unfolds » (Holmes & Jermyn, 2004 p.74), notamment en appelant la chaîne de diffusion pour donner des informations susceptibles d’aider une enquête en cours.

Le True Crime est un dispositif de *penal spectatorship* (Brown, 2013), une interface qui place le•a spectateur•ice (l’auditeur•ice, le•a lecteur•ice) comme témoin actif du système de justice criminelle (Stoneman & Packer 2021 p.405). Mais, loin d’être un outil empreint de neutralité, les représentations de « law and order » sont la plupart du temps largement favorables au « state’s monopolistic claim on the practice of legitimate violence as well as the various sites of that legitimation, for example, courts, prisons, police stations, execution chambers, and the like. » (p.405)

Le•a spectateur•ice de ce genre télévisuel est décrit comme « en recherche de vérité » (Horeck 2019 p.10), conduit•e par un désir de savoir, et plus encore, de résoudre un mystère pénal. Selon la journaliste Pauline Ferrari, iel devient « détective à la place des enquêteurs » (Ferrari, 2021). Le•a téléspectateur•ice est enjointe à participer, mais surtout à juger, à prendre parti pour l’un ou l’autre des protagonistes présentés :

The driving pleasure of these recent long-form true crime shows comes from the activity of passing judgment on guilt and innocence, of distinguishing the “good” guys from the “bad” guys; there is a strong sense that watching (or listening to) and “interpreting” these accused

men and sharing our affective responses to them through networked digital media actually counts for something. (p.127)

Le documentaire True Crime s'apparente ainsi à une forme particulière de justice extralégale moderne (Stoneman & Packer 2021 p.406), basée sur une économie affective infligeant aux individus « coupables » (ou jugés coupables par les téléspectateur•ices) une vengeance voyeuriste (ou un voyeurisme vengeur) (p.406), une certaine justice sociale perpétrée par l'audience auto-proclamée apte à le faire, « while implicitly framing systemic problems as discrete errors or evils that are solvable by the actions of individual actors. » (p.406) Plus insidieux encore, le documentaire True Crime est une punition spécifique car il offre une exposition permanente de celle-ci : c'est à la fois la punition elle-même, le•a coupable étant puni par la loi et l'opinion publique, ainsi que l'édifice permanent de cette punition (p.416), aujourd'hui accessible en streaming ou en téléchargement à la demande.

Le True Crime fait donc la promesse au spectateur•ice de « solving mysteries, uncovering buried truths, and capturing visual “evidence.” » (Horeck, 2019 p.18) et repose sur « the desire for images to constitute “visible evidence”. » (ibid.) La preuve, le texte utilisé en tant que « preuve », apparaît dans ce cadre comme un support de vérité, « une manière de documenter la réalité avec des outils qui ne sont pas soupçonnés de produire autre chose que la réalité » (Jahjah, 2023). C'est un élément du True Crime que l'on retrouve dans le traitement du procès Depp v. Heard sur Twitter, les internautes, *sleuths* ou détectives, cherchant à résoudre l'affaire et à offrir leur propre verdict avant celui même du jury.



Figure 7. FR\_VK\_2

Dans le tweet FR\_KV\_2 par exemple, le témoignage de Kate Moss est présenté comme une preuve indiscutable du mensonge d'Amber Heard (*Kate Moss vient de tout détruire en témoignant aujourd'hui mddd*) quand bien même les deux faits présumés (à l'encontre de deux femmes différentes et à deux époques différentes) ne sont pas les mêmes, et donc que l'un n'invalide pas forcément l'autre. Ainsi, la « preuve » est construite par l'internaute en tant que toute puissante, le GIF humoristique « Time's up girl, Bye » se faisant le vecteur de l'idée que tout ce qui dira Amber Heard dès lors sera non recevable aux yeux de l'internaute, que sa parole, son témoignage, ne valent rien face au témoignage de Kate Moss reçu et interprété comme preuve, donc comme producteur de la réalité.

Ces textes, qu'il s'agisse de documents écrits, de vidéos, d'audios, de captures d'écran du procès diffusé en direct, sont autant de preuves qui agissent ici comme des unités d'empiètement : elles circulent sur les espaces médiatiques et les internautes, devenus enquêteurs, reconstituent le puzzle qui semble leur être proposé (Jahjah, 2023).



Figure 8. FR\_AH\_25

Le tweet FR\_AH\_25 utilise les éléments sémiotiques du détective via un GIF, utilisé comme même humoristique, représentant un individu regardant son téléphone au travers d'une loupe. L'internaute s'auto-représente (*moi*) en train d'investiguer tel un véritable détective, pour trouver des preuves de l'agression d'Amber Heard par Johnny Depp (*essayant de trouver les vrais marques d'agression sur le visage d'amber heard*). On lit dans ce tweet le doute qui subsiste concernant les preuves apportées par la victime (photographies présentées lors du procès) dans l'utilisation de l'adjectif à valeur épistémique « vrai » (*les vrais marques d'agression*), ce qui coïncide avec la position de l'internaute indexée par le hashtag #JusticeForJohnnyDepp.



Figure 9. FR\_AH\_11

La preuve (et son absence) semble ici être l'Alpha et l'Omega de la capacité décisionnaire des internautes quant à la culpabilité et à l'innocence des deux acteur·ices. Le tweet FR\_AH\_11 insiste par l'usage des majuscules sur *les preuves CONCRÈTES en faveur de Johnny* et sur *l'absence ABYSSALE de preuves en faveur d'Amber*. Là encore, les preuves, mais surtout leur absence, sont prises en compte comme vectrices de la réalité sur laquelle est basée le jugement de l'internaute. L'internaute trouve d'ailleurs que le jugement du camp adverse, les internautes pro-Heard, désignés ici par le syntagme *des SJW extrémistes* (SJW signifiant social justice warrior, un terme péjoratif sur le web, visant principalement les femmes féministes, les personnes qui se battent pour les droits sociaux des minorités, etc.), méritent de disparaître, comme l'indique l'utilisation du meme représentant Thanos, un personnage antagoniste des comics et films Marvel, sur le point de claquer des doigts pour anéantir la moitié des êtres vivants de l'univers entier, comme il le fait dans le film *Avengers : Infinity War* (2018, Anthony & Joe Russo).

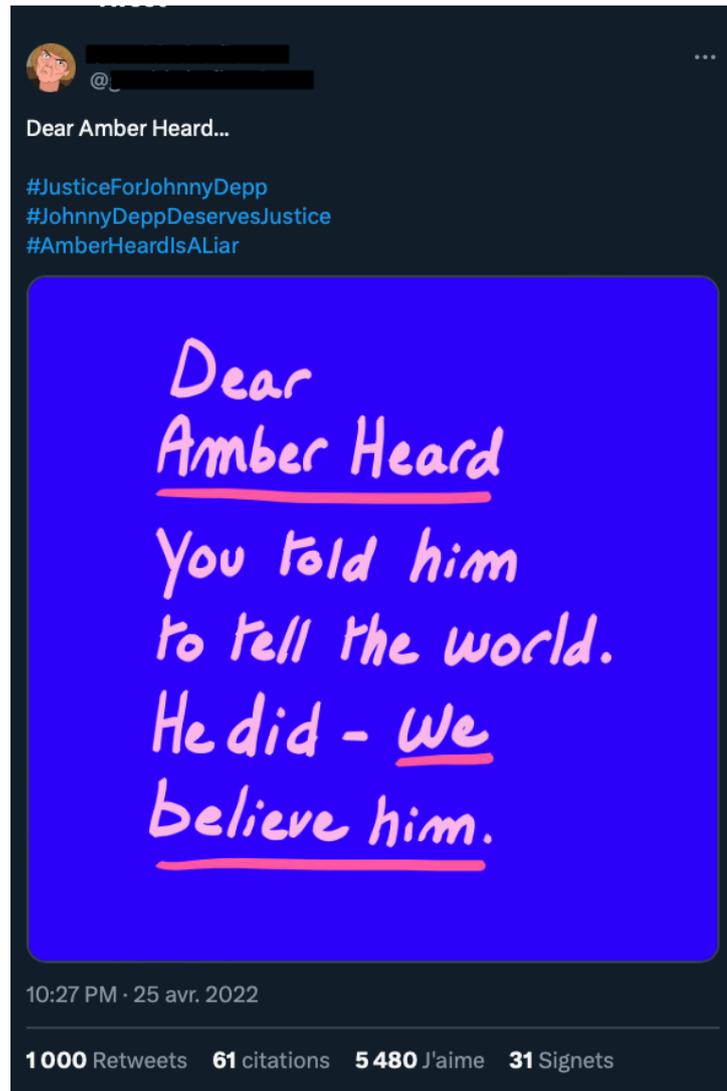


Figure 10. ANG\_AH\_13

Le tweet ANG\_AH\_13 offre un autre exemple de réutilisation d'une preuve, audio cette fois-ci. Le visuel, esthétiquement plaisant et rappelant certaines images postées sur Pinterest ou Tumblr offrant aux internautes des phrases positives écrites aux couleurs vives, pastels et féminines<sup>48</sup>, s'apparente à un court message destiné à Amber Heard (*Dear Amber Heard*, repris d'ailleurs dans le corps du tweet). Le message est empreint de dialogisme puisqu'il fait référence à un extrait audio<sup>49</sup> présenté durant le procès (P\_H\_129) où Amber Heard dit à Johnny Depp, lors d'une dispute suivant un incident violent : « You can please tell people that it was a fair fight, and see what the ju, see what the jury and judge thinks. Tell the world, Johnny, tell them Johnny Depp, I Johnny Depp, man, I'm, I'm a victim too of domestic violence » (on entend l'extrait à partir de la 26<sup>e</sup> minute, jusqu'à la fin de la video).

<sup>48</sup> Voir par exemple certaines images sur ce lien Pinterest : <https://www.pinterest.fr/pin/606015693590319750/>

<sup>49</sup> On peut trouver une des nombreuses transcriptions de l'audio complet sur Reddit, par exemple ici : [https://www.reddit.com/r/DeppDelusion/comments/uzy8eh/full\\_transcript\\_of\\_tell\\_the\\_world\\_johnny\\_audio/](https://www.reddit.com/r/DeppDelusion/comments/uzy8eh/full_transcript_of_tell_the_world_johnny_audio/)

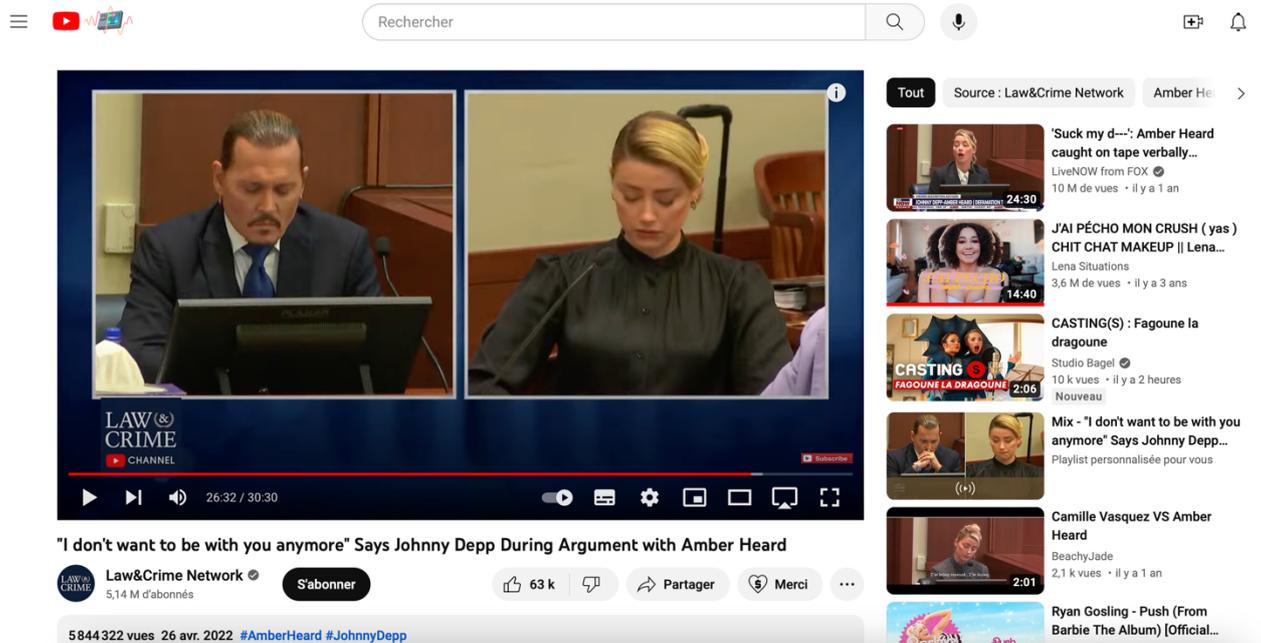


Figure 11. P\_H\_129

Dans le tweet, la courte phrase (*tell the world*) tirée de l'audio est présentée comme une preuve qu'Amber Heard fût violente envers Johnny Depp en sachant qu'il ne serait pas cru s'il venait à en parler. Depp l'ayant fait lors du procès (*He did*), les internautes l'ont cru (*We believe him*). Pourtant, l'énoncé d'Amber Heard, plus long, et s'inscrivant dans une discussion sur les violences perpétrées par Johnny Depp est sorti de son contexte. L'énoncé est utilisé comme preuve porteuse de la réalité, et sert à la condamnation symbolique d'Amber Heard par l'internaute, en témoignent les hashtags indexant là encore de la position de l'internaute (*#JusticeForJohnnyDepp*, *#JohnnyDeppDeservesJustice*, *#AmberHeardIsALiar*).

Les internautes effectuent aussi un travail conséquent dans « une entreprise de recueil de "preuves" » (Julliard, 2022 p.141) publiées sur Twitter, « qui consiste à étayer la dénonciation d'un complot politico-médiatique par des preuves matérielles » (ibid.). Sous la forme de *threads* de parfois plusieurs dizaines de tweets comprenant pour la plupart des images, ces recueils visent à soutenir l'un ou l'autre camp en s'appuyant sur ce qui s'agence comme la vérité, la réalité, et ce, par le biais des « preuves », rendues publiques par la tenue du procès, mais aussi de preuves récupérées par les internautes (dans les médias, dans les preuves disponibles depuis le procès de 2020 contre *The Sun*, sur les RSN, etc.).



Figure 12. ANG\_R\_1

Certains *threads*, comme en ANG\_R\_1, proposent une vision assez neutre des abus perpétrés dans le couple et offrent à cet effet *a complete timeline of [...] abuse allegations from both sides*. Illustré par la juxtaposition de deux photographies des antagonistes prises durant le procès, le *thread* de 69 tweets qui narre l’histoire du couple tout en réunissant les « preuves » des violences déclarées cumule plus de 33 500 likes.



Figure 13. ANG\_T\_4

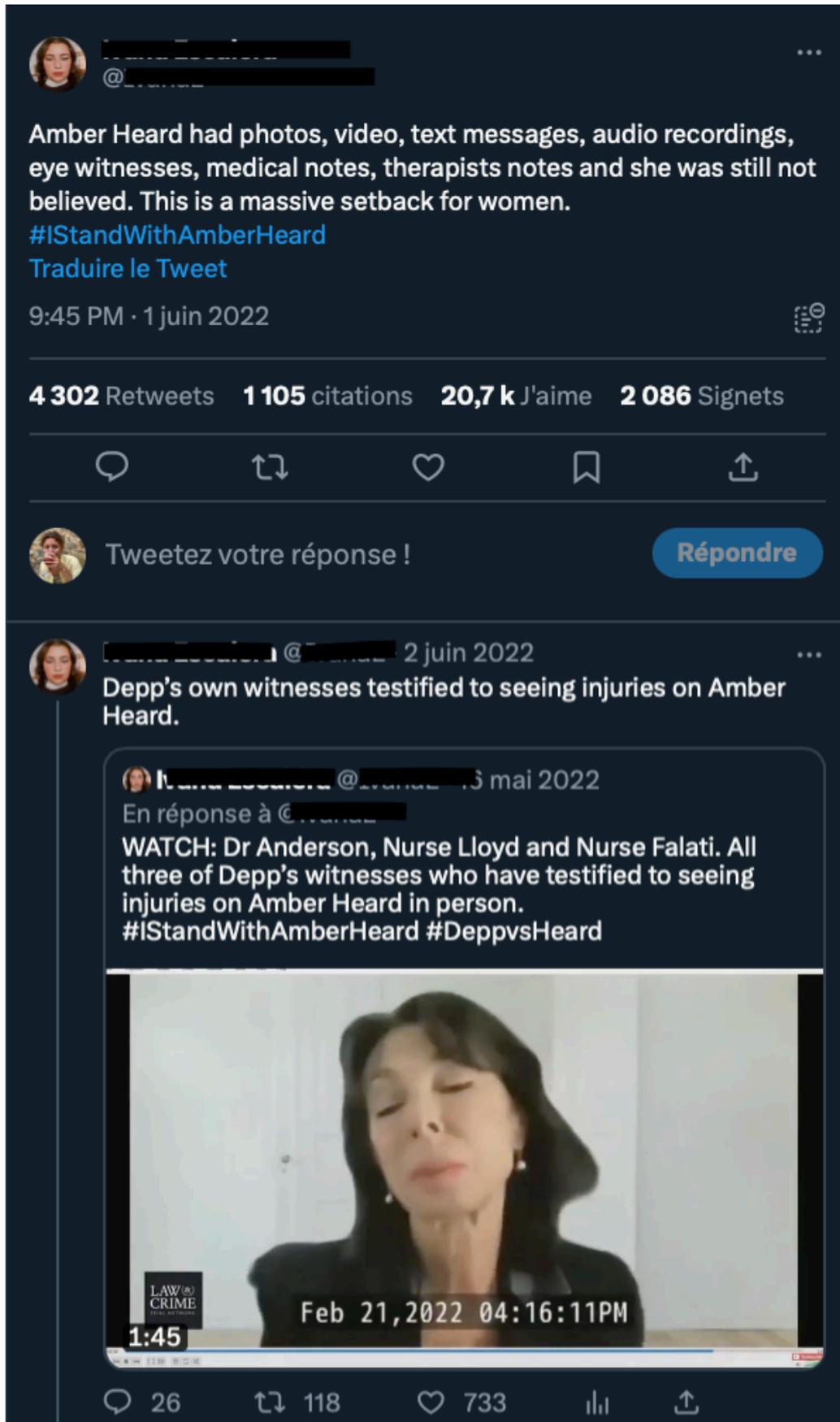


Figure 14. ANG\_T\_5\_a

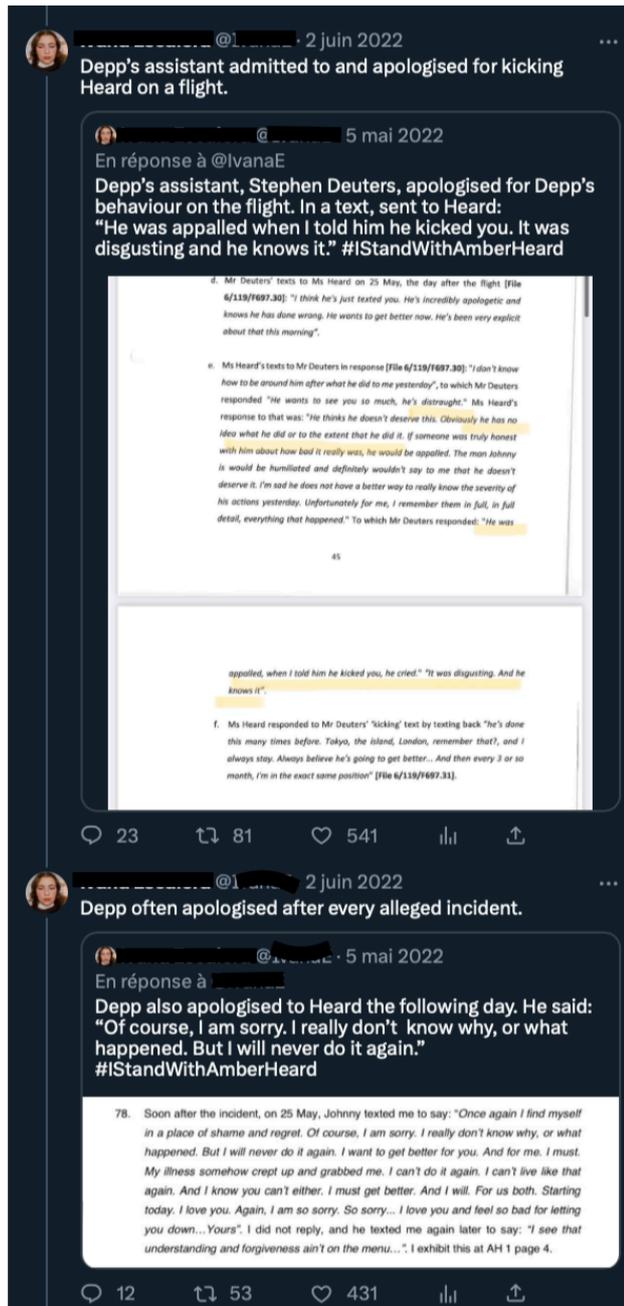


Figure 15. ANG\_T\_5\_b

Il arrive que le cumul de preuves s'effectue directement sur Twitter, avec le recueil de preuves déjà effectué par l'internaute ou d'autres internautes sous forme de *threads*, qui sont simplement concaténés pour en former de nouveaux. On a alors des « *threads de threads* », dans l'idée de poupées matriochkas, permettant de naviguer dans un univers de documents, de vidéos et de photographies visant à prouver que l'un•e ou l'autre des ex-conjoint•es est coupable. Dans le cas des *threads* ANG\_T\_4 et ANG\_T\_5, les internautes semblent chercher à récolter des informations, plus exactement *photos, video, text messages, audio recordings, eye witnesses, medical notes, therapists notes*, pour prouver la culpabilité de Johnny Depp, qualifié de « a sorry excuse of a human being ».

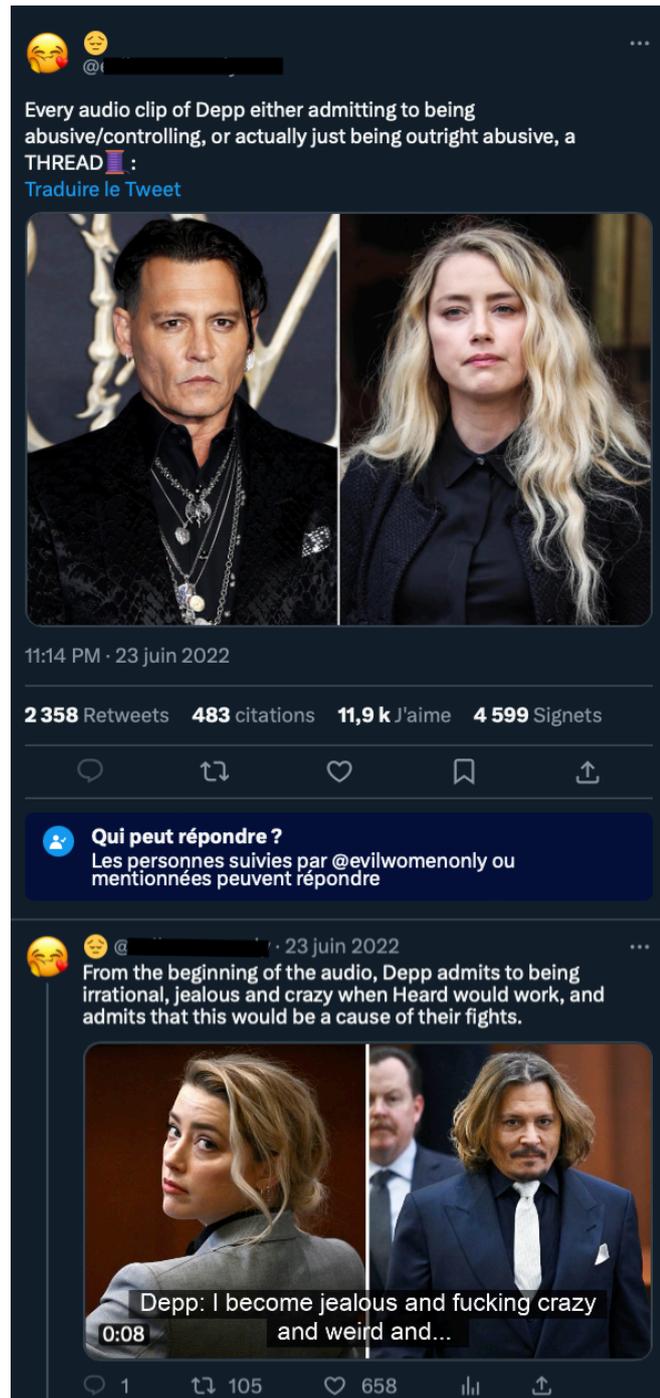


Figure 16. ANG\_T\_9

Les internautes se spécialisent parfois dans un type de preuve. Ainsi, le *thread* ANG\_T\_9 regroupe *every audio clip* permettant de prouver les abus de Johnny Depp et sa violence. La chaîne YouTube Law&Crime Network a effectué le même travail en proposant, au milieu du mois de mai, dans sa playlist highlight du procès, deux vidéos « All Audio Recordings Played in Johnny Depp & Amber Heard Defamation Trial So Far » et « All Photo Evidence Presented in Johnny Depp & Amber Heard's Testimonies So Far », présentées en description comme des collections :

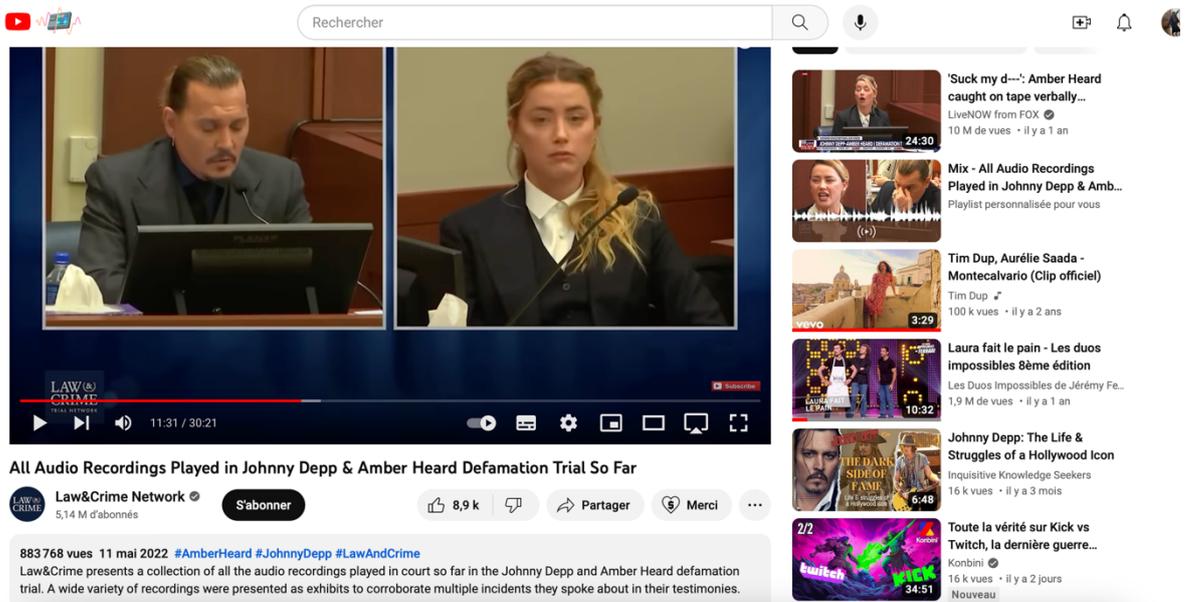


Figure 17. P\_H\_144

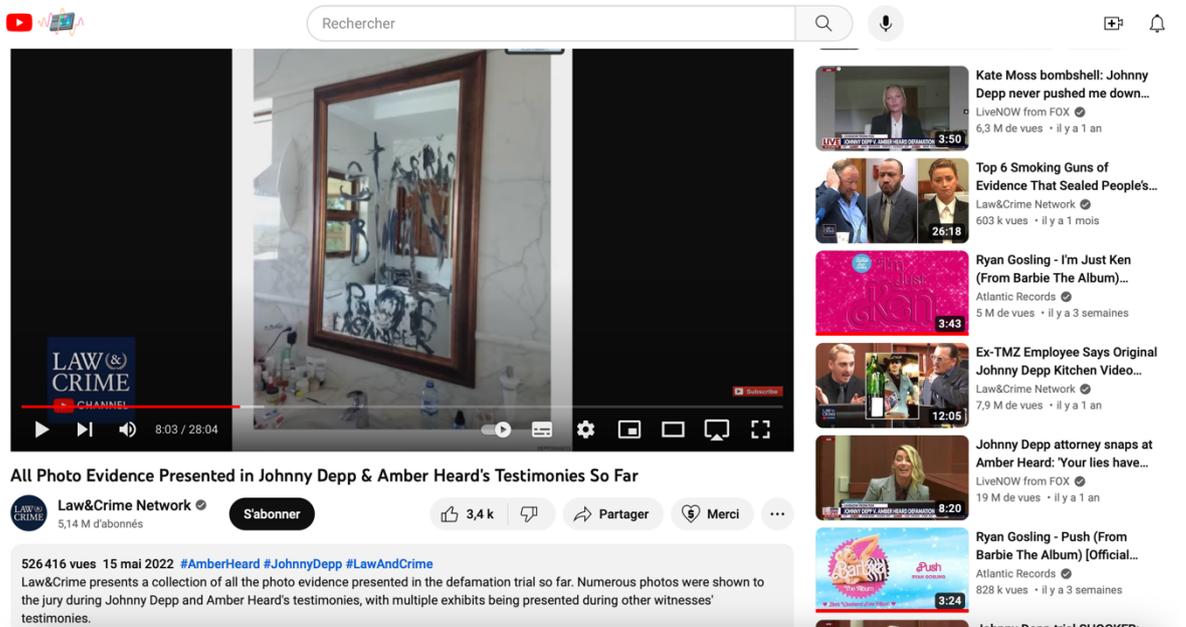


Figure 18. P\_H\_150

D'autres *threads* de preuves cherchent à répondre à des théories du complot ou *fake news*, comme celle évoquée dans le tweet FR\_AH\_8, qui accuse Amber Heard d'avoir plagié les répliques du film *The Talented Mr Ripley* (1999) et qui a été répandue très vite sur les RSN :

**FR\_AH\_8** ptdrrrr 1er jour de témoignage pour Amber Heard cette conne elle a pas été plagier une réplique de film pour accabler Johnny Depp??? 🤔 ( mais je pleure cette femme est complètement conne (7/05/2022, 45 RT, 6 citations, 728 J'aime)

L'internaute répond donc directement à cette rumeur dans le thread ANG\_T\_14 qui vise à *debunk* [] *the claim that she stole her sexual assault story* :



Figure 19. ANG\_T\_14\_a



Figure 20. ANG\_T\_14\_b

On voit dans les exemples donnés que les deux camps s'affrontent sous le régime de la preuve. Andrea Burkhardt, avocate, youtubeuse et supportrice de Johnny Depp, a réuni les fonds nécessaires pour récupérer des documents, non admis par le juge pour le procès de Fairfax, et les a mis en ligne. Les plus de 6000 documents sont depuis accessibles, et offrent une nouvelle possibilité aux internautes de faire s'affronter leur jugement. Les *Amber Heard stans* et les *Johnny Depps fans* ont alors utilisé les documents, désormais à leur disposition, pour proposer de nouveaux supports de vérité, les uns pour *expos[e] Dep*, les autres pour contrer une présumée vague de *misinformation* à propos de ces documents, comme on peut le voir dans les threads ANG\_T\_12 et ANG\_T\_13 :



Figure 21. ANG\_T\_12



Figure 22. ANG\_T\_13

Le *thread* ANG\_T\_12 est d'ailleurs indexé par le hashtag #unsealed, permettant aux internautes de discuter de ces documents ensemble.

On peut également noter que la plupart des *threads* utilisent la juxtaposition de deux photographies des protagonistes du procès pour marquer l'antagonisme entre les deux, ainsi que des emojis symbolisant le *thread*, à savoir l'emoji bobine de fil et l'emoji aiguille, invitant le•a lecteur•ice à dérouler le fil pour lire les tweets jusqu'au bout. En bref, les internautes perpétuent le travail du détective, celui du True Crime : en cherchant la vérité, en récoltant, analysant et interprétant les preuves, qu'elles soient ou non à leur disposition totale, iels s'autorisent à émettre un jugement sur Johnny Depp et sur Amber Heard, et enjoignent leurs lecteur•ices, internautes Twitter, à faire de même, en leur offrant la possibilité de se faire leur propre opinion via ces mêmes preuves désormais en leur possession. On note ici le temps passé à récolter, rédiger, mettre en page, poster, répondre aux autres internautes, rappelant le travail du fan inscrit dans une *fandom* et du *prosumer activism*. En effet, qu'il s'agisse d'Amber Heard ou de Johnny Depp, les internautes fans, ou en tout cas supporteur•ices, effectuent un travail gratuit permettant aux stars hollywoodiennes de maintenir leur popularité et leur réputation, ou au contraire, un travail gratuit permettant de ternir la réputation du camp adverse.

### 3.1.4 La place des femmes dans le True Crime

On retrouve dans le True Crime le désir de surveiller et punir, auquel s'ajoute celui de divertir. Mais ce divertissement se construit « over dead women's bodies » (Horeck & Negra, 2022 p.128). En effet, la grande majorité des documentaires, séries ou films du genre relatent des crimes dont les victimes sont des femmes, qu'elles soient portées disparues ou mortes, tout en se concentrant sur les hommes qui commettent ces crimes (p.128). Les femmes, dépouillées d'agentivité, sont des objets au service de l'histoire narrée :

In her study, *Women and Death in Film, Television, and News*, Joanne Clarke Dillman calls this the “dead but not gone convention” in which “the woman is put under erasure as a condition of her visibility in the text” (2014, 25). [...] I argue that this erasure is in some ways fundamental to the narrative construction of these long-form shows as “binge-able.” (Horeck, 2019 p.128)

Lorsqu'elles sont présumées coupables, les femmes sont diabolisées (McSweeney, 2021), en particulier lorsqu'elles sont dotées d'une beauté physique (Simkin, 2013 p.36). Se joue alors la dichotomie entre la *vierge* et la *putain*, la construction de la *femme fatale*, comme ce fut le cas dans le cas de l'affaire Amanda Knox, jeune étudiante américaine soupçonnée d'avoir assassiné sa colocataire en Italie. L'affaire, et le procès qui l'a suivie, a été très médiatisé, et Amanda Knox a été érigée au rang de *celebrity perpetrator* (au sens de Moro, 2021), puis de *celebrity victim* d'une erreur judiciaire.

Un des nombreux documentaires qui lui est consacré, intitulé *Amanda Knox* (Netflix, 2016) et sa bande-annonce sont analysés par Tanya Horeck (2019) dans son ouvrage sur le True Crime. Elle y décrit la façon dont la bande-annonce offre un choix binaire aux téléspectateur•ices : « Believe her or suspect her » (p.114). La chercheuse dépeint la manière dont le documentaire invite à scruter le visage d'Amanda Knox pour y trouver les signes de son innocence et de sa culpabilité (p.118). La jeune femme le dit elle-même dans une séquence : « You're trying to find the answer in my eyes... You're looking at me, Why? These are my eyes, they're not objective evidence. » (ibid.) Comme on le verra par la suite en discutant de la télé réalité, il s'agit ici pour les téléspectateur•ices de faire un choix quant à la culpabilité d'Amanda Knox, de voter (même juste symboliquement) dans un choix pourtant binaire et limité, prédéterminé puisque « Questions of “guilt,” “innocence,” and social justice fade into the background as reactions to the figure of the criminalized woman play out in the arena of “loving” and “hating”. » (p.121)

Le même dispositif de surveillance et d'examen est à l'œuvre dans le procès Depp v. Heard, et largement destiné à Amber Heard, présentée comme la *femme fatale*, *putain* plutôt que

*vierge*, on y reviendra dans le chapitre 4, même si Johnny Depp n’y échappe pas. Ainsi, certains internautes cherchent à scruter la moindre information susceptible de leur offrir des clés pour se faire un avis sur les protagonistes, qu’il s’agisse donc de preuves matérielles, on vient de le voir, mais aussi de preuves comportementales.



Figure 23. FR\_M\_2

Dans le tweet FR\_M\_2 par exemple, l’internaute demande à Fabien Olicard, youtubeur mentaliste et spécialiste du comportement humain, d’analyser la communication et les signaux non verbaux des acteur•ices durant le procès.

Certains n’attendent pas l’avis de « spécialistes », et scrutent les moindres faits et gestes d’Amber Heard (et dans une moindre mesure, de Johnny Depp), pour prouver qu’elle est coupable. Le tweet ANG\_PH\_3 est une citation à un tweet précédent, accusant Amber Heard d’avoir pris de la cocaïne durant le procès (*do cocaine in a courtroom*), alors même qu’elle répondait aux questions des avocats à la barre :

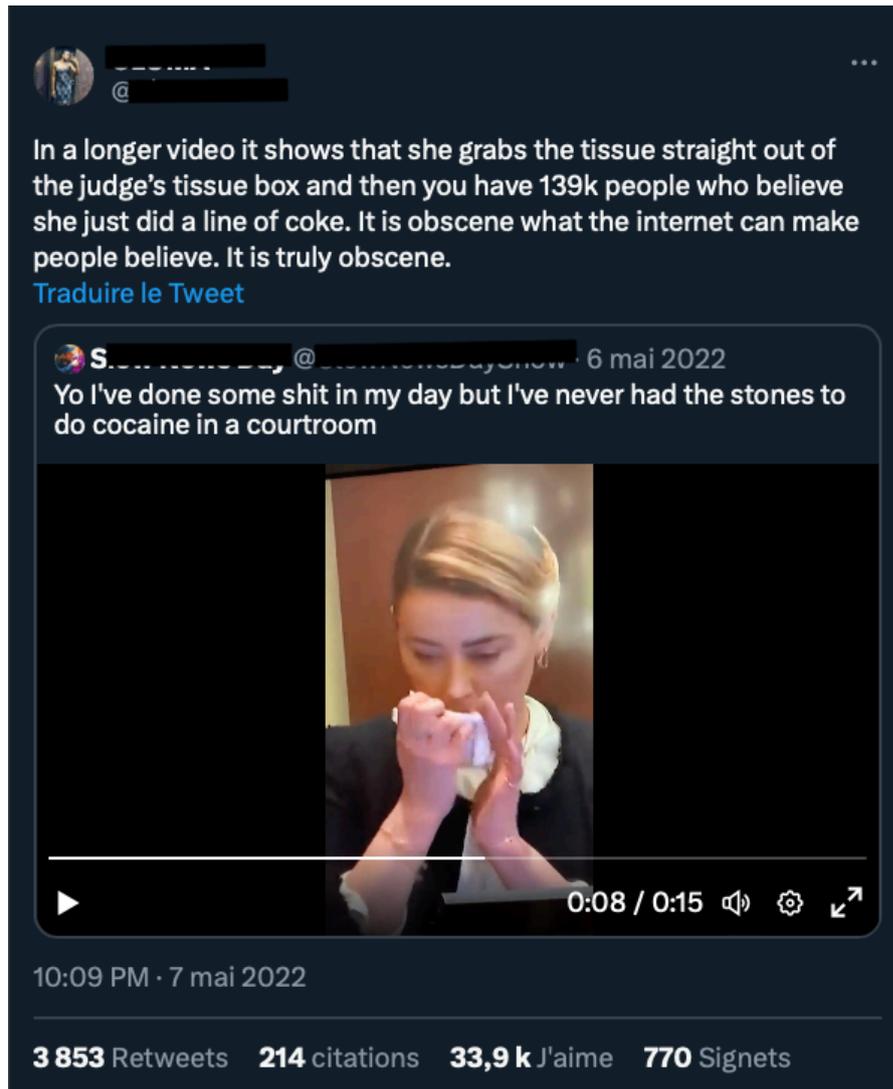


Figure 24. ANG\_PH\_3

L'internaute qui cite le tweet initial s'insurge de la rumeur et du fait qu'il est possible de croire une chose pareille (*It is obscene what the internet can make people believe. It is truly obscene.*) et convoque là encore une preuve, à savoir la vidéo plus longue que celle postée, qui ne dure que 15 secondes. Qu'elle se mouche, qu'elle sourit, qu'elle rit ou qu'elle pleure (on y reviendra), le comportement de la star est décortiqué pour permettre d'accéder à une prétendue vérité, à savoir sa culpabilité :

This form of celebrity gossip plays [...] on social media (Twitter, TikTok, Instagram, Reddit, YouTube), where users produce and share their own interpretation of the trial through screenshots or edited clips from the live streaming of the trial. An example of such manufactured narratives is #TissueGate, a hashtag used in conjunction with a gif of Heard blowing her nose, which started the rumour that she was consuming cocaine on the stand. Seeing themselves as citizen journalists or amateur detectives, social media users rework the truth according to their own belief systems, and present their interpretations as facts that are true, real and neutral. (Moro & al., 2023 p.96)

Les vidéos postées par la chaine Law&Crime Network permettent de continuer l'entreprise de *sleuthing* après même le verdict :

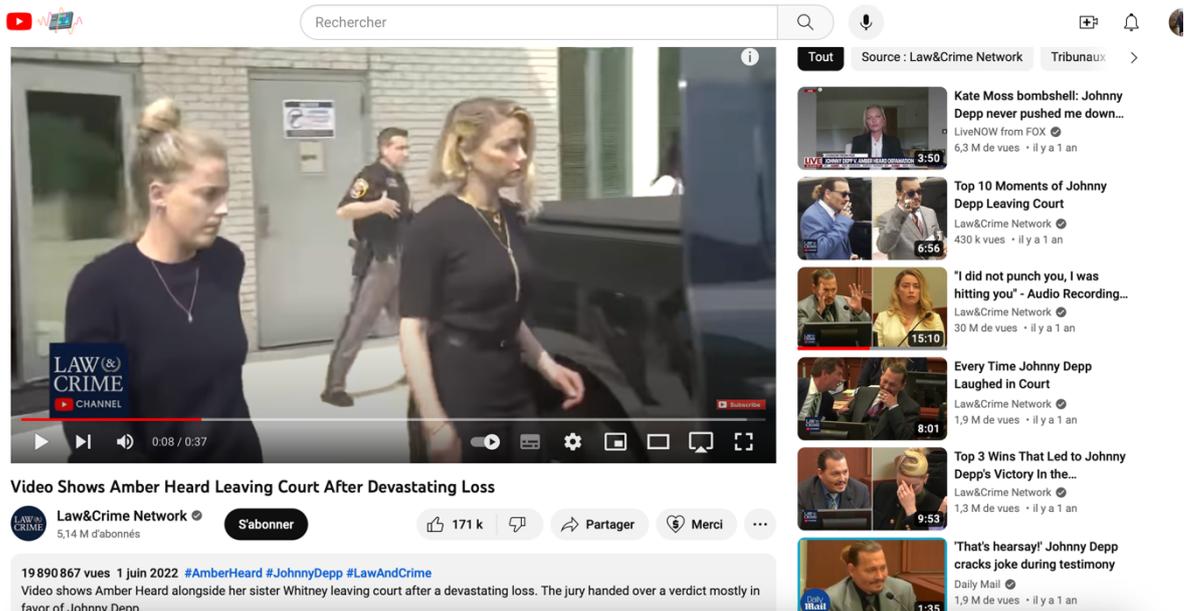


Figure 25. P\_H\_315

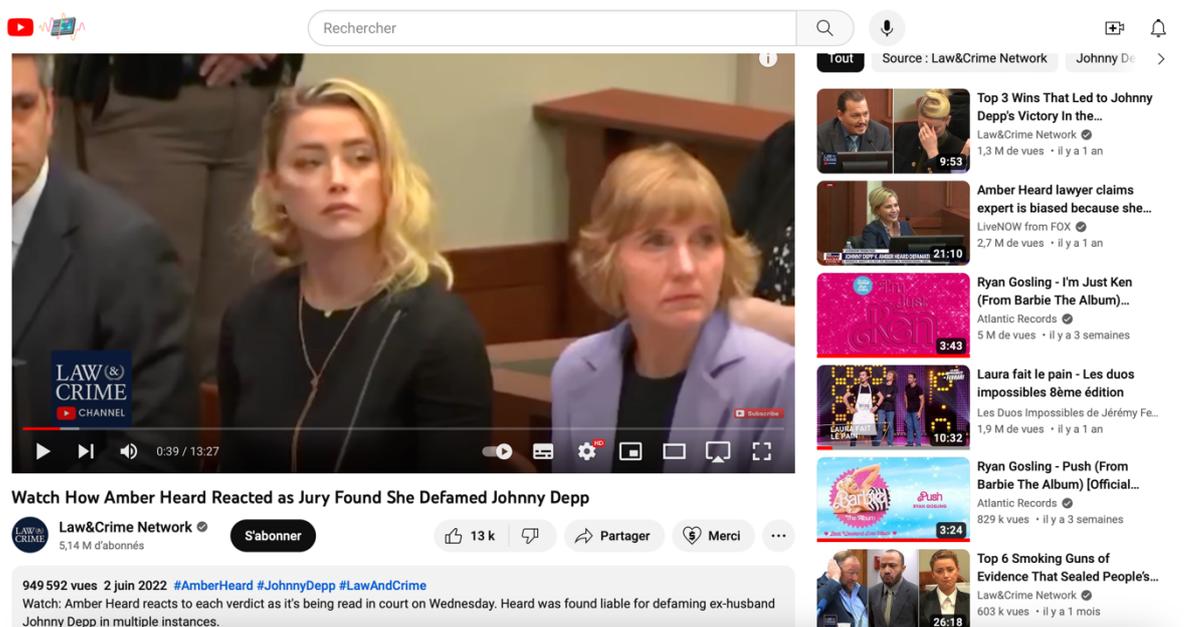


Figure 26. P\_111

Les titres des deux vidéos ci-dessus, « Video Shows Amber Heard Leaving Court After Devastating Loss » et « Watch How Amber Heard Reacted as Jury Found She Defamed Johnny Depp », cadrent leur visionnage et leur interprétation. Ainsi, la défaite d'Amber Heard, qui n'est que partielle, même si ce n'est pas mentionné ici (*Jury Found She Defamed Jonny Depp*), est décrite comme une *devastating loss*. La vengeance voyeuriste s'effectue alors jusqu'à sa sortie du tribunal, les caméras filmant sa réaction et son malheur.

### 3.1.5 Le procès Depp v. Heard : entre Court TV et documentaire True Crime

Les documentaires de fait divers, victimes d'un développement et d'un succès exacerbé durant le premier confinement et depuis la crise du Covid-19 (Hopkins, 2022a), et les dispositifs de procès retransmis en direct à la télévision sont d'abord nés d'un idéal démocratique souhaitant offrir un savoir lié à la justice à une audience novice. Mélange entre divertissement et investissement des (télé-)spectateur·ices, le True Crime, renouvelé à l'ère du *streaming* numérique, offre la possibilité d'une participation des individus à la justice, matérialisée par des pratiques de *digital sleuthing* (Horeck, 2019 p.4) et de jugement ; en cela, c'est une deuxième instance de rendu de la justice, et dans une certaine mesure, une deuxième instance d'enquête judiciaire.

Mais il est important de souligner l'impact de ces productions sur la perception de la réalité, du vrai, et leur rôle ambigu et complexe dans la construction des affaires judiciaires exposées ainsi. En effet, la captation en direct ou le compte rendu d'une affaire classée peuvent brouiller la frontière entre réalité et fiction, en suscitant des réinterprétations subjectives et parfois sensationnalistes des faits.

Dans le cas du procès Depp v. Heard, réalité et fiction sont d'autant plus brouillées que les protagonistes sont acteur·ices, et que Johnny Depp a de nombreux rôles emblématiques à son actif, notamment celui de Jack Sparrow dans la saga Disney Pirates des Caraïbes. Dans le tweet FR\_AH\_22, on voit par exemple la réalité et la fiction entremêlées aux yeux de l'internaute :



Figure 27. FR\_AH\_22

L'internaute interpelle Amber Heard par une adresse en deuxième personne du singulier (*T'entends Amber?*) et indexe son tweet et sa position via le hashtag #JusticeForJohnnyDepp, pour autant, il puise dans un dialogisme avec la saga en utilisant une phrase iconique du personnage (Que ceci soit connu comme le jour où vous avez failli capturer le capitaine Jack Sparrow!) qu'il rapporte entre guillemets. À cela s'ajoute une photographie de Johnny Depp issue du film, donc habillé et maquillé en Jack Sparrow. Bref, pour l'internaute, c'est le personnage qui s'adresse à l'actrice, la fiction et la réalité ne faisant plus qu'un.

Tout en étant retransmis en direct, le procès offre les mêmes mécanismes aux téléspectateur•ices que le True Crime : il s'agit de chercher la vérité autour d'une affaire judiciaire et de se divertir en regardant une *fascinating story* et *the disappointment of love gone bad*<sup>50</sup>. C'est ce que le tweet ANG\_M\_6, du magazine Forbes, semble rappeler :



Figure 28. ANG\_M\_6

Le magazine propose de regarder deux séries de True Crime, l'une documentaire *The Staircase* (Netflix, 2018) et l'autre fictionnalisée, *The Staircase* (HBO Max, 2022), à *binge-watch* (regarder d'un seul coup) pour *fill the void now that the Depp-Heard courtroom drama*

---

<sup>50</sup> Les deux citations sont tirées de l'article dont le lien est dans le tweet : [https://www.forbes.com/sites/danafeldman/2022/06/02/2-true-crime-series-to-binge-after-the-johnny-depp-amber-heard-trial/?utm\\_medium=social&utm\\_campaign=socialflowForbesMainTwitter&utm\\_source=ForbesMainTwitter&sh=689fa2ab75f8](https://www.forbes.com/sites/danafeldman/2022/06/02/2-true-crime-series-to-binge-after-the-johnny-depp-amber-heard-trial/?utm_medium=social&utm_campaign=socialflowForbesMainTwitter&utm_source=ForbesMainTwitter&sh=689fa2ab75f8)

*is over*. Le visionnage du procès sur la chaîne Law&Crime Network et le visionnage des deux séries sur les plateformes de streaming sont ici mis sur le même plan, et les histoires, bien qu'il s'agisse pour *The Staircase* d'un féminicide et d'une bataille judiciaire de 16 ans, sont caractérisées de *controversial marriage that ended in tragedy*. Le commentaire est celui d'un•e internaute affirmant qu'il aurait préféré regarder le procès de Ghislaine Maxwell, complice de Jeffrey Epstein, accusés de crimes sexuels et de trafic d'êtres humains et amis avec de nombreuses célébrités, dont le procès n'a pas été retransmis en direct. L'internaute s'insurge donc de ne pas avoir pu suivre le procès en direct, ramenant le procès Depp v. Heard à son format de Courtroom TV.

Le True Crime trouve un nouvel élan sur les RSN en tant que *bonding* expérience. Sans nécessiter la résolution d'un meurtre, les énigmes et les affaires judiciaires énigmatiques dans leur ensemble sont susceptibles d'offrir un support aux internautes pour jouer au détective. Ainsi, les appels à l'aide répétés de Britney Spears sur son compte Instagram ont suscité des débats intenses et passionnés, et des affaires telles que l'affaire Marina Joyce<sup>51</sup> ou la disparition de Gabby Petito (qui a été assassinée par son compagnon) ont été abondamment discutées et relayées sur les plateformes numériques. Le *thread*, outil développé par Twitter, a permis aux internautes d'élaborer leurs théories, qu'elles soient favorables ou défavorables, en apportant des preuves sous formes d'audio, de vidéos, d'écrits, afin d'analyser des situations jugées problématiques ou inquiétantes, telles que ces cas de séquestration (Marina Joyce), d'enlèvement ou de disparition (Gabby Petito), de meurtre ou de violences conjugales, comme c'est le cas dans le procès Depp v. Heard.

Certains éléments rappellent également les séries télévisées aux *fanbases* importantes comme *Gossip Girl* ou *Pretty Little Liars*, pour lesquels les téléspectateur•ices ont été entraînés dans une quête de preuves pour découvrir le coupable. Cette convergence entre la culture du True Crime et *fandom* a ainsi engendré un engagement des internautes dans le déchiffrement de mystères et dans la quête d'une vérité attestée sur les RSN, tout en les enjoignant à prendre position sur la culpabilité des individus. Car, Tanya Horeck le rappelle :

In his book on Twitter and public shaming, *So You've Been Publicly Shamed*, Jon Ronson argues that with social media "we've created a stage for constant artificial high dramas. Every day a new person emerges as a magnificent hero or a sickening villain" (2015, 74). The recent elevation of true crime documentaries to Hollywood blockbuster status cannot be understood outside of social media networks, in which the drive to issue public judgment functions as a mechanism of the platforms themselves. (Horeck, 2019 p.117-118)

---

<sup>51</sup> Pour une explication du cas Marina Joyce, voir par exemple <https://www.youtube.com/watch?v=dKXOaDTIRoU>

## 3.2 LA TÉLÉRÉALITÉ : SPECTACLE DU BANAL, COMPÉTITION DE L'INTIME

Après avoir montré en quoi le procès Depp v. Heard, en tant que dispositif de Courtroom TV, puisait dans la culture du True Crime, j'aimerais montrer qu'il emprunte également à la télé-réalité en tant que genre médiatique et télévisuel se positionnant entre spectacle du banal et compétition de l'intime.

Les émissions de télé-réalité sont définies par le Conseil supérieur de l'audiovisuel comme des : « émissions qui placent des participants, anonymes ou pas, dans des situations artificiellement créées pour le programme, dans le but d'observer leurs réactions et de susciter l'émotion ainsi que la participation des téléspectateurs. » (2021<sup>52</sup>)

Dans son ouvrage *Reality TV*, la chercheuse Misha Kavka propose de penser la télé-réalité à partir d'une définition simple, « unscripted shows with non-professional actors being observed by cameras in preconfigured environments » (Kavka, 2012 p.5), à laquelle s'ajoutent des caractéristiques internes au genre, associées à de « low production values, high emotions, cheap antics and questionable ethics because it is 'an unabashedly commercial' form that mixes the serious traditions of documentary with the entertainment purpose of populist formats. » (p.5)

Dans sa thèse de doctorat sur la circulation des images de la *Star Academy* (TF1), Laure Bolka-Tabary (2007) investit une définition proposée par Jean-Pierre Teyssier<sup>53</sup> qui propose trois caractéristiques spécifiques permettant d'appréhender ce type d'émission : la réalité comme matériau premier du programme, la diffusion en direct (permettant l'interactivité du public) et l'élément de compétition, souvent associé à une durée longue permettant une tension dramatique. Mais cette définition est augmentée, puisque « l'espace d'une émission de télé-réalité est un espace au sein duquel est mis en place un ensemble de dispositifs qui la caractérisent. » (Bolka-Tabary, 2007 p.65) Elle définit donc la télé-réalité comme genre hybride, se situant à l'intersection de l'émission de variété (spectacle de variété comme c'est le cas dans la *Star Academy* ou la *Nouvelle Star*), du documentaire (reportages et interviews), du divertissement (mise en intrigue fictionnelle, dimension ludique) et du sitcom (dimension sérieuse) (p.65).

---

<sup>52</sup> La définition est citée dans Rey-Robert, V. (2022). *Télé-réalité : La fabrique du sexisme Sommaire*. Les Insolentes.

<sup>53</sup> Elle cite Roux, D., & Teyssier, J. P. (2003). *Les enjeux de la télé-réalité: colloque organisé à l'Université Paris Dauphine*. Economica.

### 3.2.1 Genèse d'un genre télévisuel hybride

La télé-réalité est un genre relativement nouveau. En France, ce type de programme apparaît en 2001 avec *Loft Story*, diffusé sur la chaîne M6, suivi dès 2002 de la *Star Academy* et de *Koh Lanta* (TF1). Bolka-Tabary (2007) note les prémises de ce type de programme présents dans les *family docs* tels que *An American Family* diffusé en 1973 aux États-Unis, les *Reality shows* (*Psy show*) ou les émissions de société présentées en plateau (*Toute une histoire*, *Vie privée vie publique*). Mais Kavka rappelle la nuance entre les émissions invitant des « personnes réelles » à la télévision (documentaire, jeu, compétition, *talk-show*) et la télé-réalité, notamment en prenant en compte « the place of the camera itself in relation to 'real people'. » (Kavka, 2012 p.13)

Pour Bolka-Tabary, le genre apparaît timidement en Allemagne en 1967 avec l'émission de résolution d'affaire criminelle *Aktenzeichen XY*, puis véritablement avec l'émission *Cops* (un programme suivant des policiers dans leur quotidien) en 1989, en tant qu'il s'agit de l'« archétype du « live » prôné par le concept » (Bolka-Tabary, 2007 p.62). C'est ce que Kavka nomme la télé-réalité de première génération, portés par une culture anglosaxonne du « law and order » et une tabloïdisation de la télévision, un intérêt grandissant pour les histoires réelles, sensationnelles, émotionnelles, combinant scandale et spectacle, et mélangeant réalité et fiction, information et divertissement (Kavka, 2012 p.49). Elle range également dans cette première génération les *docusoaps* (séries documentaires), apparus dans la deuxième moitié des années 1990, agencés autour de personnes « hyperordinaires » (p.70).

C'est cet appétit pour la performance de l'ordinaire qui subsiste dans la seconde génération, représentée par *Big Brother* et *Survivor*, et qui marque pour beaucoup le début de la télé-réalité telle qu'on peut la connaître aujourd'hui (Bolka-Tabary, 2007), ou en tout cas la consolident en tant que genre (Kavka, 2012 p.75). Mais à l'ordinaire vient s'ajouter de la compétition « under conditions of *comprehensive surveillance* » (p.76) au sein d'un environnement construit. Dans *Big Brother*, le téléspectateur est invité à voter pour éliminer un candidat, et ce faisant, à juger l'authenticité des participant·es sans critères objectifs autres qu'un jugement moral, quand bien même le dispositif filmique, connu du public, induit inévitablement une part de performance des participant·es. « Audiences are thus faced with deciding to what extent participants are 'acting up' for the cameras and to what extent are they being 'real'. » (p.93) Très vite, des sous-genres apparaissent, portés par une capacité d'intervention dans la vie des participant·es, et la compétition se voit remplacée

par le *challenge* personnel, qu'il soit amoureux (*The Bachelor*), domestique (*Extreme Makeover: Home Edition*) ou physique (*Nouveau look pour une nouvelle vie*).

Si l'on veut faire un parallèle entre la télé-réalité et le procès Depp v. Heard, il semble difficile de choisir quel type de réalité correspond le mieux. En fait, le procès emprunte à toutes les générations de télé-réalité. Il semble désormais évident que le procès est une télé-réalité inscrite dans la culture du *law and order* de la première génération, puisqu'avant tout la retransmission en direct d'un procès en diffamation, donc d'une réalité judiciaire, composant avec une affaire de violences conjugales, donc sensationnelle bien que malheureusement banale. C'est par ce banal que le procès se rapproche de la deuxième génération : on y voit l'ordinaire performé d'une salle d'audience et d'un cas de violences conjugales. Mais cette deuxième génération est également marquée par la compétition et la performance d'une authenticité, permettant aux candidat•es de remporter des télé-réalités telles que *Survivor* ou *Big Brother*. Sans critère objectif, puisqu'on l'a vu la bataille de la preuve semble lui retirer tout pouvoir (une preuve pouvant prouver une chose et son contraire aux yeux des internautes), les téléspectateur•ices votent, ou en tout cas « assess the participants » (Kavka 2012, p.93) sur la seule base de leurs sentiments dans cette relation parasociale créée via le programme. Enfin, le procès peut aussi être rapproché des émissions de la troisième génération, basée sur le challenge et l'intervention d'un tiers sur la vie des candidat•es. Ici, l'intervention est judiciaire et le challenge personnel consiste à surmonter des accusations de diffamation et une affaire de violences conjugales.

### 3.2.2 Spectacle du banal

La télé-réalité est une « télévision de l'intimité » (Mehl, 1996) exhibée « où s'érode la frontière entre vie publique et vie privée. » (Bolka-Tabary, 2007 p.68). Son parangon, *Big Brother* est souvent rapproché du dispositif panoptique de Jeremy Bentham présenté par Foucault (1975), qui décrit une société de la discipline :

The *Big Brother* house, decked out with many cameras but no visible operators or viewers, translates the physical architecture of the prison into its media equivalent. Like the panopticon, the surveillance system of the house allows the 'inmates' to see the manifestations of the media gaze (the mounted cameras) but without being able to verify whether anyone is in fact watching. Like Bentham's prisoners, *Big Brother* participants can be said to internalise the condition of being watched, disciplining themselves into behaving as though they are being watched at all time – which, given the web links, is likely to be the case. (Kavka, 2012 p.90)

Dans son livre *Le culte du banal* (2007), le sémiologue François Jost revient sur la transfiguration de l'ordinaire dans *Loft Story*. La promesse initiale du programme est construite sur son authenticité, « au fait qu'il n'est pas manipulé et qu'il s'identifie à l'empreinte d'un monde aussi « vrai » que celui des caméras de surveillance » (Jost, 2007 p.146) Le dispositif repose sur une diffusion en direct (sur la chaîne du câble TPS à l'époque) durant les 24 heures de la journée, de la vie des lofteurs, soumis à un dispositif de surveillance qui ne surveille finalement qu'un « spectacle de leurs besoins élémentaires : manger, dormir, ou les actions minimales, se laver, se vêtir. » (p.132). Mais ce rythme circadien est ponctué par un résumé en *accès-prime-time* journalier, puis au niveau hebdomadaire, par une soirée prime-time dédiée au vote et à l'élimination d'un•e candidat•e. Le banal convoité et promis est alors condensé et ne sont gardés que les « séquences dans lesquelles s'exprime vivement du pathos » (p.144), c'est-à-dire les scènes de disputes, ou de rapprochements amoureux ; bref, les moments où il se passe des choses. C'est en ça que l'ordinaire est transfiguré : la triple programmation de l'émission permet la rediffusion d'images choisies, d'archives audiovisuelles internes au programme qui font offices de « moments culte » dotés « d'une valeur particulière » (p.137). L'ordinaire n'est donc plus si ordinaire, et même la conversation banale est transformée en dialogue de film, comme ce fût le cas pour certaines répliques culte de candidat•es emblématiques comme Jean-Édouard et Loana du *Loft*, ou plus tard dans *les Anges de la télé réalité* de Nabilla.

La dimension voyeuriste (Rey-Robert, 2022 p.37) de cet attrait à la vie ordinaire de l'autre est cependant contestée par Kavka, qui préfère discuter d'un contrat implicite entre le•a téléspectateur•ice, qui cherche à voir, et le•a candidat•es, qui se place dans une position exhibitionniste. Dans cette perspective, la télé réalité n'exploite pas le•a participant•e mais construit une relation contractuelle entre les parties (Kava, 2012 p.91) : les uns performant le banal, les autres le regardent, et c'est de ce contrat précisément, de cette promesse, « que vient le plaisir [...], de la conscience du dispositif. » (Jost, 1997 p.26)

Dans le cas du procès Depp v. Heard, difficile de ne pas lier le dispositif panoptique à celui de la salle d'audience, où comme on l'a vu, les protagonistes sont scrutés, jugés, regardés. Ce dispositif panoptique est d'autant plus fort que le procès est filmé, retransmis en direct : les caméras offrent la possibilité aux téléspectateur•ices, en dehors même de la salle du tribunal, de voir et de surveiller les individus.

Au niveau de la programmation aussi, le procès Depp v. Heard s'apparente à ce qui se fait en télé-réalité, par exemple pour la *Star Academy*, comme le montre Laure Bolka-Tabary dans ce tableau (2007 p.77) :

| <i>Type de temporalité</i>       | <i>Périodicité</i>                | <i>Répétitivités occasionnées</i>   |
|----------------------------------|-----------------------------------|---|
| <b>Le temps du programme</b>     | Annuelle                          | Répétitivité des lieux, des « types » de personnages et de la figure du présentateur            |
| <b>Le temps de la saison</b>     | Annuelle, sur une durée de 3 mois | répétitivité des décors et des personnages  |
| <b>Le temps de l'épisode</b>     | Quotidienne                       | répétitivité des décors, des personnages et répétitivité ponctuelle des incitations aux votes   |
| <b>Le temps des éliminations</b> | Hebdomadaire                      | répétitivité des décors et des personnages et répétitivité importante des incitations aux votes |

Tableau 2. Les temporalités de l'émission *Star Academy*.

Le procès Depp v. Heard arbore une temporalité médiatique similaire à celle de la télé-réalité de concours de chant. Il y a un direct live non scripté quotidien (P\_5, P\_9), mais soumis à un montage (le choix des caméras, le choix de quelles scènes diffuser, etc.) puis une reprise des images filmées et montées sur un format plus court, diffusé à posteriori mais généralement le soir même (l'*access prime time*, la « quotidienne »), résumant les événements de la journée (plusieurs vidéos dans le cas du procès) (P\_6, P\_12).

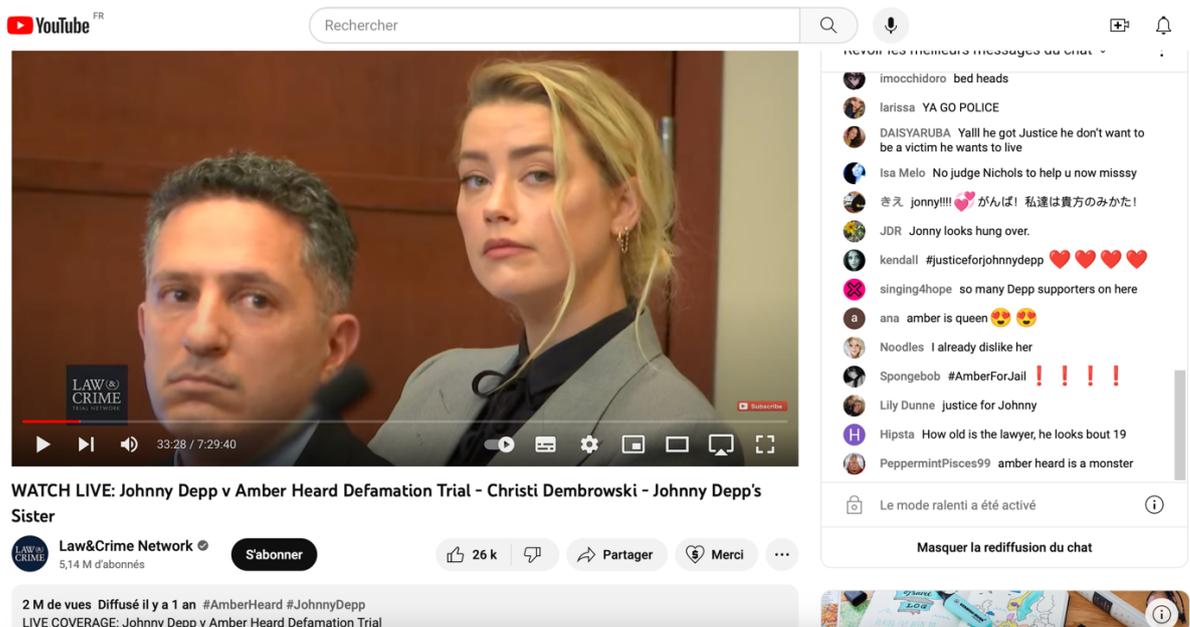


Figure 29. P\_5



Figure 30. P\_9

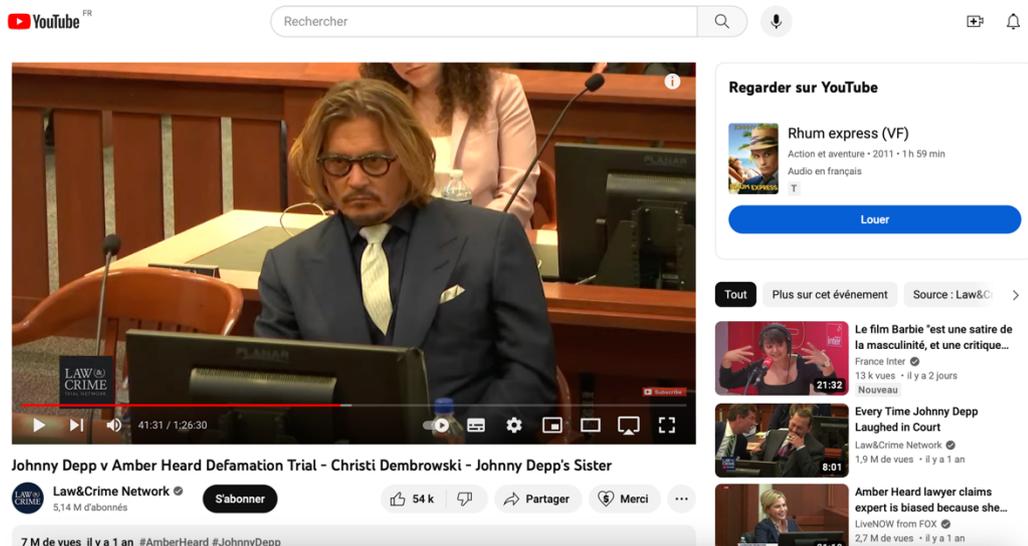


Figure 31. P\_6

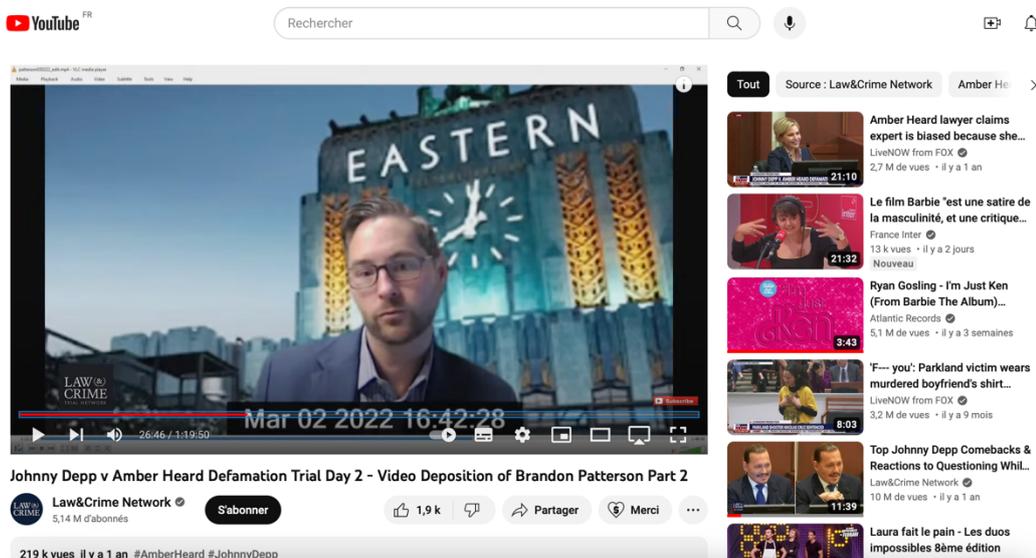


Figure 32. P\_12

Les moments culte font aussi l'objet de vidéos à part entière, semblables aux montages diffusés pendant les émissions quotidiennes ou les primes hebdomadaires, qu'il s'agisse de « Top moments » (P\_H\_145, P\_H\_325) ou de montages thématiques (P\_H\_331).

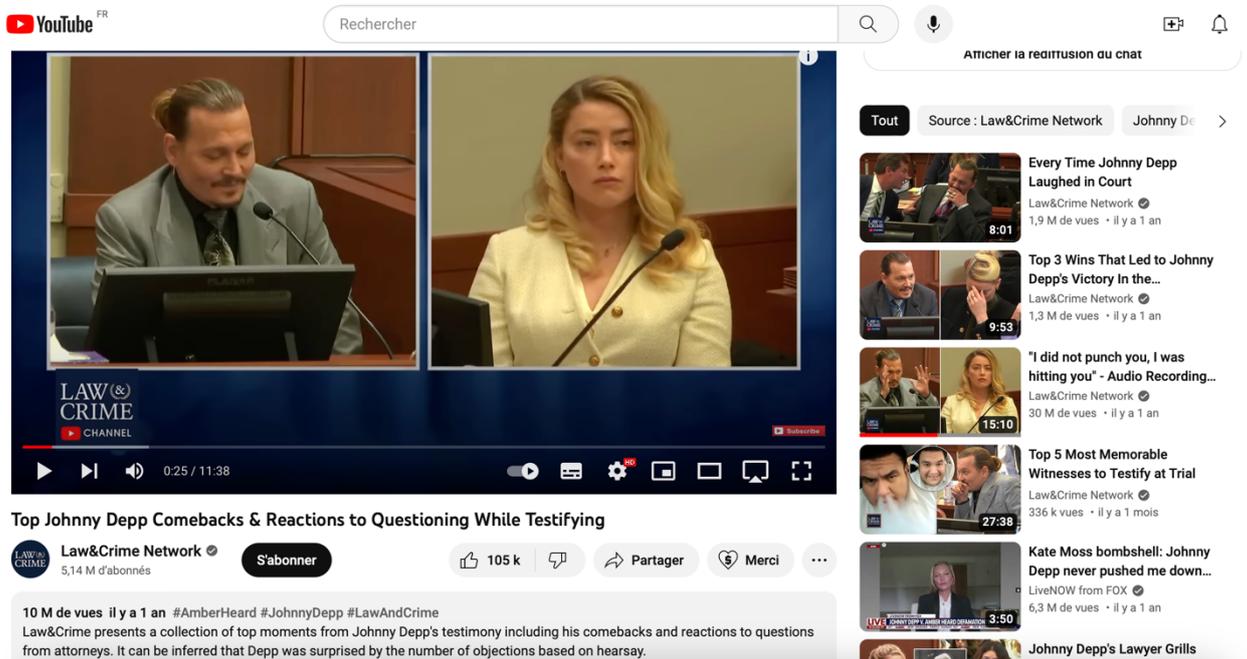


Figure 33. P\_H\_145

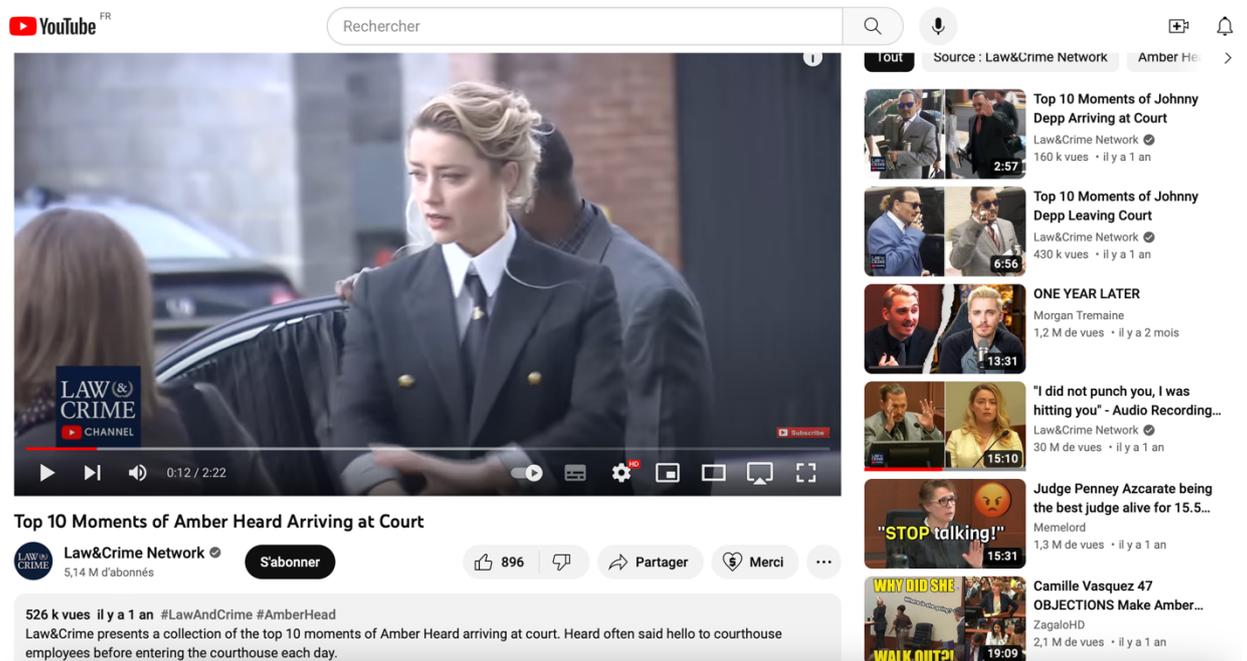


Figure 34. P\_H\_325

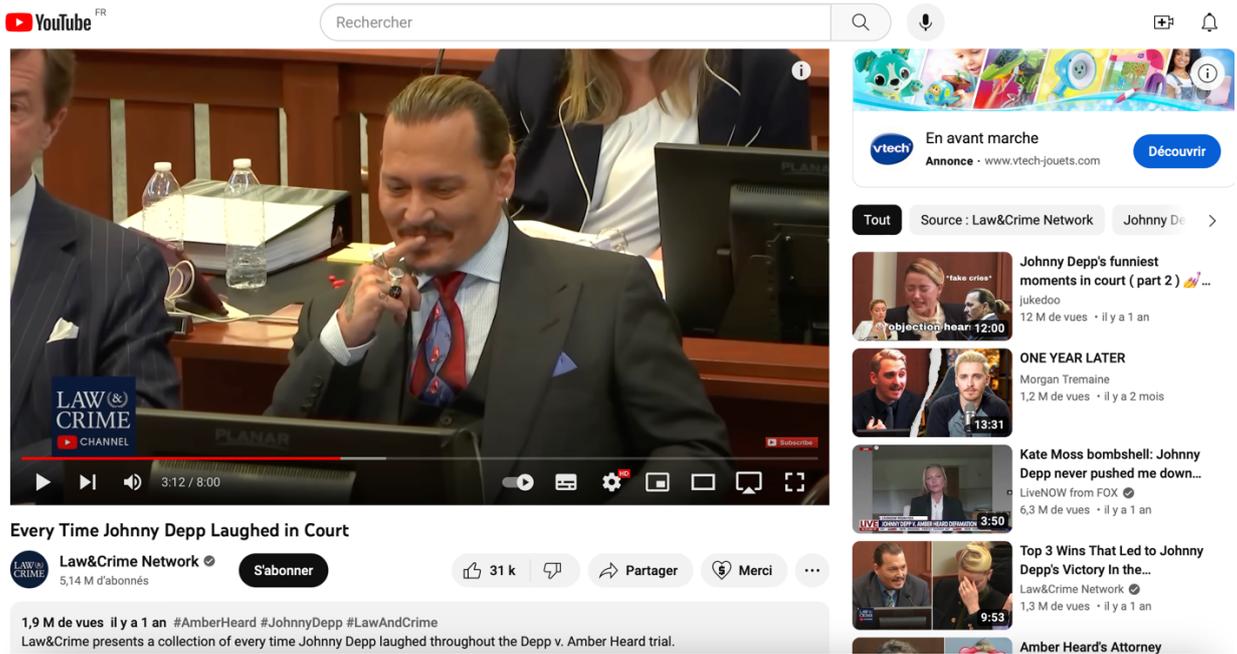


Figure 35. P\_H\_331

À ces temporalités identiques s'ajoutent la temporalité du commentaire en direct sur les RSN, ce qu'a par exemple attesté Lucie Alexis (2023) en analysant la dernière saison de la *Star Academy*, désormais commentée sur Twitter notamment (sur Instagram également) durant l'entièreté de la diffusion en direct, contrairement aux saisons précédentes, où il fallait, pour les internautes, passer par des billets de blog moins instantanés.

D'autres vidéos offrent des moments-clés du procès, permettant aux détectives amateurs de nourrir leurs analyses tout en cadrant leur visionnage. C'est le cas de la vidéo P\_H\_294, intitulée « Amber Heard Appears to Shake Her Head When Depp Lawyer Accuses Her of Lying About Rape », dont le titre vise à renforcer l'idée qu'Amber Heard ment, et que son mensonge transparaît dans sa communication non-verbale.

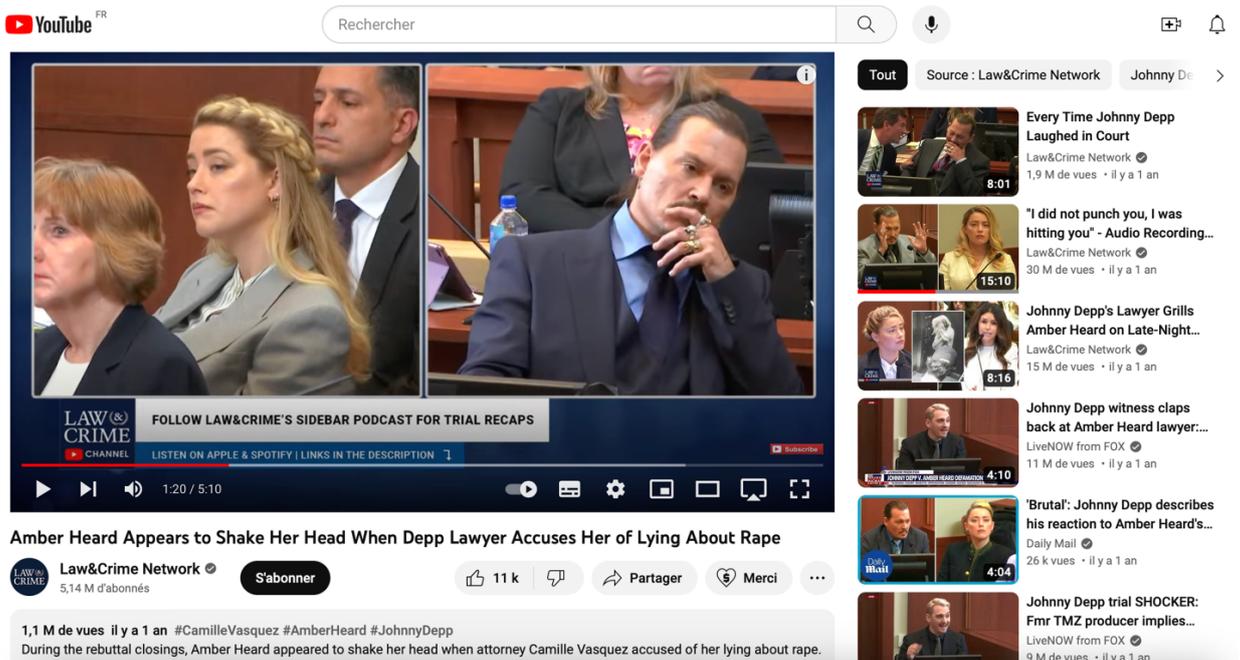


Figure 36. P\_H\_294

Au niveau de ce que Laure Bolka-Tabary appelle dans son tableau « le temps du programme », des similitudes apparaissent aussi : l'on retrouve l'idée d'un précédent, matérialisé par le procès de Londres, sorte de « saison 1 » peu suivie (notamment puisqu'elle n'était pas diffusée selon les mêmes paramètres, pas diffusée du tout d'ailleurs, mais simplement commentée par la presse et sur les RSN) où les faits discutés dans cette « saison 2 » (le procès de Fairfax) ont déjà été énoncés. Ainsi s'agence également une première répétitivité des personnages, qui se poursuit tout au long du procès, non seulement avec Johnny Depp et Amber Heard, mais également avec l'entière des protagonistes présents : le juge, les jurés, les avocat•es, les témoins, etc. Johnny Depp et Amber Heard, comme les candidats de télé-réalité désormais (on peut penser au casting des *Marseillais* ou des *Ch'tis*, d'abord anonymes puis qui ont atteint un statut de célébrité qui leur a permis une certaine longévité dans ce type de programmes), sont « candidat•es » car ils sont déjà connus. Le décor, lui aussi, se répète : la salle d'audience reste la même durant le procès.

Il est possible de construire le même tableau que celui de Laure Bolka-Tabary pour résumer les temporalités du procès, triple transfiguration de l'ordinaire permettant aux téléspectateur•ices et aux internautes d'assouvir leur désir voyeuriste :

| <i>Type de temporalité</i>       | <i>Périodicité</i>                          | <i>Répétitivités occasionnées</i>          |
|----------------------------------|---|--|
| <b>Le temps du programme</b>     | Annuelle (un premier procès a déjà eu lieu) | Répétitivité des personnages               |
| <b>Le temps de la saison</b>     | Annuelle, sur une durée de 3 mois           | Répétitivité des décors et des personnages |
| <b>Le temps de l'épisode</b>     | Quotidienne                                 | Répétitivité des décors et des personnages |
| <b>Le temps des éliminations</b> | Annuelle, au bout des 3 mois                |  |

Tableau 2. Les temporalités du procès Depp v. Heard

### 3.2.3 Le confessionnal

L'accès à l'intimité des candidat•es est poussé à l'extrême dans le dispositif du confessionnal, lieu (salle de bain, salle dédiée et décorée à cet effet) où les candidat•es répondent aux questions, coupées au montage, d'un•e journaliste, ou expriment leurs émotions par rapport aux événements de la journée. La parole des candidat•es est alors mise en scène comme confession : « les téléspectateurs entendent ce que les autres candidats ignorent, le lieu des confidences, d'une apparente franchise, le lieu aussi de toutes les trahisons et délations (on y dénonce l'attitude d'un autre candidat, on y trahit un secret, etc.). » (Bolka-Tabary, 2007 p.70) Élément incontournable des émissions de télé-réalité aujourd'hui, il permet de créer un lien entre le•a candidat•e et le•a téléspectateur•ice, et offre à ce•tte dernier•e « accès privilégié aux [candidat•es], à leurs impressions et à leurs sentiments. » (Spies, 2021) Ce dispositif, plus proche en réalité de la confidence que d'une véritable confession catholique, « accompagne le récit », et occupe une véritable fonction narrative qui « va orienter la réception du téléspectateur » (ibid.) Aujourd'hui, la parole des candidat•es, plus scriptée et travaillée qu'aux débuts de la télé-réalité, et dont la notoriété pèse en grande partie sur le succès d'un programme, engendre d'ailleurs un « effacement de l'animateur au profit d'une incarnation multiple » (ibid.)

Dans le procès Depp v. Heard, l'accès à l'intimité des protagonistes est aussi criant : les pièces à conviction détaillent leur vie privée, et leurs témoignages et réponses aux questions des avocats à la barre confirment ou infirment les éléments discutés, comme le font les candidat•es de télé-réalité en commentant les images qui sont diffusées aux téléspectateur•ices, dans une sorte de métadiscours. Le cadre est également semblable, puisque les protagonistes sont assis face à une caméra, et que le décor est identique durant

le procès entier, ou pour les télé-réalités, pour une saison entière. On peut voir cette ressemblance en comparant les captures d'écran A\_C\_1 (*Les Marseillais* (l'image est tirée de Spies, 2021)) et A\_C\_2 (*Les Anges de la Télé-réalité*) aux captures d'écran des vidéos du procès P\_35 (Johnny Depp à la barre) et P\_74 (Amber Heard à la barre) :



Figure 37. A\_C\_1



Figure 38. A\_C\_2



Figure 39. P\_74



Figure 40. P\_35

### 3.2.4 La celebreality

Si des candidat•es deviennent célèbres grâce à leur participation (parfois multiples) à des émissions (*The Simple Life, Keeping Up with the Kardashians*), il arrive que la télé-réalité transforme des personnalités déjà célèbres en candidat•es. Dans les deux cas, la célébrité est au centre du dispositif et c'est ce que Kavka définit comme la troisième génération du genre. La célébrité gagnée via la télé-réalité, qu'elle résulte d'une participation à une émission talent (*Top Chef, The Voice*), ou au contraire une émission qui repose sur la banalité, est souvent perçue comme négative (Kavka, 2012 p.145), un simple « quart d'heure de célébrité » (Jost, 2007 p.167) bien souvent peu mérité.

À l'inverse, la participation de certaines célébrités à ces émissions (*The Osbournes, Maman et célèbre*) découle de leur baisse de popularité. Dans cette perspective, la *celebreality* « does not fabricate celebrity out of 'nothing' so much as foster the increase of a pre-existing dose of fame. » (Kavka, 2012, p.166) Mais la relation est mutuelle, l'exposition offerte par le

programme aux célébrités qui y participent, proportionnelle à la popularité de celui-ci, leur permet de regagner une certaine valeur, qui elle-même sert à la renommée du programme. La télé-réalité permet alors aux célébrités de maintenir leur statut, mais aussi de le normaliser, une entreprise déjà largement prise en charge par les magazines féminins, les tabloïds, ou avec l'arrivée du web 2.0, les RSN (p.167).

Plus pessimiste sur les intentions, tant de la production que des téléspectateur·ices, Jost prend l'exemple de *La Ferme célébrités* qui « assure par procuration une vengeance populaire : les stars sont déchues de leur Olympe, rabaissées, et subissent le travail quotidien comme une punition. » (Jost, 2007 p.167) Basée sur la ridiculisation des stars, ou plus globalement de leur réinscription dans le banal et dans l'ordinaire, la *celebreality* permet donc de s'assurer que les célébrités sont en réalité comme nous, dans un principe « d'ascenseur descendant » (Marion 2005) : « Britney Spears ? Comme nous, parce qu'elle a fait une tache sur sa jupe ! Drew Barrymore ? Comme nous, car elle se gratte la cheville avant d'acheter des surgelés ! Paris Hilton ? Comme nous, parce qu'elle met son doigt dans la bouche. » (Jost, 2007 p.168)

Le procès Depp v. Heard utilise les mêmes procédés, et il n'est pas anodin pour cela que Johnny Depp a demandé que le procès soit diffusé en direct : il s'agissait pour lui de regagner en popularité, maintenir un statut jusqu'alors en déclin, tout en cherchant à rabaisser Amber Heard, et en jouant sur cette vengeance populaire portée sur les femmes. L'actrice, construite comme « veuve noire » prête au mensonge, *monstrous feminine* (Hopkins, 2022), promettant donc un spectacle voyeuriste de punition, n'offre pourtant qu'une déception du banal aux téléspectateur·ices : il ne s'agit en réalité que d'une affaire de violences conjugales où un homme a été violent envers une femme<sup>54</sup>, et non la machinerie mensongère d'une femme avide d'argent et vengeresse.

Johnny Depp et Amber Heard sont un couple de *celebrity* perpetrator/victim, dont la célébrité s'avère antérieure à l'affaire judiciaire. À l'inverse, des protagonistes comme les avocat·es ont gagné une célébrité grâce au procès, dans un mécanisme similaire aux anonymes participant à une télé-réalité leur ayant offert la célébrité. C'est le cas pour Camille Vasquez, avocate de Johnny Depp, devenue très populaire sur les RSN, comme en atteste le tweet FR\_AH\_24 :

---

<sup>54</sup> <https://www.20minutes.fr/arts-stars/web/3344043-20220831-proces-johnny-depp-amber-heard-reseaux-sociaux-vent-semble-tourner-apres-nouvelles-revelations>



Figure 41. FR\_AH\_24

La célébrification de l'avocat•e, objet d'une véritable *fandom*, s'articule avec une « widespread vilification » (Horeck, 2019 p.156) de la partie adverse : Camille Vasquez est devenue pour certains « the undisputed star of the series » (p.164). Si dans son ouvrage, Tanya Horeck discute de la starification et de l'adoration des fans pour les avocat•es de la série *Making a Murderer* (Netflix, 2015), un homme blanc et une femme blanche, l'avocate starifiée ici est une femme latina, ce qui contraste avec Amber Heard, qui est une femme blanche. Sur TikTok notamment, l'avocate est adulée : une fan page compte plus de 100 000 abonné•es et le hashtag #Camillevasquez regroupe plus de 944 millions de vues sur le RSN<sup>55</sup>. Sur YouTube, l'avocate est d'ailleurs l'objet de plusieurs vidéos, où elle est à chaque fois en confrontation avec Amber Heard ses témoins, et mise au premier plan.

<sup>55</sup> <https://www.independent.co.uk/news/world/americas/camille-vasquez-johnny-depp-fans-lawyer-b2087020.html>



Figure 42. P\_H\_215

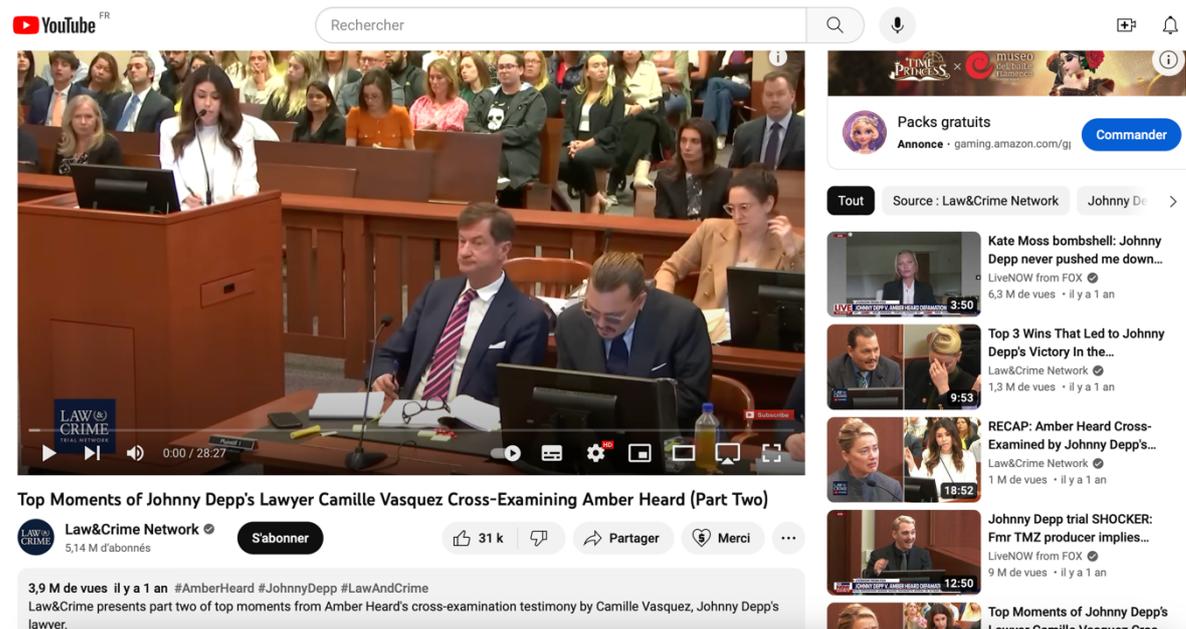


Figure 43. P\_H\_300

La vidéo P\_H\_215, intitulée « Camille Vasquez Grills Amber Heard's Expert Orthopedic Surgeon Witness on Finger Ruling » montre sa supériorité face à l'actrice, le verbe *to grill* venant appuyer sa capacité à faire ressortir la vérité. La vidéo P\_H\_300, « Top Moments of Johnny Depp's Lawyer Camille Vasquez Cross-Examining Amber Heard (Part Two) », est un montage de « top moments » entre les deux femmes lors de la contre-interrogation de

l'avocate suite au témoignage d'Amber Heard. Camille Vasquez est donc construite comme personnage du procès, antagoniste féminine d'Amber Heard.

Globalement, les avocat•es du procès sont traités comme des protagonistes à part entière, comme l'atteste ce tweet :



Figure 44. ANG\_M\_3

Les noms des avocat•es de Johnny Depp (Adam Waldman et Camille Vazquez) sont devenus des hashtags permettant d'indexer le tweet, tout comme Elaine Bredehoff, avocate d'Amber Heard, qui ici est appelée par son prénom uniquement, attestant d'une certaine proximité ou d'un certain mépris à son égard.

### 3.2.5 L'engagement du public

Si le vote des téléspectateur•ice permet d'intervenir sur le programme, le jugement, ou le commentaire, est pris en charge par d'autres plateformes, comme les RSN, les forums ou les blogs. Désormais on vote pour un•e candidat•e, et on tweet qu'on vote pour ell•lui — ou contre ell•lui. Le•a téléspectateur•ice appartient alors à une communauté, un « clan » (Bolka-Tabary, 2007 p.301) regroupé sur un hashtag dédié. Iel s'identifie, se sent proche du•de la candidat•e qu'il supporte, pratique identique à celle des *fandoms*. Ainsi, malgré l'individualisme certain de la télé-réalité, ces pratiques de réception « permettent néanmoins un rassemblement autour d'eux, qu'ils provoquent des sentiments positifs ou négatifs, d'ailleurs. » (Rey-Robert, 2022 p.39)

Les deux camps s'affrontent dans le procès Depp v. Heard. D'un côté, les pro-Depp (et donc anti-Heard), affublés des hashtags #JohnnyDeppIsInnocent, #IStandWithJohnnyDepp,

#AmberHeardIsALiar (An Abuser, A Psychopath) ou encore #TeamJohnny. De l'autre, les pro-Heard (et donc anti-Depp), postent sur les hashtags #IStandWithAmberHeard and #JusticeForAmberHeard, #IAmAmberHeard. Le hashtag #DeppVsHeard est quant à lui utilisé « to disseminate information or perceived neutral takes on the trial » (Moro & al., 2023 p.94). Certains hashtags étaient déjà utilisés lors du procès de 2020<sup>56</sup>, mais leur nombre, ainsi que le nombre de tweets indexés a explosé en 2022. Le hashtag #JusticeForJohnnyDepp aurait ainsi cumulé plus de 3,4 millions de tweets durant le procès<sup>57</sup> et 15 milliard de vues sur les RSN (contre seulement 8.2 millions de vues pour le hashtag #IStandWithAmberHeard) (Fielder, 2023 p.83).



Figure 45. FR\_AH\_12

<sup>56</sup> <https://www.voici.fr/news-people/actu-people/johnny-depp-ses-fans-lancent-un-hashtag-pour-prendre-sa-defense-et-attaquent-amber-heard-673703>

<sup>57</sup> <https://www.radiofrance.fr/franceinter/tiktok-twitter-le-proces-ultra-mediatisé-johnny-depp-vs-amber-heard-se-joue-aussi-sur-les-reseaux-sociaux-6995505>

L'antagonisme des deux camps se construit ainsi par le hashtag, et « pour saper la force rhétorique de l'autre, certaines expressions sont réinvesties [car] Être de l'autre camp, c'est utiliser des termes proches, en changeant un seul terme ou en utilisant des antonymes hautement reconnaissables. » (Bibié & Goudet, 2018). Cette polarisation est d'ailleurs sujette à commentaires, comme dans le tweet FR\_AH\_12, où le hashtag opposé à Johnny Depp est cité dans un métadiscours, en même temps qu'il est « repris pour interpeller un public imaginé auquel on identifie l'emploi de ce *hashtag* » (Marwick, Boyd, 2010 cité dans Julliard, 2016 p.147). L'énoncé est d'ailleurs ponctué du hashtag pro-Depp, rappelant l'identité et le support de l'internaute à l'acteur.

La construction et l'utilisation de ces hashtags par « celles et ceux qui partagent le même référentiel tacite, le même point de vue [...] contribue à partitionner les arènes de discussions antagonistes dans Twitter. » (Julliard, 2016 p.146) Malgré l'appartenance à une communauté, les internautes insistent sur la dimension divertissante du procès, comme l'atteste l'échange du tweet FR\_AH\_10 :



Figure 46. FR\_AH\_10

L'internaute indexe son tweet par les hashtags #AmberHeardIsALiar et #TeamJohnny, performant son identité par son discours et s'inscrivant ainsi dans une communauté, une *fandom*. Dans les réponses, il indique que pour lui, le procès constitue « un excellent divertissement », et renvoie, via un lien, à une vidéo YouTube intitulée « Amber Heard Tries To Avoid Accidental Laugh By Crying! » La construction du procès comme divertissement va ainsi de pair avec un engagement des téléspectateur•ices/internautes qui performant les mêmes gestes numériques que les fans de personnages fictifs par exemple.

Si cette pratique s'apparente à un vote « passif » et symbolique, certains comptes proposent des votes actifs, par le biais de sondages Twitter (une des affordances de la plateforme) comme dans le tweet ANG\_M\_3 (voir figure 28), où il s'agit de voter pour l'acteur•ice que l'on croit (*who do you believe?*) ou par une action, soit un *like*, soit un *retweet*, qui correspondent à l'un ou l'autre des camps selon l'image ou le texte présent dans le tweet.



Figure 47. FR\_M\_7

C'est ce que l'on retrouve dans le tweet FR\_M\_7, où l'action du *like* correspond à voter pour Johnny Depp, tandis que l'action de retweeter revient à voter pour Amber Heard<sup>58</sup>. Cette pratique permet à l'internaute auteur•ice du sondage artisanal de gagner en visibilité. Le tweet ANG\_M\_1 est particulièrement intéressant à ce sujet :

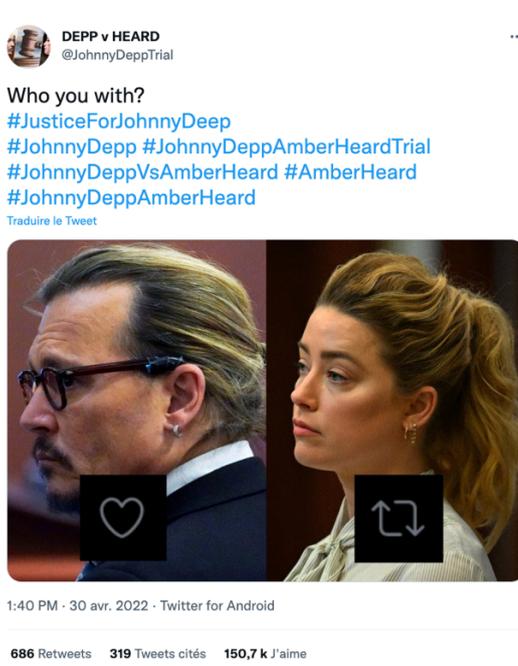


Figure 48. ANG\_M\_1\_a



Figure 49. ANG\_M\_1\_b

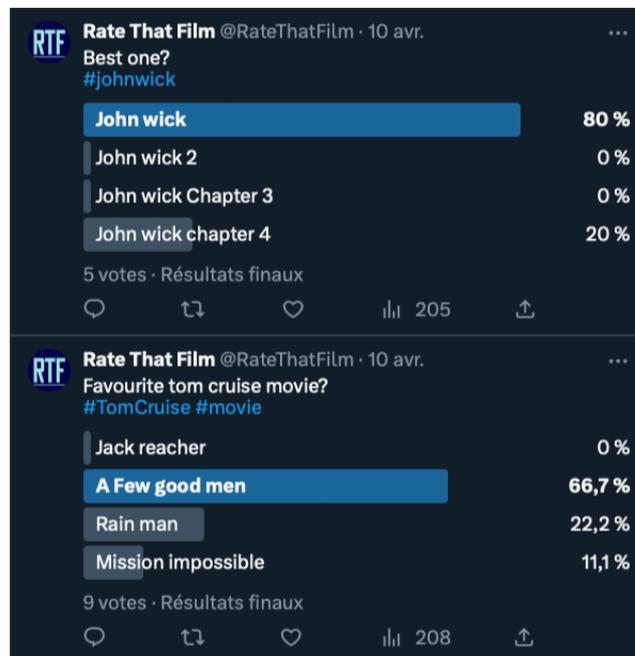


Figure 50. ANG\_M\_1\_c

<sup>58</sup> On voit d'ailleurs ici l'écart monumental entre le nombre de likes (donc de soutien à l'acteur) et le nombre de retweets (donc de soutien à l'actrice).

En effet, à près d'un an d'intervalle (à la récolte du corpus en septembre 2022 et à la rédaction en juillet 2023), le nom d'utilisateur•ice de l'internaute a changé. Lors de la récolte, le compte s'appelait DEPP v HEARD @JohnnyDeppTrial, et se spécialisait donc dans des tweets au sujet du procès (ANG\_M\_1\_a). Cependant, en retournant sur le même tweet (ANG\_M\_1\_b), on peut voir que le compte a changé de nom pour devenir (ou redevenir) un compte spécialisé dans la notation de films (@RateThatFilm). Les tweets habituels du compte sont d'ailleurs des sondages proposés aux internautes permettant de voter entre plusieurs films (ANG\_M\_2\_c). On peut voir que le compte, qui n'a que 9000 abonnés, a d'ailleurs bien moins d'engagement sur ces tweets que sur le tweet commentant le procès, réunissant 150000 *likes*<sup>59</sup> au profit de Johnny Depp.

Le procès est un dispositif basé sur le vote des jurés ou du juge, mais ici, le vote est aussi celui du public, qui définit un•e ou des gagnant•es et un ou des perdant•es, vote qui peut être réel ou symbolique, en tout cas non juridique, mais permis par l'entreprise judiciaire qui accepte la retransmission du procès en direct, mettant le•a téléspectateur•ice à la place d'un•e juré•e. Dans le procès Depp v. Heard, l'ancrage médiatique double renforce la nécessité et le nombre de commentaires : le True Crime invite à chercher un coupable et à récolter des preuves, tandis que la téléralité demande une participation des téléspectateur•ices par un vote. Se joue ainsi la construction médiatique d'une relation parasociale répondant à ces deux processus : puisqu'on pense connaître ces stars (que l'on connaît par ailleurs déjà depuis des années) et que l'on pense détenir et connaître la vérité, on se permet de voter pour l'un•e ou l'autre et d'affirmer la culpabilité d'un des deux camps :

Through these 'pro' and 'anti' hashtags, social media users position themselves in relation to the debates surrounding the trial. These engagements are generative of identities as well as the pleasure of participating in an active fandom, exploring conspiracy theories and taking on the role of an amateur detective. Each of the camps garners (real or fictitious) pieces of evidence from the trial and beyond to produce well-researched threads akin to prosumer activism. (Moro & al., 2023 p.95)

### 3.2.6 Le procès Depp v. Heard : une téléralité ?

La téléralité, apparue dans les années 1990 et consacrée par *Loft Story* en France, peut se résumer en l'association de quatre éléments : « *ordinary people in a contrived situation facing some kind of challenge surrounded by cameras.*<sup>60</sup> » (Kavka, 2012 p.110) Le programme inscrit dans une triple temporalité offre un spectacle du banal par le dispositif

---

<sup>59</sup> Le nombre est différent, et a baissé en un an, sûrement à cause de la suppression ou de la fermeture de nombreux comptes BOT, robots destinés à soutenir l'acteur en ligne.

<sup>60</sup> C'est Kavka qui souligne.

panoptique et la confession. Il propose également une compétition de l'intime, le public étant amenée à juger de l'authenticité performée des candidat•es et à voter pour leur éviction dans certains programmes. Mais le genre reste empreint de nombreuses contradictions, notamment autour du « réel » et de l'« ordinaire » :

Discursively, reality TV makes claims about ordinariness, authenticity and the social value of accessing private lives. [...] For all of its claims about giving viewers access to a 'backstage' reality, there is always a producer off-camera whom we do not see; for all of its emphasis on 'being real', participants nonetheless perform themselves in spectacular ways; for all of the language of ordinariness, participants are consistently positioned as extraordinary. Formally, too, reality TV relishes contradictions. It shamelessly mixes the generic attributes of fact and fiction. It uses (largely) unscripted interactions among participants placed in carefully constructed environments and controlled situations. [...] It challenges participants to perform yet rewards them for being themselves. It treats celebrities as ordinary people and ordinary people as celebrities. (Kavka, 2012 p.179)

En bref, le procès Depp v. Heard possède de nombreuses caractéristiques de la télé-réalité, et est parfois traité comme tel par des internautes ayant une réflexivité sur les pratiques de visionnage, comme c'est le cas dans le tweet ANG\_M\_4, où le procès est assimilé (*is*) à une télé-réalité, apparemment plaisante à regarder (*my new favorite reality tv!*) :

ANG\_M\_4 The Amber Heard Johnny Depp trial is my new favorite reality tv!  
#DeppVsHeard #JohnnyDeppsAmberHeardTrial #JohnnyDeptrial

### 3.3 LA MISE EN INTRIGUE D'UN FEUILLETON MÉDIATIQUE SUR YOUTUBE

J'ai pu montrer les différentes logiques médiatiques empruntées au True Crime et à la télé-réalité en jeu dans le procès Depp v. Heard. Je souhaite maintenant analyser comment la diffusion du procès sur YouTube permet une mise en intrigue qui pourrait se rapprocher de celle d'un feuilleton médiatique créant du suspense pour le•a spectateur•ice grâce à ses dimensions capitulaire, épisodique et sérielle.

#### 3.3.1 YouTube et le procès Depp v. Heard

YouTube est présenté en 2005 à sa création comme une plateforme de dépôt de vidéos amateurs, puis par la suite comme plateforme de diffusion inscrite dans l'immédiat, malgré que le site « est configuré de manière à faire primer non pas la diffusion ou la publication promise, mais bien la consommation de vidéos. » (Heuguet, 2020 p.19-20) L'interface du site web est un « architexte [mettant] entre les mains de l'utilisateur un outil

poétique, un moyen de produire lui-même des textes, rencontrant l'appel à la polyphonie sociale. » (Jeanneret 2014<sup>61</sup>, cité dans Kane & Bolka-Tabary, 2021)

Initially conceived as a platform that removed the technological barriers for non-professionals to share videos online, it has now transformed itself to an alternative to TV, thus making YouTube operating in a multi-sided market by *exercising control* over multiple stakeholders such as amateur creators, professional creators such as influencers and brands, advertisers, and multi-channel networks (Burgess & Green, 2018). (Lee Ludvigsen & Petersen-Wagner, 2022 p.7)

Aujourd'hui, YouTube permet non seulement la création de playlists de vidéos (Heuguet, 2020 p.14), mais aussi le chapitrage interne de vidéos, selon les *time codes* qui permettent de fragmenter et titrer à un niveau inférieur à la vidéo elle-même, « tour à tour assumée par des éditeurs humains du site, par des systèmes de calcul, ou par les internautes » (p.14). Il est également possible de partager l'entièreté d'une vidéo, une partie découpée, une playlist ou une chaîne YouTube. Les vidéos peuvent être indexées grâce à des hashtags en plus de leurs titres, « étiquetage distribué [...] qui constitue [une] « mise au travail » des internautes dans la perspective d'une base d'information commune » (p.13). En outre, la *thumbnail*, vignette fixe présentée par le dispositif (créée par le vidéaste ou choisie par la plateforme elle-même lors de la mise en ligne), apparaît comme un élément décisif du succès d'une vidéo, au même titre que son titre. On parle d'ailleurs de *clickbait*, en français de « putaclic » lorsque ces deux éléments servent à attirer les spectateur•ices plutôt qu'à véritablement résumer le contenu de la production audiovisuelle. Cette image fixe « donne forme à une histoire [...] avec le concours d'un interprète qui reconstruit mentalement » (Baroni, 2011 p.282) ce qu'elle raconte.

Depuis 2016, YouTube autorise la diffusion de vidéos de plus de 15 minutes et la diffusion en direct (accompagnée d'un *chat*, lui aussi en direct, où peuvent réagir dans l'instant les internautes qui sont connectés sur un compte YouTube), au même titre que la plateforme Twitch<sup>62</sup>, et représente donc une alternative à la télévision (Lee Ludvigsen & Petersen-Wagner, 2022 p.2) C'est dans cette optique que Jan Andre Lee Ludvigsen et Renan Petersen-Wagner ont analysé l'utilisation du dispositif dans le cadre du « live streaming » de méga-événements sportifs comme les Jeux Olympiques. Au-delà de la diffusion en direct, YouTube offre la possibilité d'archivage de l'évènement sportif, les vidéos étant déposées

---

<sup>61</sup> Jeanneret, Y. (2014). Critique de la trivialité. Les médiations de la communication, enjeu de pouvoir. Paris, Éditions Non standard.

<sup>62</sup> On peut lire à ce sujet Cocq, M. (2018). Constitution et exploitation du capital communautaire. Le travail des streamers sur la plateforme Twitch. *La nouvelle revue du travail*, (13).

sur la plateforme une fois le *live* terminé. Le propriétaire de la chaîne peut alors rassembler et ordonner les vidéos en *playlists* (Lee Ludvigsen & Petersen-Wagner, 2022 p.13), et celles-ci peuvent être à nouveau regardées, likées, partagées et commentées par une audience asynchrone :

This is important because, overall, it speaks to how YouTube adds another unique dimension to the ‘Olympic production’ and how a platform-specific ‘show *within* the show’ follows each Olympic edition, complements the traditional television production and remains available post-event. (p.14)

La diffusion du procès Depp v. Heard, son archivage et le classement des vidéos en playlist suit le même schéma que celui énoncé par Lee Ludvigsen & Petersen-Wagner : un live retransmis en direct, puis archivé et déposé sur la plateforme en plusieurs vidéos, rassemblées en *playlists* (P\_P\_1).

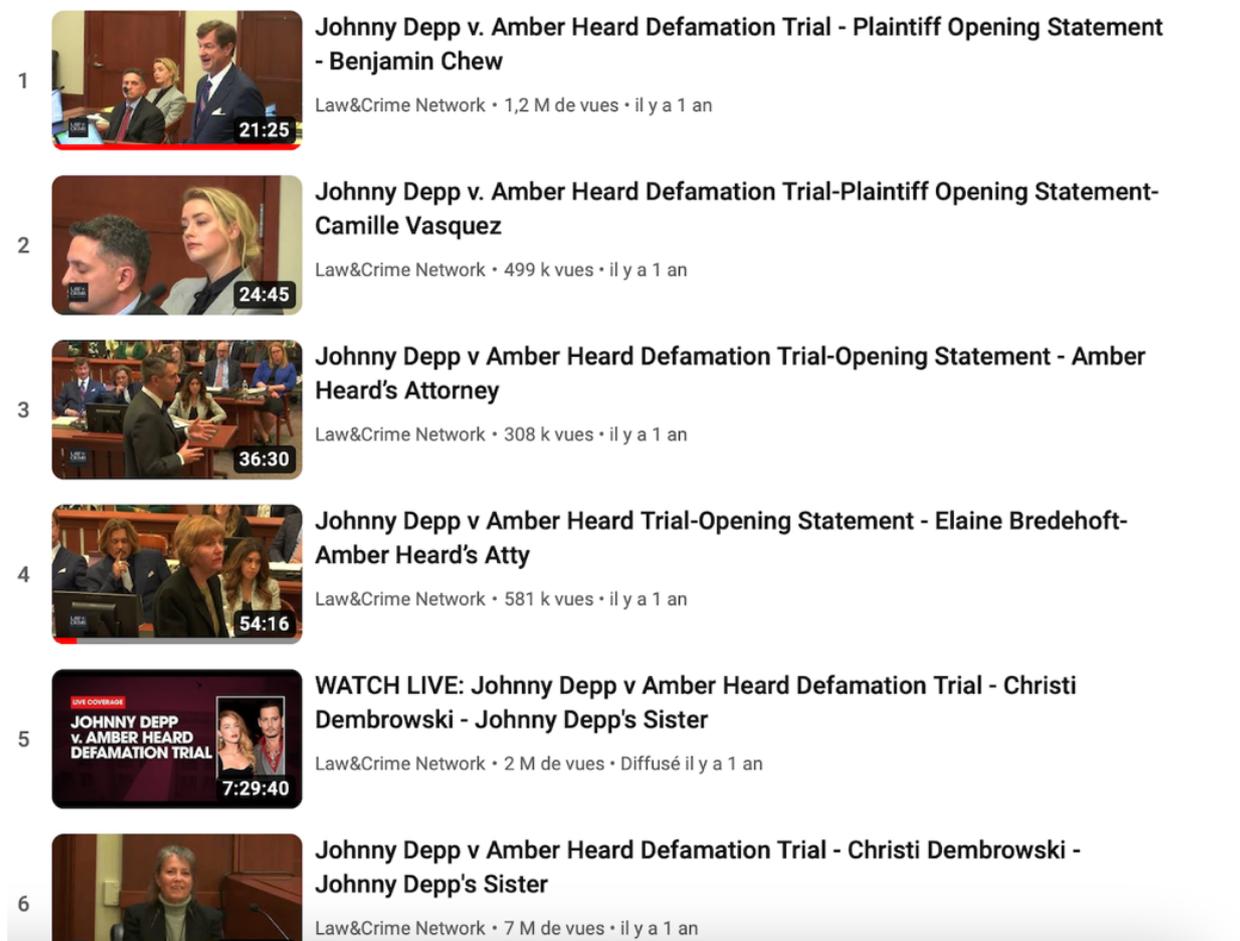


Figure 51. P\_P\_1

La playlist de la chaîne Law&Crime Network intitulée « Johnny Depp-Amber Heard Defamation Trial » regroupe 116 vidéos au total. 111 vidéos ont été publiées entre le

12 avril 2022 et le 3 juin 2022, dates entre lesquelles s'est tenu le procès. La playlist contient également deux vidéos « LIVE RECAP » du verdict publiées les 2 et 3 juin 2022, une vidéo publiée le 21 juin 2022 (un épisode de l'émission Prime Crime qui revient sur l'intégralité du procès), ainsi que deux vidéos d'interview avec les avocates de Johnny Depp, Camille Vasquez et Jessica Meyers, publiées le 3 octobre 2022.

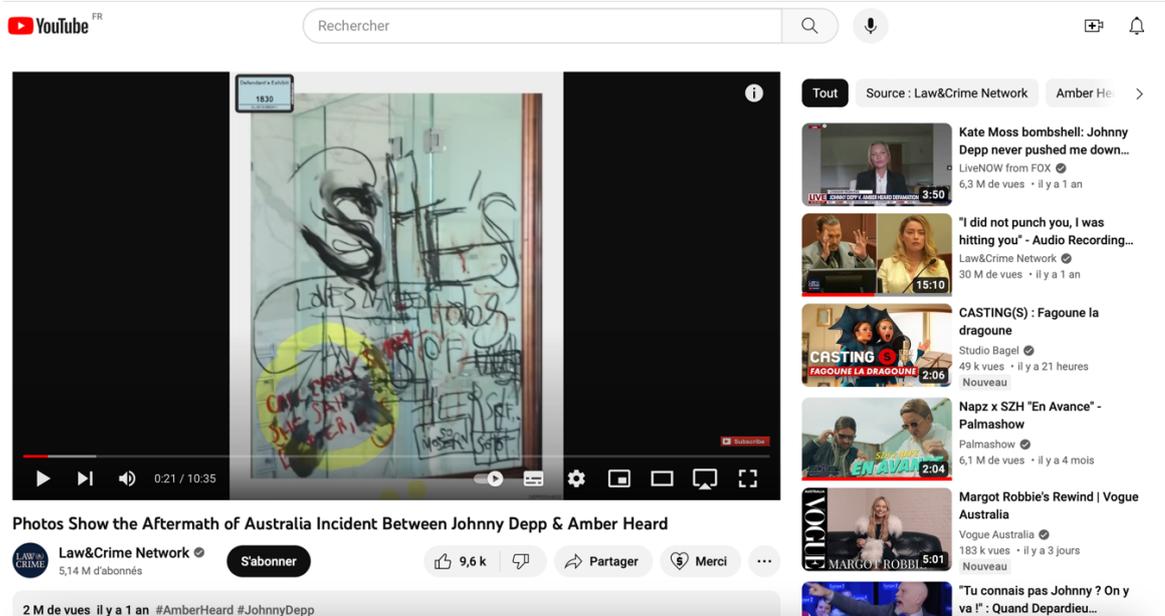


Figure 52. P\_67

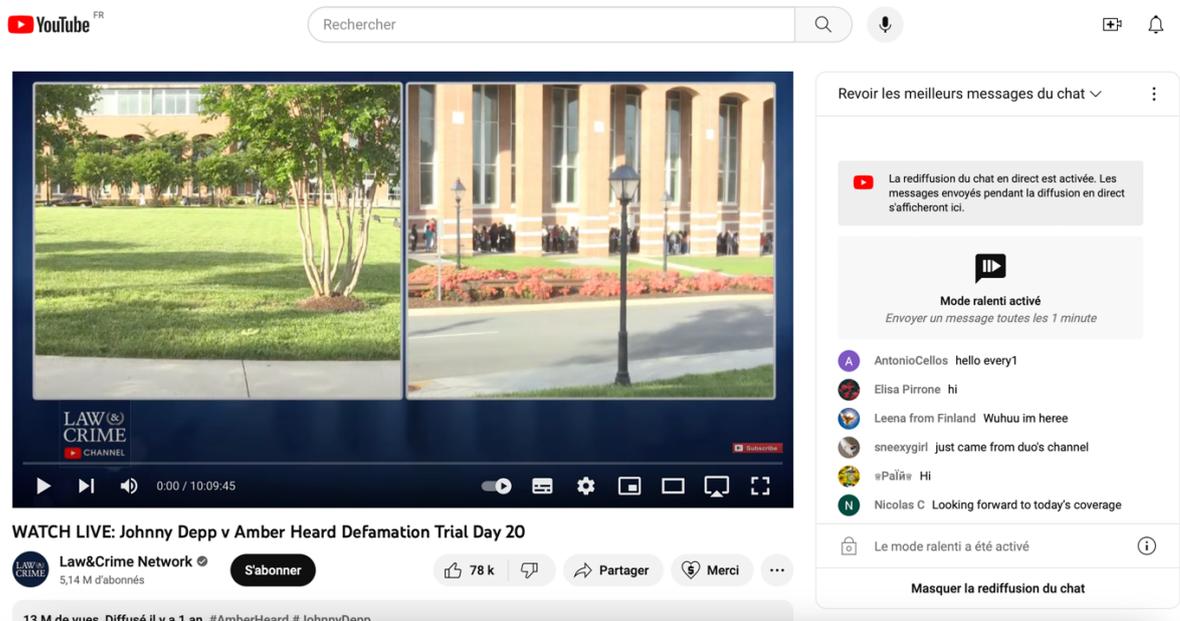


Figure 53. P\_89

Les vidéos durent de dix minutes (P\_67) à plus de dix heures (P\_89) et deux types de vidéos apparaissent. Il y a 25 vidéos qui ont d'abord été diffusées en *livestream*, puis repostées par la chaîne dans leur intégralité. Ces vidéos durent environ huit heures, elles disposent de la

même *thumbnail* et d'un chat en live qui est, lui aussi, visible a posteriori. Il y a 85 vidéos qui durent entre 20 minutes et trois heures (deux heures en moyenne) et qui possèdent des thumbnails différentes, ce sont des extraits plus courts des retransmissions en direct. Ces deux types de vidéos sont chapitrées selon des moments-clés et sont indexés par des hashtags, comme on le verra par la suite.

Les contenus de ces 85 vidéos suivent le déroulement chronologique du procès. Ainsi, les quatre premières vidéos sont celles des *opening statements* des deux partis. Les témoins appelés à la barre pour témoigner en faveur de Johnny Depp occupent 14 vidéos (correspondant aux jours 1 à 5 du procès), puis 11 vidéos montrent le contre-interrogatoire de Johnny Depp à la suite de ces témoignages (jours 5 à 8 du procès), 27 vidéos montrent à nouveau les témoins appelés à la barre pour témoigner en faveur de l'acteur (jours 9 à 15 du procès). Le témoignage d'Amber Heard et le contre interrogatoire par la partie adverse occupent 12 vidéos (jours 15, 16 et 17 du procès), puis les témoins appelés à la barre en sa faveur apparaissent sur huit vidéos (jours 17 à 20 du procès). Le moment de la « réfutation » occupe cinq vidéos : trois correspondent à Johnny Depp appelé à la barre pour rectifier ou appuyer ses propos, deux correspondent à Amber Heard (jours 21 à 23 du procès).

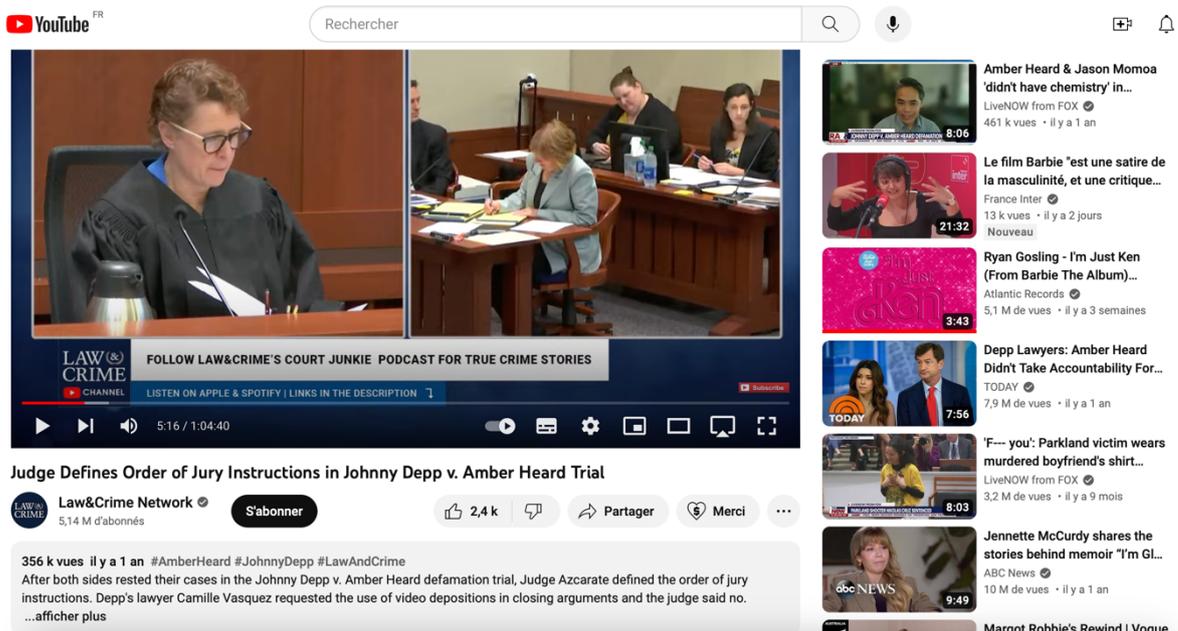


Figure 54. P\_104

Une vidéo (P\_104) correspond aux instructions données par le juge au jury quant aux délibérations et au rendu du verdict (jour 23 du procès). Les plaidoiries des avocat·es de la défense et de l'accusation sont réparties sur trois vidéos : deux pour les avocats de Johnny Depp et une seule pour les avocat·es d'Amber Heard. Enfin, une dernière vidéo s'intitule

« Watch How Amber Heard Reacted as Jury Found She Defamed Johnny Depp » (P\_111) et montre non seulement la réaction d'Amber Heard au verdict, mais aussi la réaction du tribunal entier.

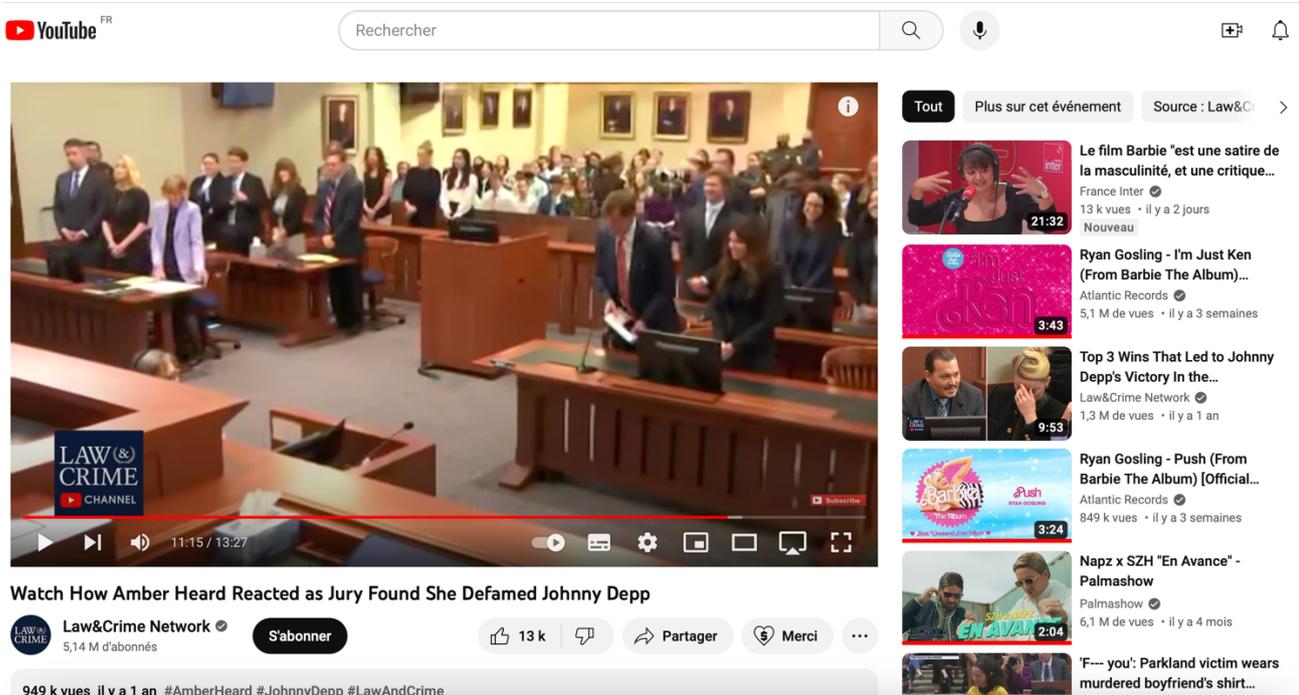


Figure 55. P\_111

Le nombre de vues sur les vidéos semble avoir augmenté *crescendo* : d'abord à un million de vues les quatre premiers jours, le nombre de vues monte à trois puis cinq puis 12 millions pour les vidéos qui correspondent aux jours 5 à 9 du procès, soit la contre-interrogation de Johnny Depp. Les vues baissent pour les vidéos où témoigne Amber Heard, passant à moins de dix millions de vue (jours 9 à 16 du procès), puis remontent aux alentours de 13 millions de vue jusqu'à la fin du procès. Les vidéos qui comptabilisent le plus de vues sont celles des deux *livestream* du verdict (P\_105 et P\_110), montant à plus de 24 millions de vues.

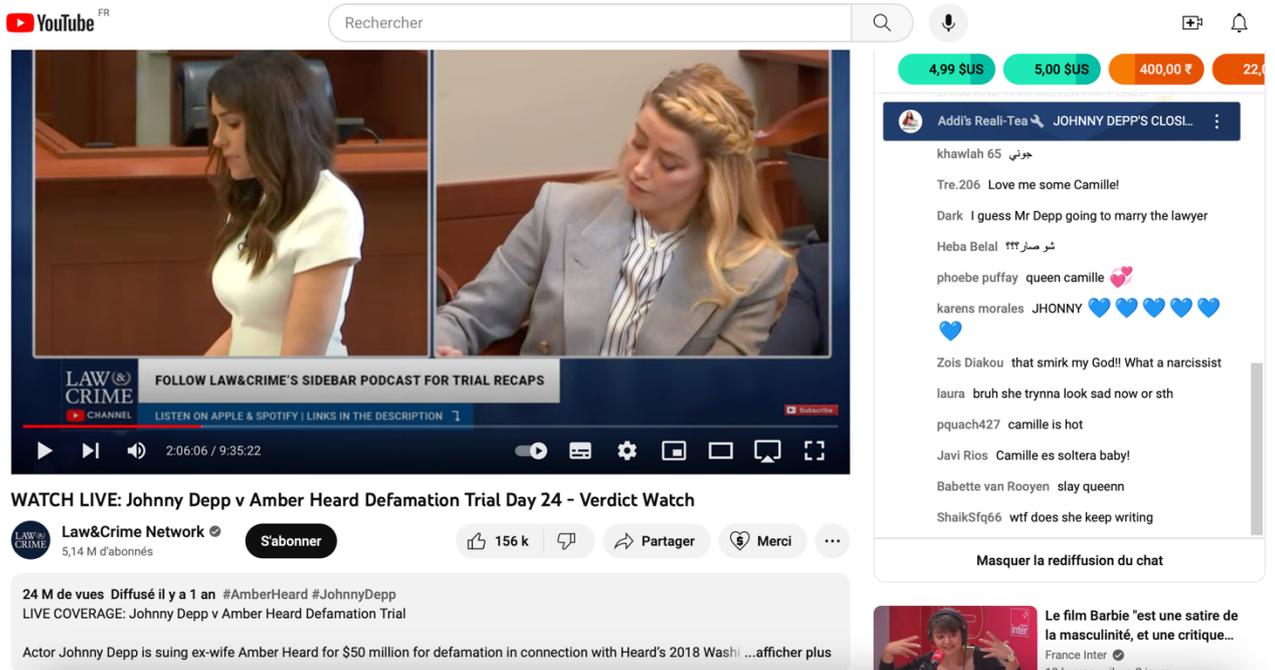


Figure 56. P\_105

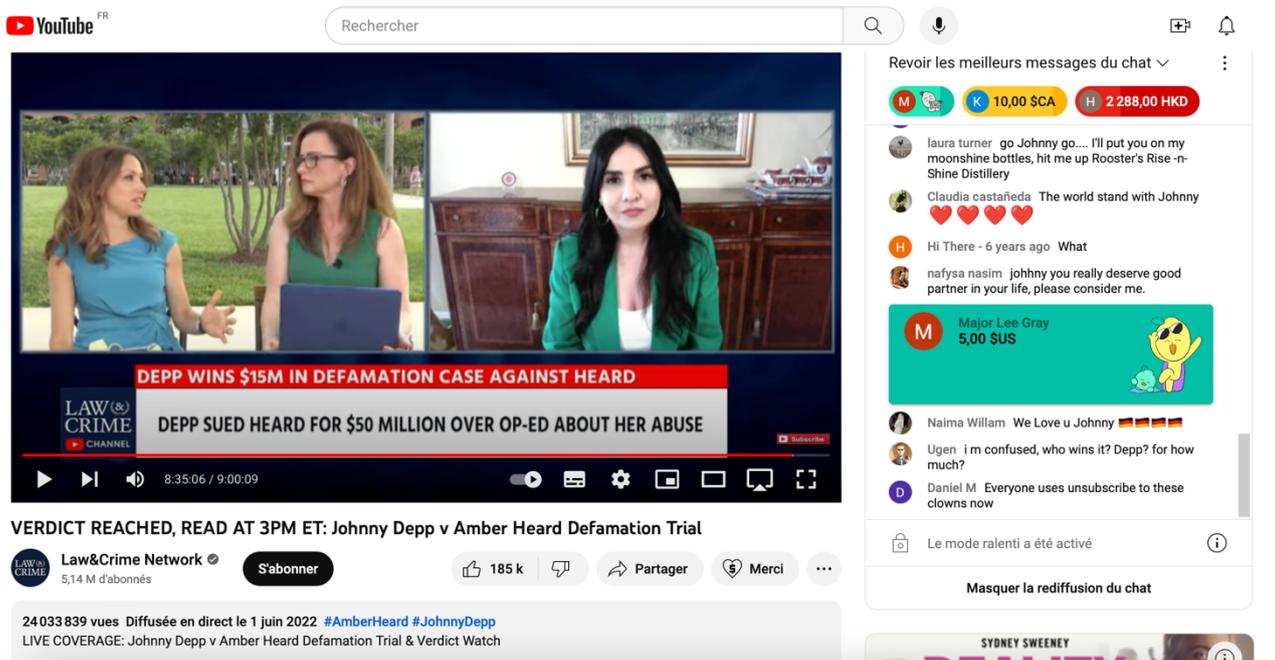


Figure 57. P\_110

### 3.3.2 La mise en récit, ou la fabrique du suspens

Le narratologue Raphaël Baroni définit le récit comme « la représentation séquentielle d'une transformation impliquant des états successifs, [...] sensée s'insérer dans une intrigue. » (Baroni, 2011 p.273) Il s'inscrit à la suite de Gérard Genette pour penser la narrativité, c'est-à-dire « ce qui fait qu'un récit est un récit » (p.273) Ainsi, pour lui « serait narratif *n'importe*

*quel support capable de raconter une histoire* » (p.274-275) Il puise aussi dans les travaux des penseurs de la théorie du récit anglo-saxonne comme Hayden White, alors confinée aux fictions littéraires, qui l'ont rapproché des récits factuels, et Paul Ricœur, qui « a joué un rôle de passeur en affirmant à la suite du philosophe américain que la mise en intrigue aurait pour fonction de donner sens et forme à l'expérience temporelle. » (Baroni, 2018 p.110)

Il distingue alors deux définitions de la narrativité. La première, sur le plan formel, définit la narrativité en tant que séquence qui « ne fait intervenir qu'une logique de l'action se référant à la transformation d'un état en un autre état, c'est-à-dire à une *transformation*, une forme en mouvement, qui s'oppose à l'immobilité ou à la pause que pourrait saisir une configuration statique. » (2011 p.275-276). Il s'agit dans cette perspective d'enrichir l'expérience temporelle, jusqu'alors informe, « sous-déterminée », par la médiation d'un récit, « une forme narrative pourvue d'un début, d'un milieu et d'une fin » (2018 p.111), pour en permettre sa pleine compréhension, lui donner un sens. La seconde nécessite quant à elle une interprétation du degré de narrativité de l'objet étudié. La première définition relève donc d'une simple temporalité en flux configuré, tandis que la seconde prend en compte la potentialité intrigante du récit, littéralement sa capacité à « intriguer le narrataire » (2011 p.277).

À la suite de cette première distinction, il propose également deux prototypes de la narrativité, selon que les représentations narratives « se donnent pour tâche principale de produire une immersion dans l'expérience racontée ou, au contraire, d'expliquer les événements. » (2018 p.114). Il nomme le premier pôle « récit immersif », auquel il souhaite réserver la notion de mise en intrigue, puisque « l'intrigue est conçue dans le but d'immerger le lecteur dans une expérience simulée et de nouer une tension orientée vers un dénouement éventuel. » (p.114). Le deuxième pôle, le « récit informatif », configure le récit rétrospectivement à l'aide de cadres interprétatifs permettant de mieux comprendre ce qu'il s'est passé, dans une perspective journalistique ou historiographique plutôt que fictionnelle. (2011 p.77)

Pour Baroni, l'intrigue est « un dispositif dont la fonction première est d'intriguer le lecteur » (p.112), de susciter chez lui curiosité ou suspense, en cela qu'elle entraîne une incertitude vis-à-vis de l'avenir du récit, notamment parce que le sujet (ou l'objet du suspense) se voit éloigné « du cours habituel des événements » (p.277).

Élément incontournable du récit fictionnel, le *cliffhanger* apparaît comme le dispositif vecteur de suspense par excellence. Littéralement « personne suspendue au bord d'une falaise », le *cliffhanger* interrompt intentionnellement l'histoire alors que celle-ci n'est pas





Figure 58. FR\_AH\_7

Cette relation parasociale se construit également en interaction entre les internautes, par exemple dans le tweet FR\_AH\_7. Ainsi, les deux internautes (citant et cité) se félicitent du fait que *la mine de Johnny s'améliore de jour en jour*. L'émotion ressentie par l'internaute (*C'est dingue !, Je suis tellement heureuse pour lui X'3*) est renforcée par le fait qu'elle n'est pas la seule à remarquer ça. On note par ailleurs que le tweet cité fait la publicité d'un livre

sur les violences conjugales subies par les hommes et écrit par l'autrice du tweet<sup>63</sup>. La locution adverbiale *de jour en jour* montre la fidélité de l'internaute au procès, qui semble en effet le regarder chaque jour, où en tout cas, en suivre les avancées.

Pour Raphaël Baroni, le feuilleton médiatique appartient à une troisième catégorie narrative, le « récit *immergé* dans l'actualité<sup>64</sup> » (2018 p.125), situé tant dans le flux temporel de l'évènement inachevé (ou n'ayant pas trouvé résolution), et dans un rythme épisodique emmené vers un dénouement. En ce sens, le narrateur est limité dans la configuration d'un récit complet par le caractère ultérieur des développements qu'il attend de pouvoir restituer dans leur intégralité. Le *cliffhanger* fictionnel trouve donc son pendant dans le feuilleton médiatique, malgré qu'il n'y soit pas volontaire, puisqu'au contraire de la fiction, « le journal présente les bribes événementielles d'une histoire émergente en rapportant des faits qui s'enchaînent au jour le jour dans l'ignorance de ce qui va advenir par la suite. » (Baroni et al., 2006 p.127)

Le procès Depp v. Heard a donc été rythmé selon les jours ouvrables de la semaine (des directs du lundi au vendredi), laissant les téléspectateur•ices en attente le week-end. Le *cliffhanger* a été encore plus grand lors d'un « hiatus temporel », semblable à celui de certaines séries télévisées où le rythme (quotidien, hebdomadaire) de diffusion est modifié pendant un certain temps (pause hivernale ou estivale). Ainsi, du 5 mai 2022 au 16 mai 2022, le procès a été mis en suspens, offrant une pause aux juré•es, aux témoins, aux avocat•es et aux plaignant•es :

---

<sup>63</sup>[https://www.amazon.com/dp/0983433879?&linkCode=sll1&tag=annsivers-20&linkId=6df8b1a41a0b5d889e6367ddaa7efa32&language=en\\_US&ref=as\\_li\\_ss\\_tl](https://www.amazon.com/dp/0983433879?&linkCode=sll1&tag=annsivers-20&linkId=6df8b1a41a0b5d889e6367ddaa7efa32&language=en_US&ref=as_li_ss_tl)

<sup>64</sup> C'est Baroni qui souligne.

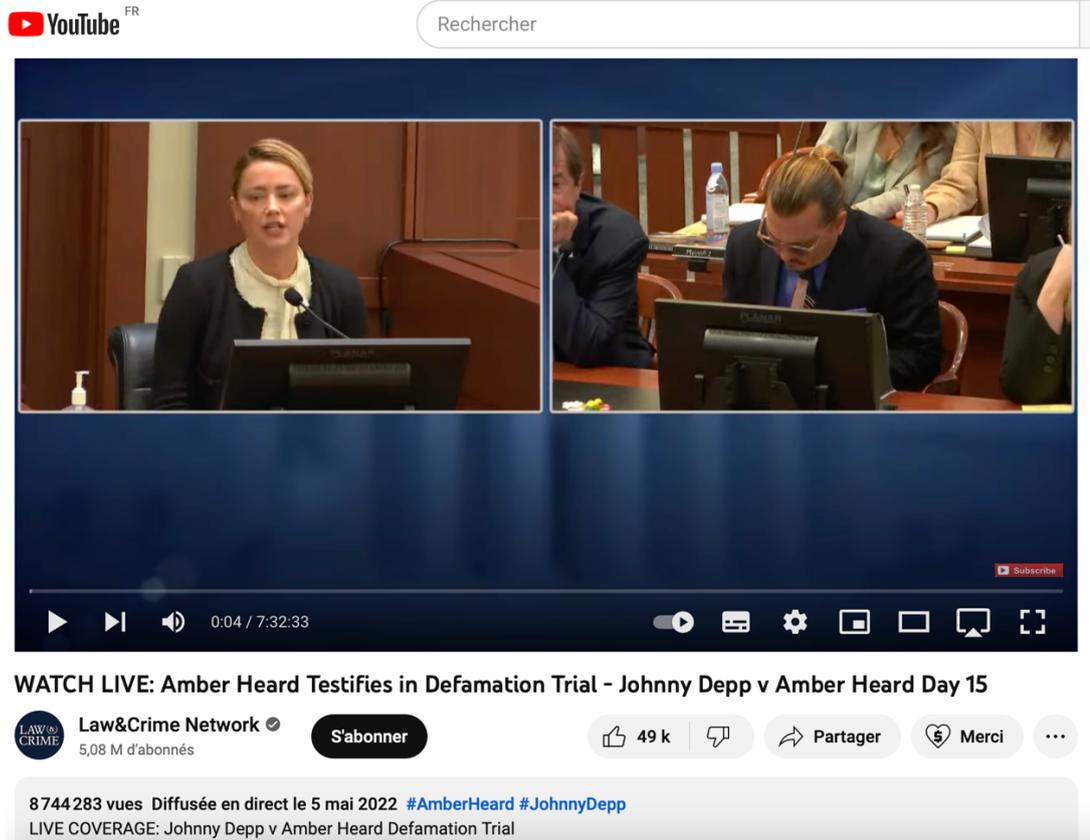


Figure 59. P\_51

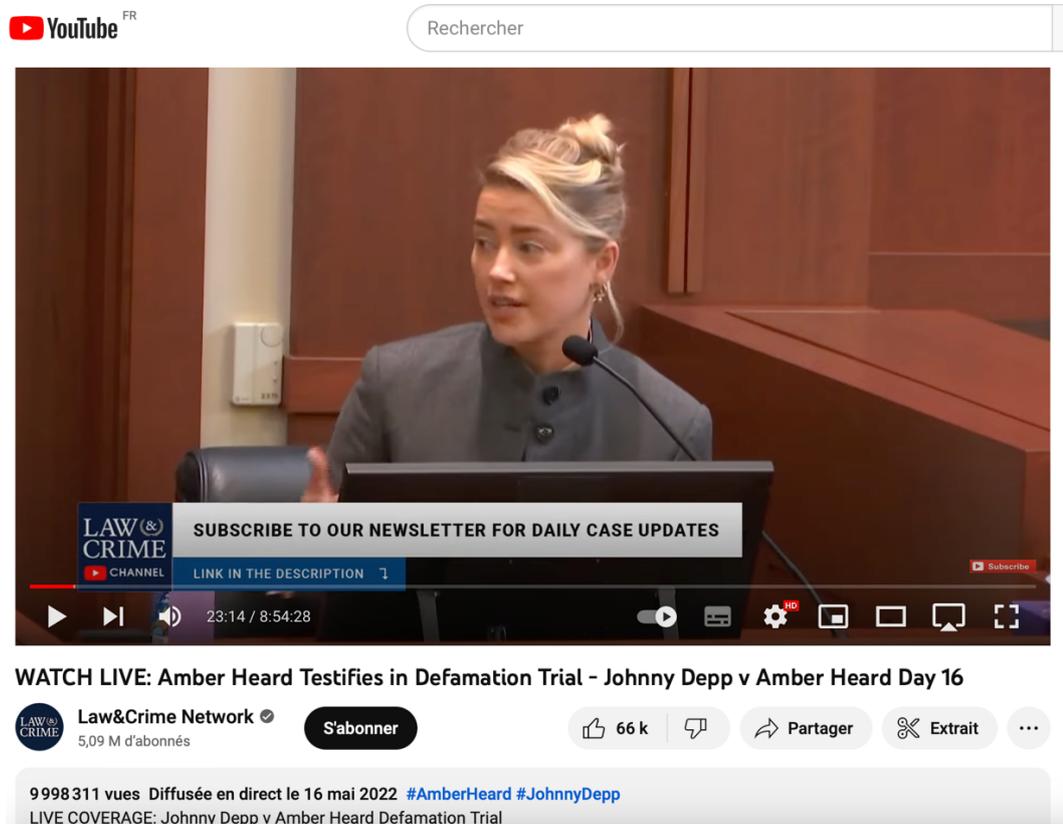


Figure 60. P\_71

Le récit proposé par le feuilleton médiatique est un récit « segmenté, incomplet [...] dont le dénouement reste ouvert » (Baroni, 2016 §24), et s'inscrit pour cette raison dans « une histoire inachevée et plus englobante » (Baroni, 2018 p.125-126) composée des événements passés, des événements présents, et des développements futurs (qui ne sont alors que des hypothèses, des questions ouvertes).

Le procès relate précisément les événements passés, en en faisant dès lors des éléments des événements présents. Mais c'est le futur qui interroge le plus, qui intrigue le·a téléspectateur·ice, qui le·a garde attentif·ve. Le futur se résume ici à une chose : le verdict donné par les juré·es.



Figure 61. FR\_M\_9

C'est ce qu'attend l'auteur•ice du tweet FR\_M\_9, qui concède son *côté hyper malsain* qui la désole (*Je suis désolée d'admettre que*), que l'on peut assimiler à un voyeurisme issu du *penal spectatorship* discuté plus haut, dispositif caractéristique du True Crime. Dans la conversation avec un•e autre internaute, iel compare d'ailleurs le procès à *une mauvaise série B*, genre télévisuel que l'on a généralement honte de regarder.

Certains internautes n'attendent pas seulement le verdict, mais des scènes importantes du procès, comme par exemple le témoignage de Kate Moss, attendu comme un véritable *money shot*, « as those moments on reality TV franchises when central characters have dramatic “affective outbursts” of anger, jealousy, or envy » (Dominguez, 2015 p.164 cité dans Horeck, 2019 p.141)



Figure 62. ANG\_KV\_1

Le tweet ANG\_KV\_1 construit le témoignage de Kate Moss comme un événement mondial (*I think the entire world will tune in for #KateMoss evidence tomorrow*), érige le mannequin en hashtag et la fige dans sa beauté éternelle par un GIF de celle-ci plus jeune. Pour

l'internaute, sa parole pourrait prouver qu'Amber Heard ment, comme l'affirme le hashtag qu'elle cite.

**ANG\_KV\_4** Can't wait for Kate Moss to rip Amber Heard apart Tomorrow #Deppvsheard (24/05/22)

Pour l'internaute auteur•ice du tweet ANG\_KV\_4, le témoignage de Kate Moss est attendu (*Can't wait*) comme un combat violent et sanglant (*Kate Moss to rip Amber Heard apart*), *money shot* brutal visant à blesser Amber Heard. Le hashtag #Deppvsheard prend alors un sens beaucoup plus propre. D'autres internautes attendent un autre type de *money shot*, plus romantique, mais toujours dans le but de rabaisser l'actrice :



Figure 63. ANG\_KV\_5

L'internaute auteur•ice du tweet ANG\_KV\_5 attend avec impatience (*I can't wait*) la réaction d'Amber Heard à la venue au procès de Kate Moss. Plus encore, l'internaute construit dans son énoncé un scénario hypothétique où les ex-amants se regarderaient dans les yeux (*JD will make eye contact w/Kate*) et où Johnny Depp sourirait et serait heureux de voir Kate Moss (*prob w/a smile on his face*) et où il n'offrirait pas un seul regard à Amber Heard (*he wouldn't even glance @AH*), ce qui enragerait l'actrice (*is gonna make her rage*). Ce scénario hypothétique est illustré d'un GIF d'Amber Heard pleurant durant le procès. Mais l'internaute est rattrapé par la réalité, car Kate Moss ne témoigne pas à la barre mais en visioconférence, ce que rappelle un•e autre internaute en réponse au tweet initial. Les deux internautes sont déçu•es (*Unfortunately, Damn!*) car ils ne pourront pas regarder la scène qu'ils voulaient voir. Mais le témoignage de l'ex-mannequin star a tout de même offert à la chaîne un pic d'audience (jour 22 du procès) avec 17 millions de vues, contre 13 les jours suivants et précédents (jour 21 et jour 23).

Enfin, certains internautes souhaitent plutôt à assister à un *plot twist*, un retournement de situation inattendu, comme c'est le cas dans le tweet FR\_M\_5 :



Figure 64. FR\_M\_5

L'internaute émet là encore un scénario qu'il juge hypothétique et peu probable (*imaginez, J'y crois zéro*) : Amber Heard pourrait être la victime et Johnny Depp le coupable. Ce *retournement de situation [...] ouf* est comparé par un·e autre internaute, dans un trait humoristique, à un but du footballeur Benjamin Pavard lors de la Coupe du monde 2018, lors du match France-Argentine. Ainsi, on peut voir que peu importe ici le support médiatique, l'important réside davantage dans la fabrique du suspens et dans l'intrigue, si possible faite de rebondissements et de moments d'émotions.

Le narratologue Raphaël Baroni propose de penser le feuilleton médiatique dans une perspective presque performative, en affirmant que « cette histoire émergente possède une dimension politique ou éthique, puisque ce n'est que lorsque nous nous trouvons au cœur d'une histoire que nous pouvons encore en changer le cours, que nous pouvons envisager de produire une action *responsable*<sup>65</sup>. » (2016 §24) La dimension performative est présente dans le procès Depp v. Heard, puisqu'il est susceptible de faire jurisprudence dans d'autres affaires aux États-Unis. Mais la dimension performative réside également dans les actions des téléspectateur·ices et les discours portés sur les RSN comme l'attestent ces deux vidéos où un expert est interrogé lors du procès :

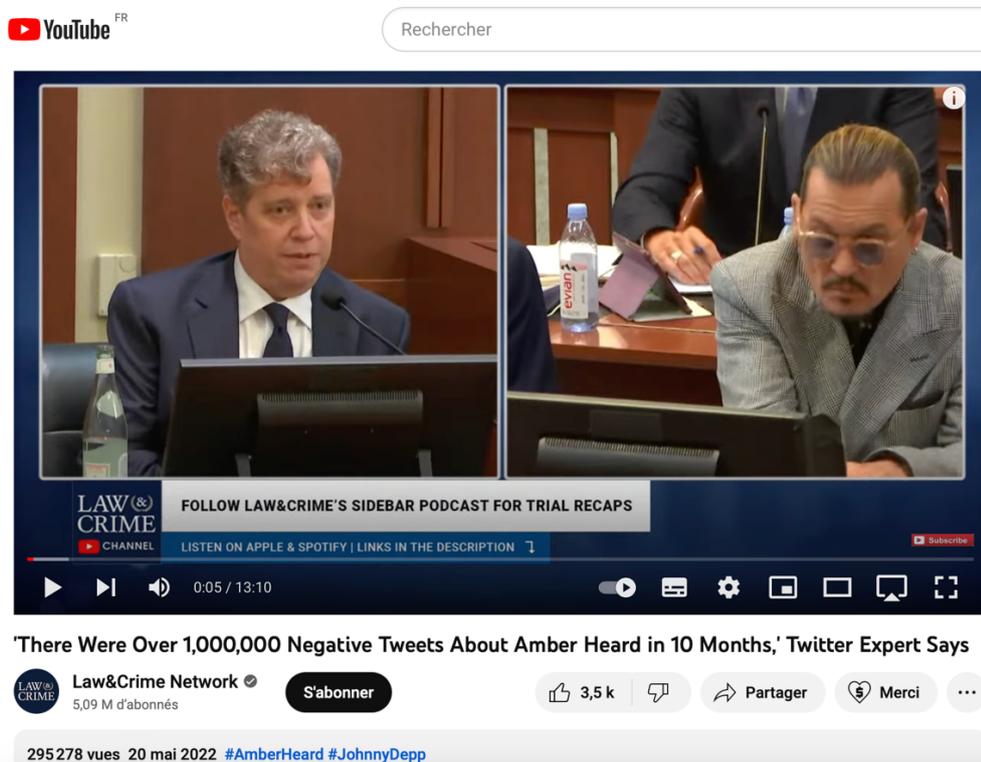


Figure 65. P\_H\_205

<sup>65</sup> C'est Baroni qui souligne.

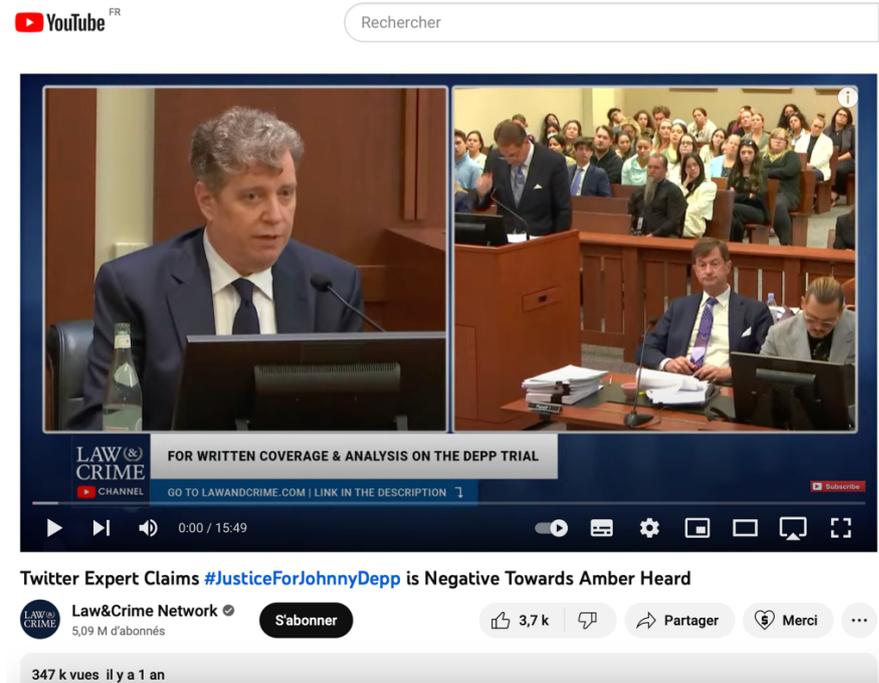


Figure 66. P\_H\_206

### 3.3.4 Dispositif capitulaire, dimension épisodique et dimension sérielle

Les différentes parties du feuilleton médiatique peuvent se rapprocher de chapitres, même si, comme le rappellent Raphaël Baroni et Anaïs Goudmand (2017 p.123), les deux dispositifs ne sont pas de même nature, l'un permettant l'accès à la suite du récit en tournant la page du livre, et l'autre nécessitant d'attendre le lendemain, voire la semaine suivante. « La page blanche est une invitation, non une obligation » (Jost, 2020 §6), contrairement à l'entracte au théâtre (entre deux actes), ou la publicité à la télévision (entre deux séquences ou deux épisodes d'une série par exemple).

Le chapitrage appartient au péri-texte de l'œuvre (au même titre que le titre ou la couverture), dispositif de soutien à l'interprétation du noyau narratif (Baroni, 2019 p.196). Il sert à « baliser le temps narratif » (Marion, 2018 §23), à « briser "l'espace du livre et du roman". » (Baroni & Goudmand, 2017 p.121) Phillippe Marion, qui rappelle le contexte hétérochrone de la lecture, explique que le dispositif capitulaire « peut constituer une sorte d'incitant homochrone » (Marion, 2018 §4) qui vise à réguler la réception, quand bien même les temporalités d'émission et de consommation de l'objet médiatique sont dissociées.

Dans le cas de productions audiovisuelles sérielles, les chapitres sont parfois l'équivalent des épisodes, mais peut apparaître une instance chapitrale dans les DVD ou sur les

plateformes de streaming<sup>66</sup>, pratique éditoriale de segmentation produite dans une perspective quasi analytique de l'œuvre filmique qui n'a pas de chapitre en elle-même (Boillat, 2020).

Si dans le procès Depp v. Heard un premier découpage s'effectue au jour le jour en suivant la temporalité du procès, donc comme dans un feuilleton médiatique, l'archivage et la rediffusion sur YouTube instaure un chapitrage construit par le découpage des vidéos. Comme on l'a vu, les vidéos sont de différents types : les vidéos de direct durant plusieurs heures, les vidéos plus courtes, et les vidéos « highlights » comprises dans une autre playlist, encore plus courtes. Un premier choix éditorial se fait ici, et correspond à la mise en chapitre des moments du procès, en suivant le découpage de celui-ci. Ainsi, la vidéo P\_71 intitulée « WATCH LIVE: Amber Heard Testifies in Defamation Trial - Johnny Depp v Amber Heard Day 16 » qui dure près de neuf heures est découpée en quatre autres vidéos, de deux heures environs, intitulées respectivement « Amber Heard Testifies in the Defamation Trial | Part One - Day 16 (Johnny Depp v Amber Heard) » (P\_72), « Amber Heard Testifies in the Defamation Trial | Part Two - Day 16 (Johnny Depp v Amber Heard) » (P\_73), « Amber Heard Testifies in the Defamation Trial | Part Three - Day 16 (Johnny Depp v Amber Heard) » (P\_74) et « Amber Heard Cross-Examined by Johnny Depp's Attorney | Part Four - Day 16 (Depp v Heard) » (P\_75) :

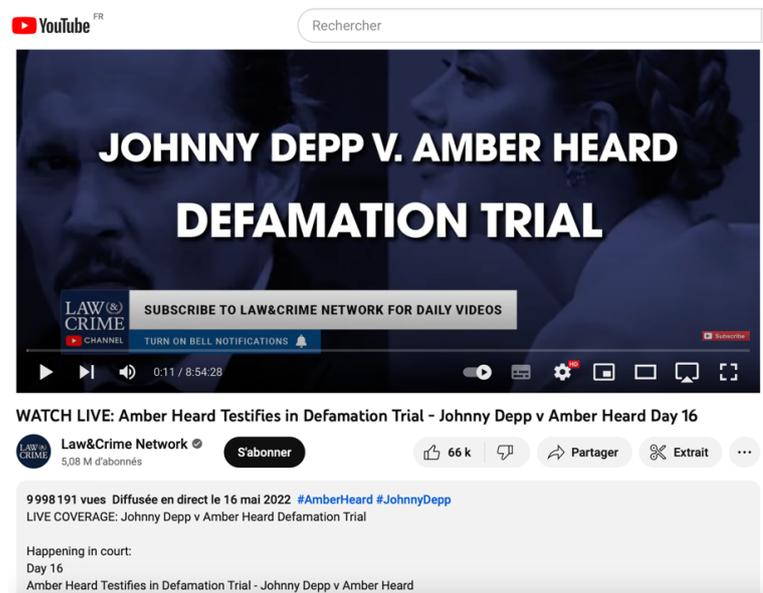


Figure 67. P\_71

<sup>66</sup> « Signalons en outre que la numérotation des chapitres de *House of Cards* se distingue de la numérotation habituelle des épisodes de série, puisque le décompte ne recommence pas à chaque nouvelle saison : le premier épisode de la saison 2 est intitulé « Chapitre 14 », le premier de la saison 3, « Chapitre 27 », etc. » (Goudmand, 2020 §10)

**Amber Heard Testifies in the Defamation Trial | Part One - Day 16 (Johnny Depp v Amber Heard)**

Law&Crime Network  
5,09 M d'abonnés

S'abonner

3,8 k

Partager

Merci

592 k vues il y a 1 an #AmberHeard #JohnnyDepp

On Monday, court resumed in the defamation trial of Johnny Depp and Amber Heard. Heard returned to the stand to continue giving her testimony while being questioned by her attorney.

Figure 68. P\_72

**Amber Heard Testifies in the Defamation Trial | Part Two - Day 16 (Johnny Depp v Amber Heard)**

Law&Crime Network  
5,09 M d'abonnés

S'abonner

2,6 k

Partager

Merci

550 k vues il y a 1 an #AmberHeard #JohnnyDepp

Amber Heard continued to testify in the defamation trial on Monday. Heard's attorney questioned her on a variety of incidents that occurred during her relationship with Johnny Depp.

Figure 69. P\_73

YouTube FR

Rechercher

LAW & CRIME CHANNEL

3:05 / 1:22:43

Subscribe

### Amber Heard Testifies in the Defamation Trial | Part Three - Day 16 (Johnny Depp v Amber Heard)

Law&Crime Network ✓ 5,09 M d'abonnés

S'abonner

4,5 k

Partager

Merci

778 k vues il y a 1 an #AmberHeard #JohnnyDepp

Amber Heard continued to testify in the defamation trial on Monday. Heard's attorney questioned her on a variety of incidents that occurred during her relationship with Johnny Depp.

Figure 70. P\_74

YouTube FR

Rechercher

LAW & CRIME CHANNEL

FOR WRITTEN COVERAGE & ANALYSIS ON THE DEPP TRIAL

GO TO LAWANDCRIME.COM | LINK IN THE DESCRIPTION

21:27 / 1:53:09 · Cross-examination of Amber Heard >

Subscribe

### Amber Heard Cross-Examined by Johnny Depp's Attorney | Part Four - Day 16 (Depp v Heard)

Law&Crime Network ✓ 5,09 M d'abonnés

S'abonner

33 k

Partager

Merci

3,5 M de vues il y a 1 an #AmberHeard #JohnnyDepp

On Monday, the cross-examination of Amber Heard began with questioning by Johnny Depp's attorney Camille Vasquez. Vasquez questioned Heard about a variety of incidents spoken of so far in Heard's testimony.

Figure 71. P\_75

Ces vidéos qui correspondent à un premier chapitrage, ou un découpage en épisodes, sont elles-mêmes reprises et découpées dans la playlist « highlight », dans des vidéos ne durant que quelques minutes seulement. Les neuf heures de retransmission en direct, découpée en quatre vidéos d'un peu plus de deux heures, sont ainsi découpées, après un choix éditorial, en une vingtaine de vidéos, comme les vidéos P\_H\_160, intitulée « Amber Heard Gets Emotional While Testifying About Divorce From Johnny Depp », ou P\_H\_167, intitulée « Attorney Grills Amber Heard About Taking Unflattering Pictures of Johnny Depp Sleeping » :

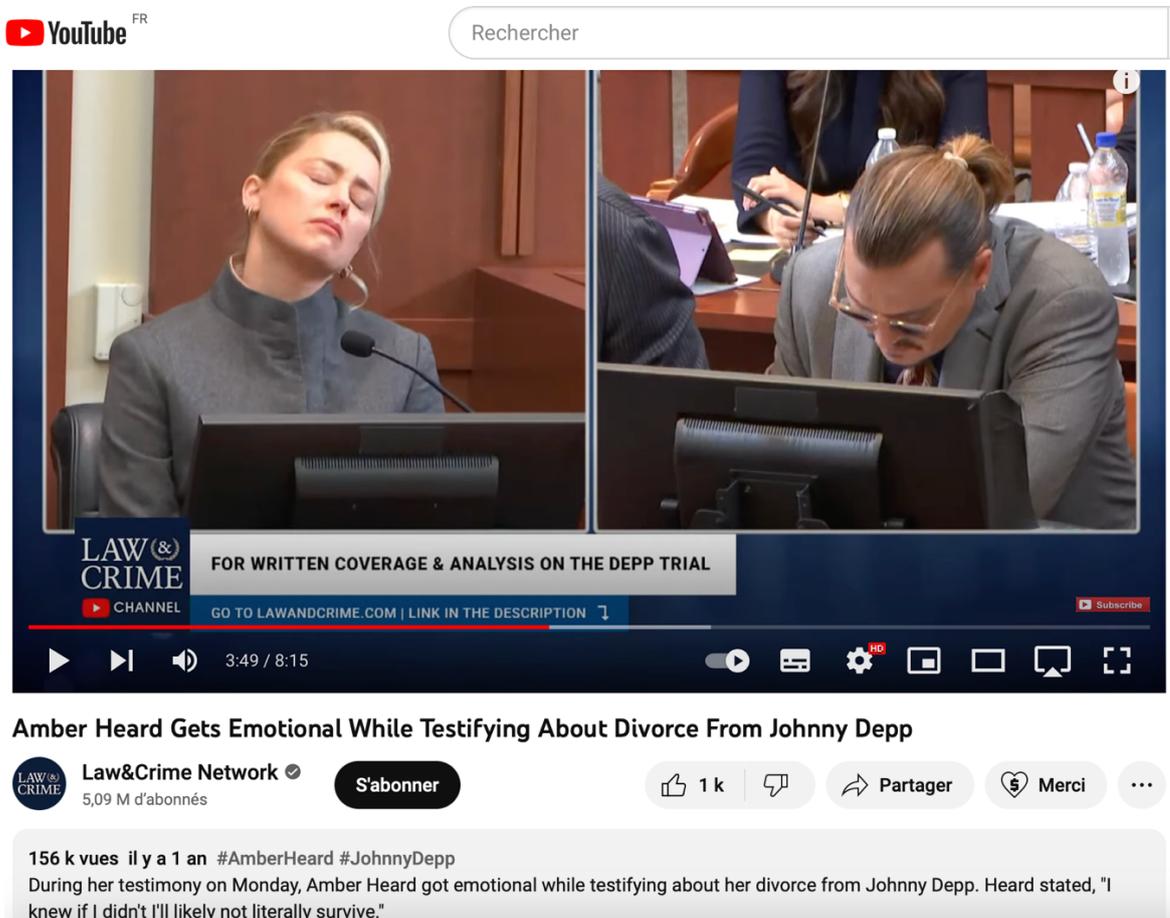


Figure 72. P\_H\_160

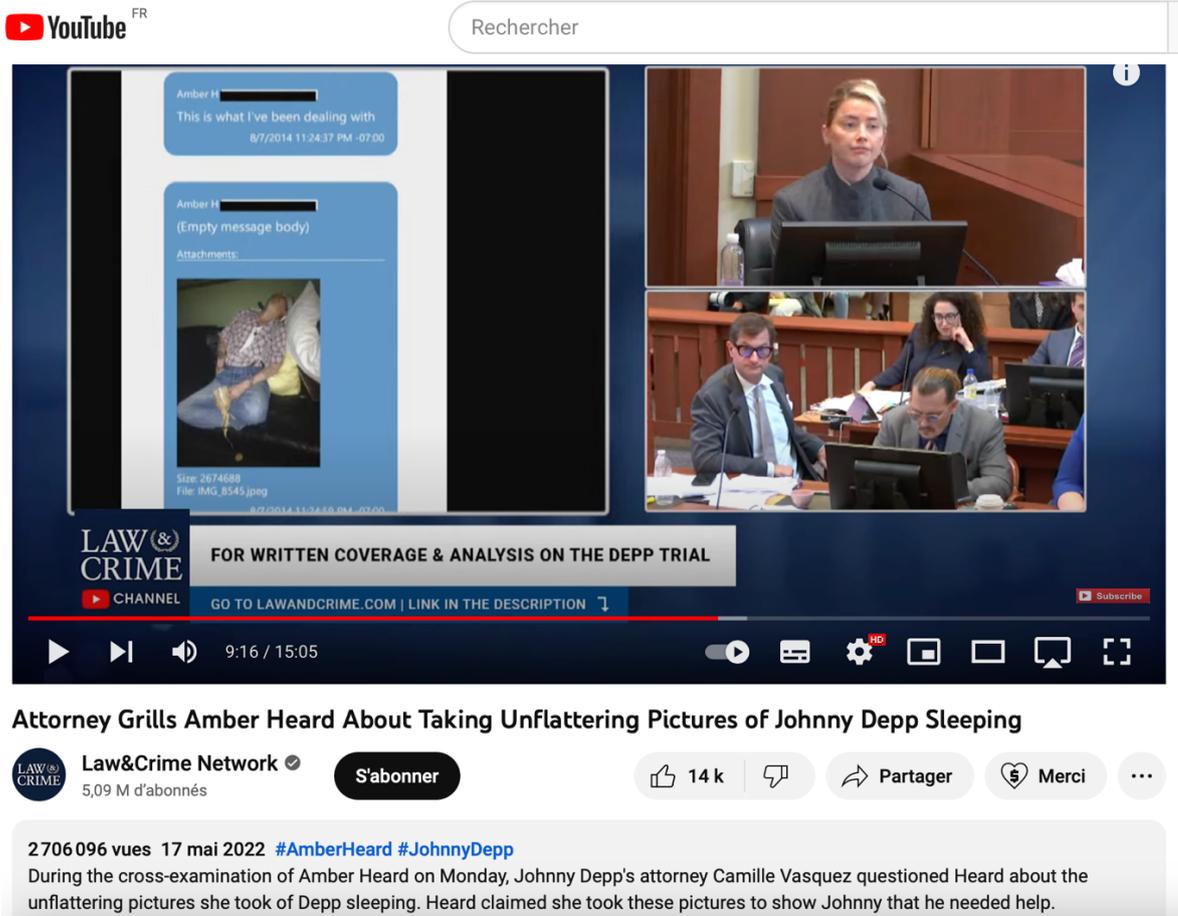


Figure 73. P\_H\_167

Le choix éditorial de la chaîne semble apparaître lorsque l'on regarde les titres et les descriptions des vidéos. Il s'agit pour eux d'attirer un maximum de spectateur•ices en offrant des scènes d'émotion, les fameux *money shots*, dans un dispositif de *clickbait*. La vidéo P\_H\_160 fait par exemple la promesse, dans son titre, de voir Amber Heard *get[] emotional*, et offre en description une phrase choc prononcée par l'actrice : « I knew if I didn't I'll likely not literally survive. » La vidéo P\_H\_167 joue sur la rivalité entre Camille Vasquez, l'avocate de Johnny Depp et Amber Heard, en utilisant à nouveau le verbe *to grill*, traduit par *mettre sur la sellette*, mais aussi *griller*, au sens métaphorique du terme ici, promettant de montrer la difficulté à répondre aux questions pour l'actrice.

Un autre type de chapitrage apparaît, permis par les affordances de la plateforme YouTube. À l'intérieur même des vidéos, un balisage est réalisé, permettant aux spectateur•ices de visualiser les différents chapitres de la vidéo, et, le cas échéant, de ne regarder que ce qui les intéresse.

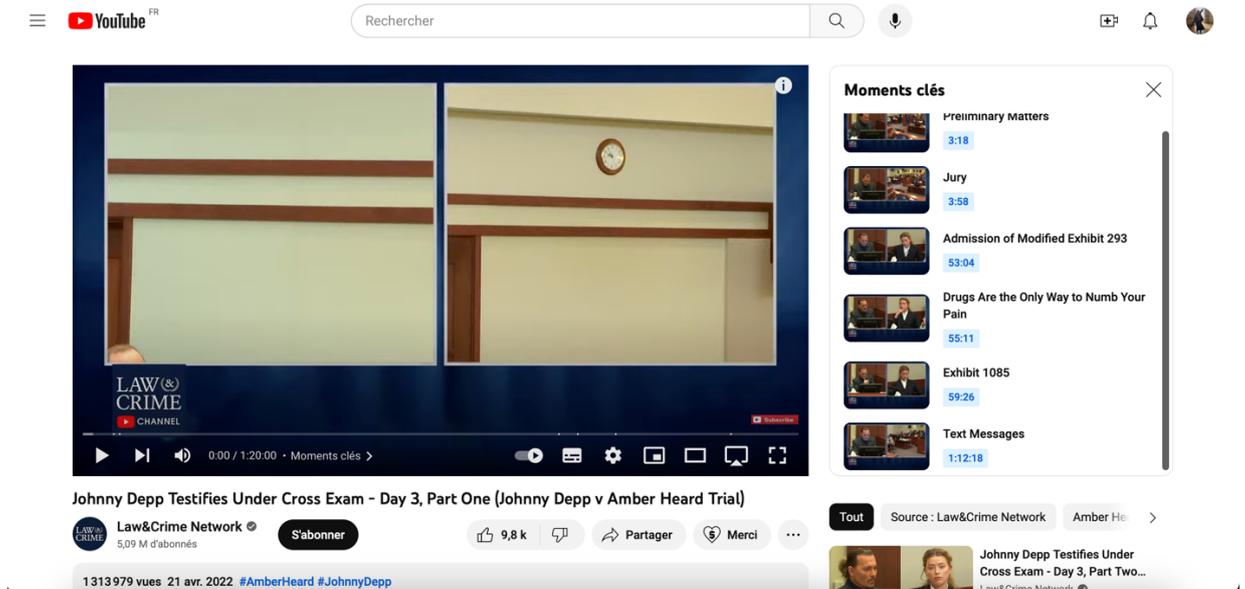


Figure 74. P\_31\_a

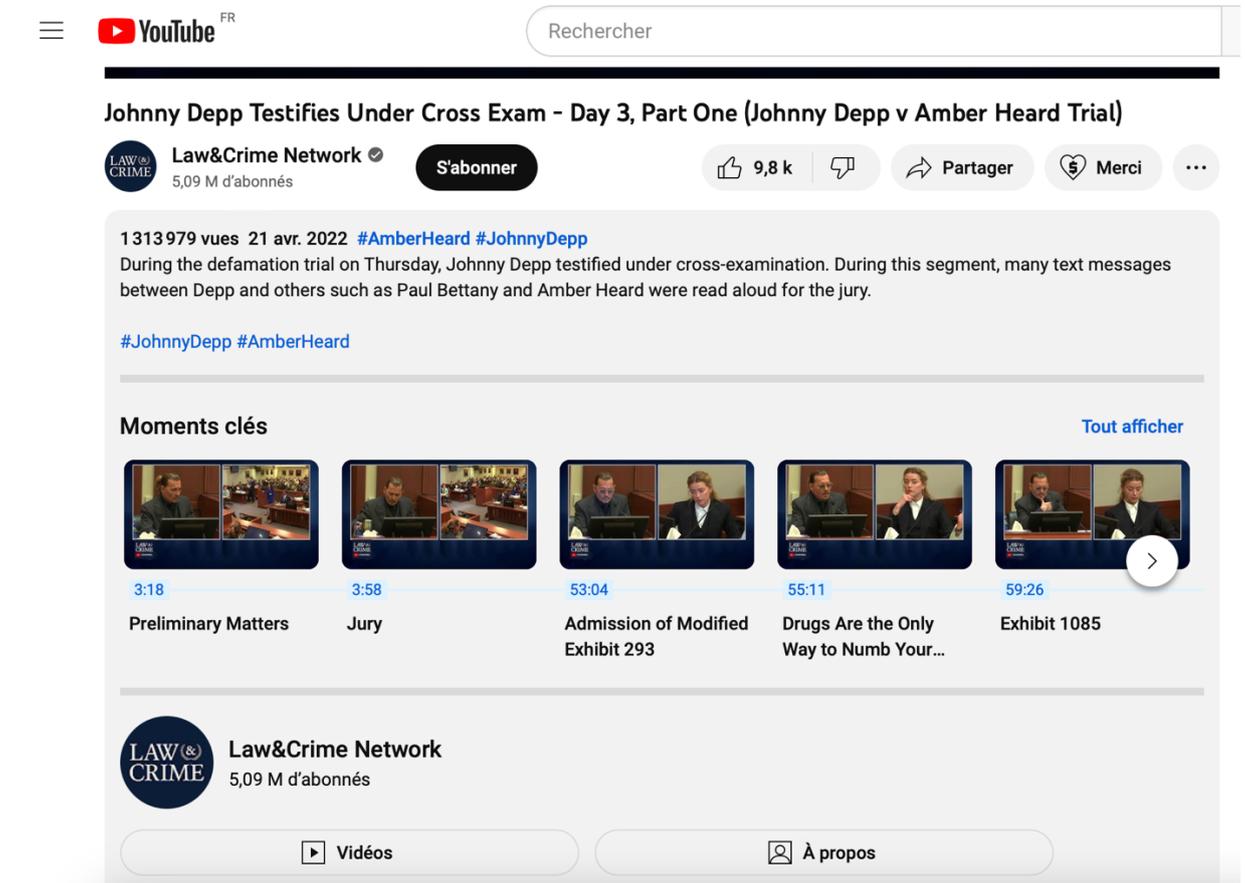


Figure 75. P\_31\_b

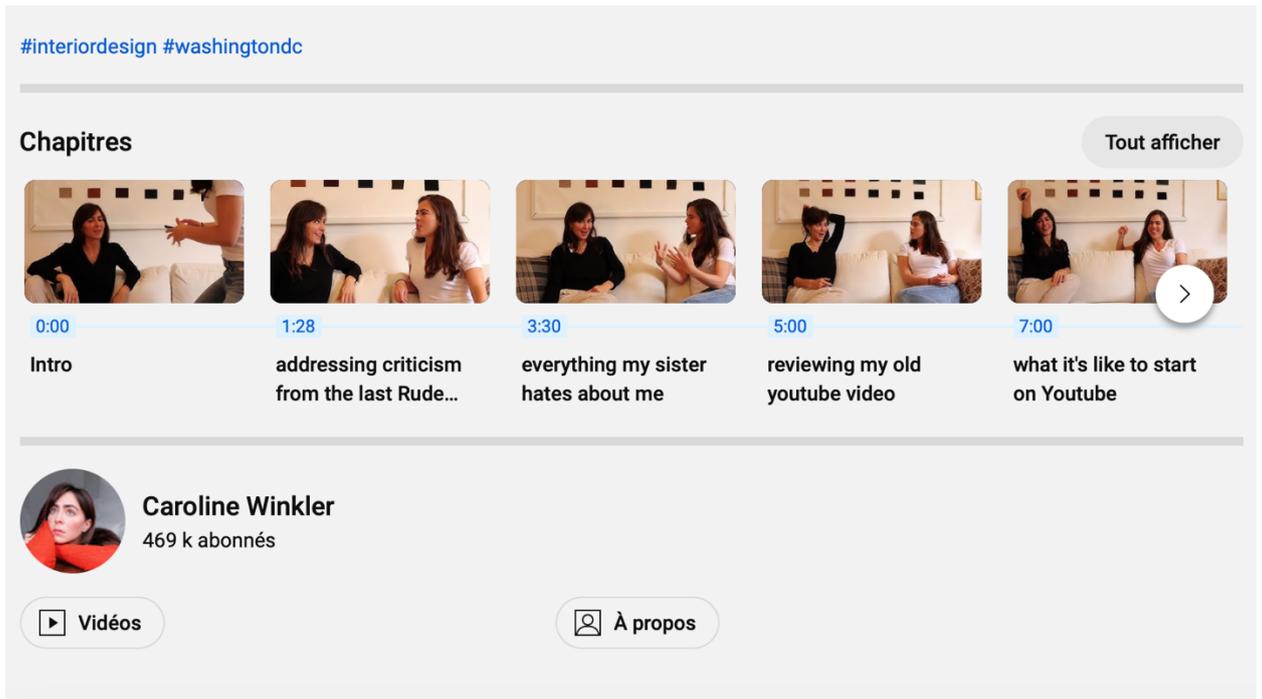


Figure 76. P\_31\_c

Ce découpage interne apparaît à trois endroits différents de l'interface. Une première fois en description, intitulée « Moment clés » ou « Chapitres » (selon les modalités choisies par la chaîne) comme on peut le voir en P\_31\_b et P\_31\_c (l'exemple vient d'une autre chaîne YouTube). Après avoir cliqué sur le bouton « Tout afficher », le chapitrage devient effectif dans la vidéo : des points (ou des sections dans la barre temporelle) viennent baliser les chapitres, et un menu déroulant, sur la droite de l'écran, affiche les titres donnés aux différents moments, le *timecode* qui leur correspond, et une capture d'écran de la vidéo lorsque ce chapitre débute. En bref, la réception du procès est régulée et balisée, et les affordances de la plateforme servent à augmenter la visibilité des vidéos, à la fois démultipliées car construites comme des chapitres d'un roman ou d'un feuilleton médiatique ou les épisodes d'une série, et en même temps décortiquées pour pouvoir offrir aux spectateur•ices les séquences qu'ils désirent, à savoir des séquences d'émotion, ou pouvant leur servir à assouvir leurs désirs voyeuristes et de détection.

Avec la pratique du *binge watching*, c'est-à-dire le fait de regarder une production sérielle en une fois, ce qui est désormais permis par la diffusion d'une saison dans son ensemble en une fois sur une plateforme de streaming, et donc la suppression du « hiatus temporel » entre les épisodes, « le découpage des séries » se rapproche « du chapitrage littéraire. » (Goudmand, 2020 §9)

Même les documentaires, comme *13 novembre* (Netflix, 2018) ou *House of Hammer* (Discovery+, 2022) par exemple, se retrouvent segmentés en épisodes résumés par les plateformes comme Netflix, et empruntent leur forme aux séries fictionnelles. L'interface des plateformes et la fragmentation « structure[nt] l'expérience de visionnage » (Mariau, 2019), « donne[nt] des repères et peu[ven]t orienter sa lecture » (ibid.) tout en offrant la possibilité de visionner une production dans la situation spatiale et temporelle choisie par le•a spectateur•ice, qui est autorisé à consommer de façon non-linéaire. Ce travail d'éditorialisation des plateformes « met alors sur le même plan des genres très différents (fiction, documentaire, spectacle), homogénéisés » (ibid.).

En postant chaque jour une vidéo du procès diffusé en direct, déposée par la suite sur la chaîne, puis des dizaines d'autres vidéos de longueur plus petite, Law&Crime Network a construit le procès Depp v. Heard comme une série, disponible à la demande, fragmentée en épisodes, résumés en description. C'est d'ailleurs la façon dont certains internautes ont reçu la série :



Figure 77. FR\_M\_3



Figure 78. FR\_M\_6

Dans le tweet FR\_M\_3, l'internaute commente une capture d'écran des commentaires d'une des vidéos du procès Depp v. Heard correspondant au verdict. L'internaute, triste que le programme s'arrête (*I'm actually sad [...] that this is coming to an end*), compare son expérience de visionnage à celui d'une série télévisée, en donnant pour exemples les séries culte *Friends* (1994, NBC) et *The Nanny* (1999, CBS), deux sitcoms des années 1990-2000 aux personnages particulièrement attachant, et encore très populaires aujourd'hui. Ce commentaire est vivement critiqué par l'internaute sur Twitter, qu'elle qualifie de *cirque*.

**FR\_M\_6** Je suis désolée mais la meilleure série du moment c'est quand même le procès de Johnny Depp et Amber Heard (09/05/22)

Le procès est également défini (*c'est*) comme une série télévisée dans le tweet FR\_M\_6, où l'internaute qualifie, en le concédant (*Je suis désolée mais*), le procès de *meilleure série du moment*.



Figure 79. FR\_M\_8

On retrouve cette même idée dans le tweet FR\_M\_8, où le compte Twitter @InfosSériesFR, spécialisé dans la diffusion d'informations concernant des séries, leurs personnages et leurs acteurs, relaye des informations concernant le procès. Il est d'autant plus intéressant qu'il s'agit ici du témoignage de viol d'Amber Heard : le témoignage, rapporté entre guillemets, est signalé par un hashtag #INFO, un emoji sens interdit et un Trigger Warning *Viol*, préparant les lecteur•ices à recevoir une information à la fois importante (puisque balisée par le hashtag en majuscule), mais sensible, caractérisée par la pratique du Trigger Warning. Le témoignage est illustré de photographies du procès, une capture d'écran du visage d'Amber Heard en train de parler, et probablement de pleurer (ce qui est indiqué dans le texte du tweet entre guillemets, l'internaute se référant probablement aux titres donnés par la presse ou par les vidéos en direct : *Amber Heard a « raconté en pleurs »*), pixelisée car zoomée, et une photographie de Johnny Depp, probablement prise par un journaliste officiel vue la qualité de l'image.

Comme j'ai pu le montré dans ce chapitre, les textes d'ancrage, qu'il s'agisse du titre ou du paratexte dans son ensemble, guident et cadrent l'interprétation du procès Depp v. Heard, et en font un objet médiatique à la limite du fictionnel : « L'évènement se trouve ainsi cadré par une interface qui présente [les protagonistes] au même plan que les acteurs de séries du moment. Elle appose un *filtre de fictionnalisation* sur l'évènement. » (Mariau, 2019 p.77) Ce filtre est ici facilité par l'ancrage des protagonistes dans le cinéma, et par les relations parasociales construites par les téléspectateur•ices avec leurs personnages fictifs.

### 3.3.5 Construire le procès Depp v. Heard sur Youtube

Je veux donc ici penser la mise en récit, lié à une intrigue, d'un procès télévisé retransmis en direct sur YouTube. L'absence d'intermédiaire qu'est le journaliste (même s'il subsiste un intermédiaire par la caméra, le montage, le dispositif de diffusion lui-même et le dispositif de réception au niveau de l'audience) entre le fait (ici fait divers, procès, etc.) et le•a spectateur•ice demande de penser avec et au-delà de ces théories du feuilleton médiatique. L'affaire (en tant que le procès) et la production de l'affaire (en tant que production médiatique) sont en effet isochrones puisque produites dans la même temporalité et sur la même plateforme, c'est le principe de la diffusion en direct. Le feuilleton médiatique est ici compris dans le fait relaté lui-même, c'est au niveau du paratextuel et du péricéxuel (titres, chapitres, miniatures des vidéos YouTube, vidéos explicatives, etc.) que se joue la

narrativisation du procès. Le fait « procès » dispose d'une temporalité intrinsèque qui est une condition de sa narrativisation (il y a différents types de séquences dans un procès), dans laquelle puise le récit médiatique. Il compose donc avec différentes temporalités et représentations de celle-ci : la temporalité de l'objet, la temporalité de la diffusion en direct et construction postérieure d'une autre temporalité portée par les marqueurs paratextuels. YouTube semble être une deuxième instance de mise en récit, ultérieure à la narrativisation intrinsèque du procès lui-même. Il convient alors de prendre en compte ce double processus pour comprendre la manière dont le procès, production audiovisuelle *live* est devenu un feuilleton médiatique audiovisuelle tenant en haleine des milliers d'internautes et de téléspectateur•ices se demandant : Qui est coupable ? Qui est victime ? Qui gagnera le procès ?

## 4 « Even if you think I'm lying, you still couldn't look me in the eye and [...] tell me that you think that this has been fair<sup>67</sup> » : l'humiliation d'une mauvaise victime

---

Selon la juriste américaine Sophie Fielder, c'est parce que le procès de 2022 a été tenu devant un jury (et non devant un juge) et qu'il a été « turned [...] into a live-streamed entertainment circus » (Fielder, 2023 p.97) que Johnny Depp l'a gagné, alors que celui-ci avait perdu son procès contre *The Sun* à Londres en 2020. Elle explique :

televising the trial considerably influenced the differing outcomes between the U.S. and U.K. trials. In today's world, individuals, including reporters, share news and other information through social media. During the Depp-Heard U.S. trial, society saw this forum explode and showed just how easily social media can create narratives. [...] This type of communication poses the most concern towards juries, especially those that courts do not sequester and are always allowed to retain their cellphones, which were the circumstances found in the Depp-Heard U.S. trial, even though the jury was asked not to read about the case online. Again, under these circumstances, especially considering the holding found by Justice Nicol in the U.K., it's hard to believe that jurors remained unbiased and all parties were treated fairly under the eyes of the law when public opinion cast a wide net in favor of Depp, discrediting Heard's testimony and making fun of her reactions to events over and over again in 60-second videos available to be viewed by any jury member. Even though the court asked the jury not to read about the case online, how is this ensured when the average person spends two hours and 27 minutes on social media daily? (Fielder, 2023 p.98)

Pour la juriste, les RSN ne sont pas l'unique responsable de ces rumeurs ayant potentiellement influencé le jury. Elle incrimine également la tenue du procès elle-même, affirmant que la plupart des posts sur les RSN pouvant biaiser l'opinion du jury et les influencer étaient tirés du procès lui-même (comme j'ai pu le montrer dans le chapitre 3), qu'il s'agisse d'images fixes ou de vidéos *live*, repostées ensuite sur Twitter ou TikTok, où circulent la majorité des *gossips* (p.107) et livrés aux internautes via les algorithmes, privilégiant la répétition de ce type de contenu (p.109). Selon elle, la célébrité de Johnny Depp a aussi été un facteur décisif, l'acteur ayant déjà une *fanbase* de plusieurs milliers de personnes, prêts à créer des « narratives that cast him as the hero and Heard as the villain » (p.108) :

Depp's heart-throb status grew exponentially with fans viewing the trial on the screen. Instead of the live-streamed event splitting up the public between Depp and Heard, it became apparent quickly that the public and a vast majority of social media supported Depp and sought to smear Heard. As a result, viewers turned the trial into their own personal movie and chose Johnny Depp as their leading actor. (Fielder, 2023 p.108)

---

<sup>67</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=V4Ub2D65Bww>

Elle rappelle enfin que le procès en diffamation concernait ici un cas de violences conjugales, et qu'un tel traitement, tant judiciaire que médiatique de l'affaire, a pu engendrer une jurisprudence importante, dissuadant certaines victimes de se tourner vers la justice (p.110). Je me place à la suite de Sophie Fielder, et considère ici que la diffusion en direct du procès, son archivage et sa mise en récit sur YouTube, ont eu un impact sur le procès lui-même (le verdict rendu par le jury), sur sa réception par les internautes et la façon dont iels l'ont consommé comme un produit médiatique à part entière, hybride entre une télé-réalité, un documentaire de True Crime, leur permettant d'assouvir tant leur désir voyeuriste, leur passion pour le *gossip* et le *sleuthing*, un culte de la célébrité et des relations parasociales avec les acteur•ices.

Je poursuis ici cette analyse en me concentrant sur un autre aspect du procès et de sa réception sur les RSN, notamment sur Twitter, à savoir la construction discursive d'Amber Heard comme « mauvaise victime », contrevenant aux attentes stéréotypées entourant la figure de la « victime idéale », et punie pour cela par des discours de haine misogynes, inscrits dans l'idéologie masculiniste et plus largement, dans une misogynie populaire.

## 4.1 LA HAINE DES FEMMES SUR LES RÉSEAUX SOCIAUX NUMÉRIQUES

Le féminisme peut être défini comme « l'espace de la cause des femmes » (Bereni, 2012). Le féminisme est pluriel : on parle de féminismes qui se succèdent et coexistent, à la fois « mouvements sociaux, identités politiques et courants de pensée » (Pavard, Rochefort & Zancarini-Fournel, 2020). En tant que mouvement militant, les femmes se battent pour l'égalité, l'obtention de droits (droit de vote, IVG) et l'abolition du patriarcat hétérosexiste, défini par la sociologue Christine Delphy comme le système de subordination des femmes aux hommes (Delphy, 1997). Depuis 2017, et le moment #MeToo (Cavalin et al., 2022), la lutte féministe s'articule autour du continuum des violences de genre (Kelly & Tillous, 2019) : violences sexuelles, violences conjugales et féminicides. Avec le web 2.0, le féminisme se déploie sur Internet, les RSN étant le théâtre d'un renouveau des mobilisations, complémentaire à l'activisme hors-ligne qui ne décroît pas (Jouët, 2022).

L'idéologie postféministe (McRobbie, 2004) apparaît dans les années 1970 aux États-Unis et se renouvelle aujourd'hui : posture rhétorique, à la fois reconnaissance et répudiation du féminisme (Banet-Weiser, 2018 p.19), elle fait passer le mouvement contemporain pour un phénomène « ringard » (Blais & Dupuis-Déri, 2014 p.152) et vise à le délégitimer. Les

discours postféministes, portés par les médias grand-public et les antiféministes, font état d'un combat féministe clos, ayant mené à l'obtention des droits et de l'égalité convoitée en contraste avec un militantisme « non seulement obsolète mais toxique » (Sorin, 2022 p.53), et décrédibilise les revendications militantes actuelles (Dupré & Gramaccia, 2020). L'ère postféministe est donc présentée comme une époque exempte de sexisme, devenu inexistant puisque les inégalités, elles aussi, ont disparu. (Savigny, 2020)

#### **4.1.1 L'antiféminisme : de la manosphère à la misogynie populaire**

Le sexisme est défini comme l'expression idéologique de la supériorité des hommes sur les femmes (Savigny, 2020 p.1), l'expérience même du patriarcat qui se déploie dans les stéréotypes contre les femmes, l'objectification sexuelle, etc. La misogynie est l'expression violente de ce sexisme, dans le seul but de punir les femmes, notamment celles qui ne se conforment pas aux règles sociales genrées (Dickel & Evolvi, 2022 p.3). Véritable haine des femmes, la misogynie renforce l'ordre social patriarcal en poliçant les femmes et en consolidant la dominance des hommes sur celles-ci (Savigny, 2020 p.3). C'est dans cette idéologie composée d'opinions « extrêmes » à propos des femmes (Dickel & Evolvi, 2022 p.3) que prend racine la mouvance masculiniste, une forme organisée de l'antiféminisme, idéologie d'opposition au féminisme.

##### **4.1.1.1 La manosphère : discours et réseaux masculinistes en ligne**

L'anthropologue Mélanie Gourarier défend que le masculinisme englobe

toute idéologie axée sur les subjectivités masculines concédant aux hommes sinon la place de victime, du moins le caractère « problématique » de l'expérience sociale et psychique des hommes - en tant qu'hommes - dans une confrontation/rivalité avec le féminisme et les femmes. [...] le masculinisme ne fonctionne pas seulement de manière défensive, mais aussi et surtout offensive : il s'agit de maintenir des positions de pouvoir. (Gourarier, 2019)

Le masculinisme est un mouvement qui se stabilise dans les années 1970 autour des organisations pour les droits des hommes (Sorin, 2022) et dans les années 1980, aux États-Unis et en Europe notamment, autour des groupes de pères en lutte qui cherchent à exercer un contrôle sur les mères (Blais & Dupuis-Déri, 2014). Il continue de prendre de l'ampleur dans les années 1990 et vit un regain depuis le mouvement #MeToo, lié désormais aux protestations anti-IVG, aux mobilisations anti-LGBT (2014 p.155) et aux organisations de l'*alt-right* et du suprémacisme blanc (Sorin, 2022 p.52). Le mouvement regroupe aujourd'hui des groupes d'hommes comme *MGTOW* (*Men Going Their Own Way*), *Incels* (*Involuntary Celibates*) ou *MRA* (*Men's Rights Activists*) mais aussi des femmes

antiféministes, notamment issues du mouvement *Tradwife*, tendance réactionnaire blanche et chrétienne prônant un retour de la femme au foyer des années 1950 à la sphère domestique (p.55).

Le masculinisme est une idéologie qui prend racine dans l'inquiétude et la souffrance des hommes qui les porte à défendre la masculinité hégémonique et dominante et ses prérogatives (Gourarier, 2019). Cette défense engendre un complotisme au niveau interpersonnel et structurel, s'appuyant sur l'assujettissement présumé des hommes par les féministes (Morin & Mésangeau, 2022) dans une inversion de l'oppression (Sorin, 2022 p.52) et des rôles de la victime et du bourreau. Cette idéologie est rationalisée comme simple conséquence logique du féminisme, ce qui est analysé comme une des rhétoriques utilisées pour discréditer les critiques du camp adverse (Dafaure, 2022 p.249).

Le masculinisme se déploie sur Internet et les RSN dans ce qu'on nomme la manosphère, agrégat des communautés et groupes antiféministes (Marwick & Caplan, 2018 p.11) qui partagent les mêmes croyances et discours et performant une cyber-misogynie (Dupré & Carayol, 2020). Le mouvement organise une véritable propagande, construite autour du détournement des stratégies discursives et militantes des féministes pour dénoncer la « discrimination structurelle » qu'ils subissent (Dupré & Gramaccia, 2020 p.96). Ses acteurs adoptent une « critique dénonciatrice de l'idéologie des puissants » (Morin & Mésangeau, 2022 p.74) par la réutilisation antiféministe d'un lexique complotiste raciste : « communautarisme féministe », « lobby LGBT », « racisme anti-hommes » (Morin & Mésangeau, 2022 p.75). Ils psychologisent finalement la démarche militante féministe pour enrayer sa politisation (Dupré & Gramaccia, 2020 p.105).

Les masculinistes articulent un discours sur les violences sexuelles en opposition à la prise de parole publique des femmes au sujet des violences sexuelles (Sorin, 2022 p.51) depuis #MeToo. Ils considèrent le mouvement militant comme une accumulation de fausses dénonciations, une conspiration aux conséquences négatives pour les hommes (Dickel & Evolvi, 2022, p.10-11) et rejettent totalement de la possibilité d'une violence systémique dénoncée par les témoignages de violences sexuelles. Ainsi, ils promeuvent une vision non genrée de la violence sexuelle (Marwick & Caplan, 2018 p.4), une symétrie dans les violences conjugales (Gottel & Dutton, 2016 p.71) et une dénégation du concept culture du viol considéré comme panique morale (p.72). Cela entraîne une banalisation des violences de genre (Dupré & Garamaccia, 2020 p.105), ainsi qu'une normalisation, une dépolitisation et une individualisation des violences sexuelles (Banet-Weiser, 2018 p.117 ; Gotell &

Dutton, 2016 p.73). Ces croyances autour des violences sexuelles nourrissent une idéologie et des discours pouvant même aller jusqu'à la justification des violences et du meurtre des femmes (Dickel & Evolvi, 2022 p.13).

Les discours de la manosphère sont aussi caractérisés par des insultes misogynes et un lexique de la haine et du mépris des femmes et du rejet des hommes non dominants (Sorin, 2022 p.52). La femme y est réduite à un rôle reproducteur (Dafaure, 2022 p.249) et est diabolisée via l'utilisation d'un lexique associé au régimes totalitaires et autoritaires (« feminazi ») en les assimilant à un extrémisme militant (Dupré & Gramaccia, 2020 p.103 ; Dafaure, 2022 p.240). Plus insidieux, la *networked misogyny* (Banet-Weiser & Miltner, 2016), caractérisée par une circulation transplateforme de l'idéologie et des discours (Dupré & Carayol, 2020 §42), passe aussi par l'utilisation de mèmes<sup>68</sup>, *lingua franca* digitale de l'antiféminisme (Dafaure, 2022 p.239) qui facilite la construction d'un « ennemi idéologique » (p.242) par « l'intermédiaire de l'humour, du sarcasme, de l'injure ou de contenus multimédias dégradants » (Dupré & Carayol, 2020 §43), comme on le verra par la suite.

Les masculinistes participent également au cyberharcèlement des femmes, en particulier racisées, caractérisé par des menaces de viol et de meurtre (Banet-Weiser, 2018 p.84), du *doxing* (partage d'informations personnelles, notamment nom, adresse et numéro de téléphone, d'une personne sans son accord) ou du *revenge porn* (publication de vidéos et photos à caractère sexuel sans le consentement d'une personne dans un but de vengeance, après une rupture ou suite à un refus sexuel, par exemple). Durant le procès Depp v. Heard, plusieurs cas de doxing<sup>69</sup> ont été avérés envers des supportrices très actives d'Amber Heard (Bot Sentinel, 2022 p.9, Moro & al., 2023 p.95).

Ces stratégies discursives et militantes ont un effet disciplinant, permettent le maintien des stéréotypes genrés et hétéronormatifs (Dupré & Carayol, 2020 §43) et empêche la participation des femmes à la sphère publique (Marwick & Caplan 2018 p.3), notamment sur les RSN où le féminisme d'une troisième ou quatrième vague se déploie.

---

<sup>68</sup> « Un mème est une image ou une séquence d'images fixes ou animées résultant de la création ou de la transformation d'une image ou d'une suite d'images antérieures mise en circulation sur Internet. » (Jost, 2022) ;  
« A meme is simply a unit of cultural transmission, which may represent an aspect of a culture such as language, fashion, songs – things which evolve, change and spread. As genes replicate and mutate, so do memes. Shifman (2013, p. 41), however, challenges this conceptualisation of memes and redraws it for the digital landscape, suggesting that Internet memes should be considered as groups of content rather than single units, positioning them as: (a) a group of digital items sharing common characteristics of content, form, and/or stance which (b) were created with an awareness of each other, and (c) were circulated, imitated, and/or transformed via the Internet by many users. » (Drakett & al., 2018 p.112)

<sup>69</sup> [https://www.reddit.com/r/DeppDelusion/comments/wmq5of/kamilla\\_is\\_going\\_to\\_deactivateddelete\\_her\\_account/](https://www.reddit.com/r/DeppDelusion/comments/wmq5of/kamilla_is_going_to_deactivateddelete_her_account/)

#### 4.1.1.2 Un harcèlement masculiniste contre Amber Heard ?

Tout en performant une violence parfois extrême contre les femmes, les masculinistes revendiquent une place de dominés et se posent comme véritables victimes, non seulement du féminisme mais aussi plus généralement des femmes (Gottel & Dutton, 2016 p.74). C'est de ce point de vue que l'affaire Depp v. Heard est décrite par Maxime Dafaure comme « providing a validation of this paranoid obsession » (Dafaure, 2022 p.247).

D'une part, certains internautes ont une lecture « neutre » du procès en condamnant Johnny Depp et Amber Heard pour des abus mutuels :

**FR\_R\_4** c pas parce qu'on dit que johnny depp est une merde qu'on dit qu'amber heard est innocente rooh faut voir comme les gens sont bete hein (06/08/22)

**FR\_R\_5** Vous defendez #depp et #AmberHeard? Mais ils sont tout les deux pourris ! Les sont des toxicos, elles fait passé les femmes victimes pour des menteuses, et lui donnerais sa vie pour un rail de coke.. y'a rien à sauver ni à défendre là dedans ! (06/08/22)

Ici les auteur•ices des tweets FR\_R\_4 et FR\_4\_5 encouragent les autres internautes à ne pas *défendre* ni l'une ni l'autre. Le tweet FR\_R\_4 présuppose la culpabilité de Johnny Depp (*on dit que johnny depp est une merde*) et rappelle la non-exclusivité de cette culpabilité (*c pas parce qu'[...] qu'on dit qu'amber heard est innocente*). Le tweet FR\_R\_4 place au cœur de leur relation leur addiction :

This framing of the Depp- Heard couple as a tumultuous relationship prone to addiction individualises sexual violence and banalises domestic violence. The trial is no longer a representation of systemic violence and is instead relegated to celebrity news whereby the desecration of both Depp and Heard is warranted. (Moro & al., 2023 p.96)

D'autre part, on retrouve une inversion de la violence, où Amber Heard apparaît coupable et Johnny Depp victime. Le discours des internautes fait alors partie d'une stratégie DARVO, acronyme pour « deny, attack, reverse victim and offender ». Cette tactique, utilisée par l'acteur et ses avocats (Fielder, 2023 p.97), à la fois commune et efficace a été décrite pour la première fois en 1997 par la psychologue Jennifer Freyd :

Based on her observations of sex offenders, Freyd (1997) proposed that perpetrators deny committing any wrongdoing, attack their victims' credibility, and cast their victims as the real aggressor and themselves as the real victims when held accountable or confronted with their abusive behavior. DARVO is a tactic used to urge observers to believe that the only real wrongdoing is a false accusation – a terrible injustice brought on by someone pretending to be a victim. The presence of this alternative and oftentimes compelling narrative put forth by an alleged perpetrator can generate confusion – who is really to blame? Did the abuse even happen? By eroding trust in victims, DARVO's purpose is to enable perpetrators to deflect at least some blame and responsibility. (Harvey & Freyd, 2022 p.2)

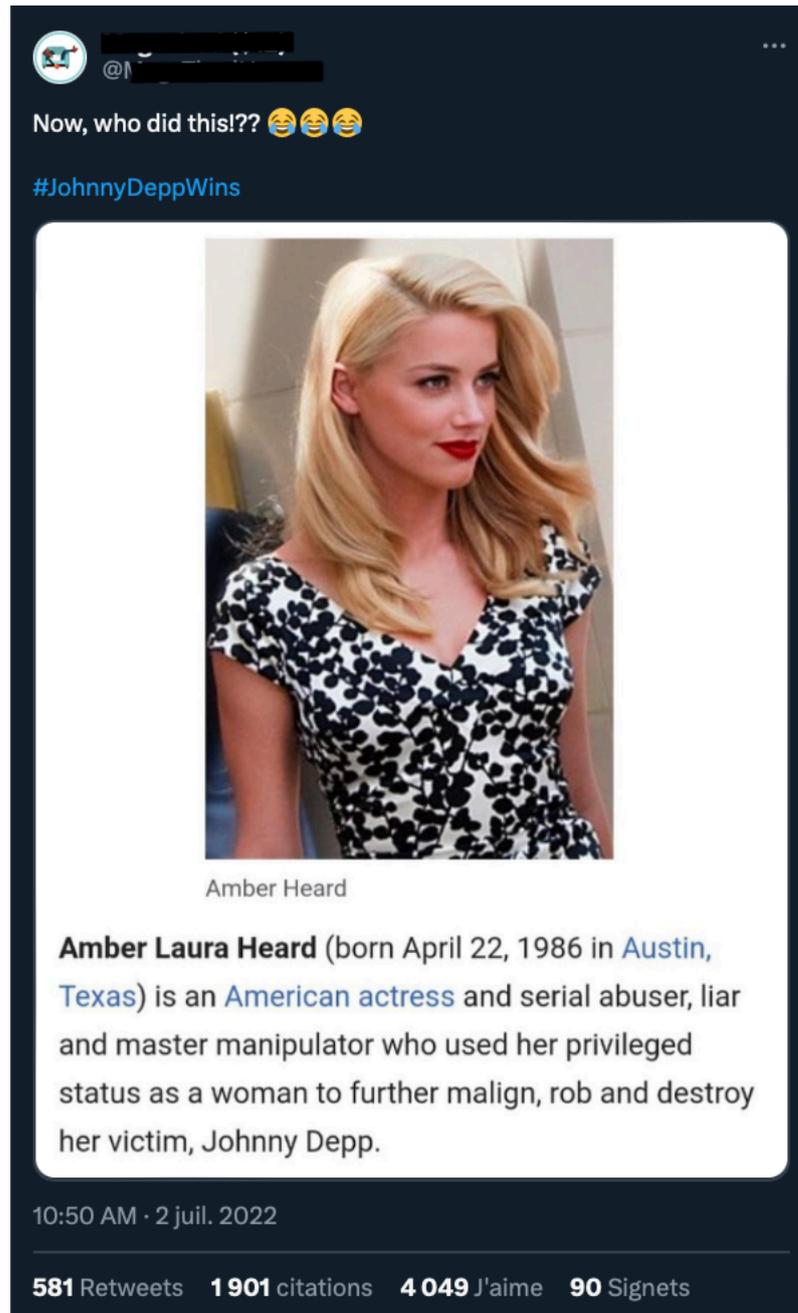


Figure 80. ANG\_AH\_5

Dans le tweet ANG\_AH\_5, l'internaute commente une capture d'écran de la page Wikipédia de l'actrice, donc la courte biographie a semble-t-il été modifiée. La biographie la qualifie alors de « American actress and serial abuser, liar and master manipulator who used her privileged status as a woman to further malign, rob and destroy her victim, Johnny Depp ». On retrouve ici les stratégies discursives et l'idéologie masculiniste qui place les femmes en statut de supériorité (*privileged status as a woman*), violentes (*serial abuser*), menteuses et manipulatrices (*liar and master manipulator*). Johnny Depp n'est donc plus l'auteur des violences (comme acté par le procès de Londres en 2020) mais bien *her victim*. Dans le

commentaire de l'internaute, la stratégie DARVO illustrée par cette modification Wikipédia est prise avec humour, symbolisé par des émojis larmes, à lire ici comme des larmes de rire. D'autres éléments du lexique féministe sont réutilisés par les internautes anti-Heard, la plaçant non seulement comme l'autrice de violences mais aussi comme utilisatrice de cette stratégie DARVO.

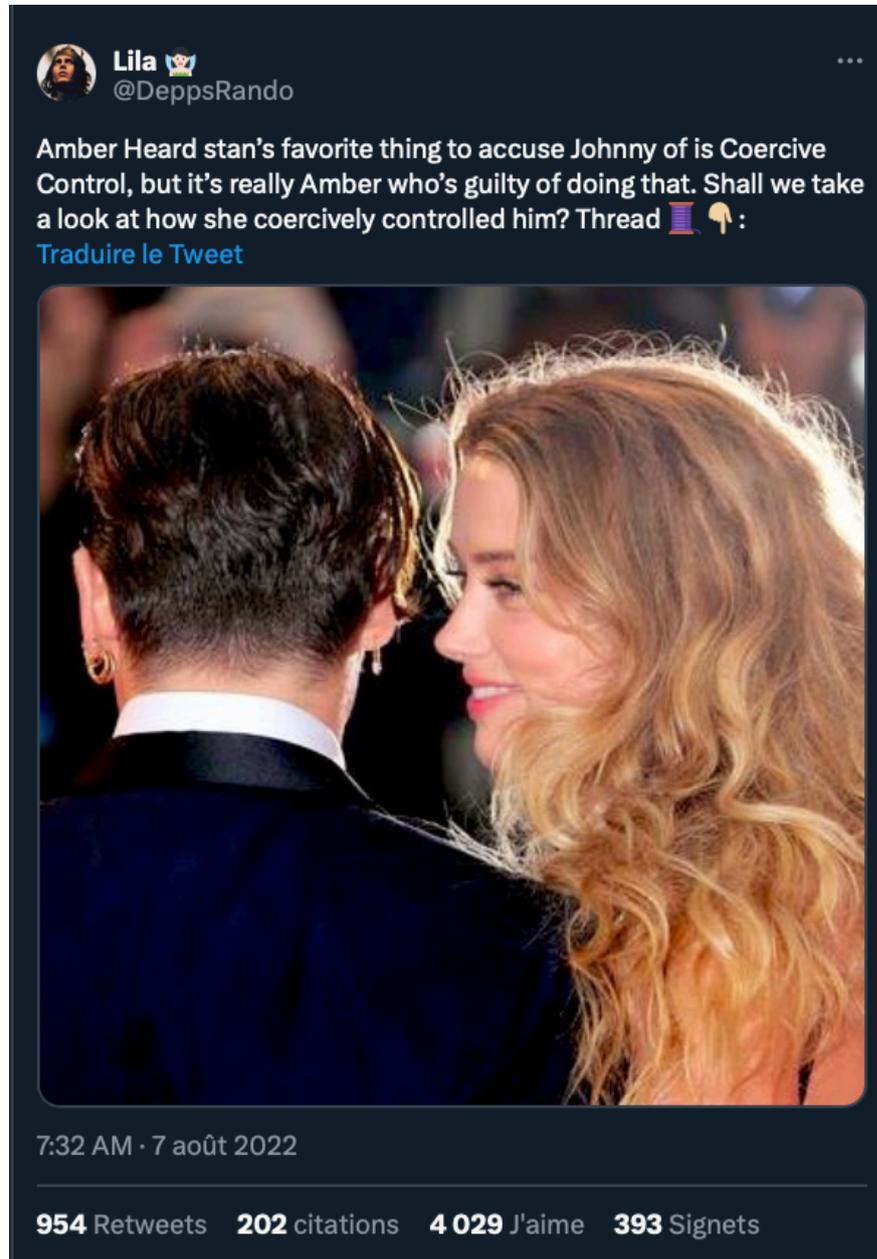


Figure 81. ANG\_T\_21\_a



Figure 82. ANG\_T\_21\_b



Figure 83. ANG\_T\_21\_c

**ANG\_AH\_14** Amber Heard has officially started trying to gaslight the whole ass internet. We aren't diehard Johnny fans. We aren't bots. We just heard the audio you recorded yourself and ur guilty, sweetie. #AmberHeardIsAnAbuser. #JusticeForJohnnyDepp (23/05/22)

Amber Heard est ainsi accusée d'être autrice de contrôle coercitif (*Coercive Control*) dans un *thread* de preuves permettant d'en témoigner (ANG\_T\_21a, b, c), et de *gaslight the whole ass internet*, c'est-à-dire d'user d'une technique de manipulation mentale visant à déformer la réalité de la personne qui la subit.

Here, anti-feminists co-opt feminist hashtags, strategies and lexicon, for example accusing Heard of displaying a DARVO (deny, attack, and reverse victim and offender) strategy, or of having groomed and exerted coercive control over Depp. This reappropriation depoliticises domestic and sexual violence through its understanding of these forms of violence as distinct from gendered forms of oppression. This dynamic, we argue, is itself part of Depp's DARVO strategy. (Moro & al., 2019 p.95-96)

L'inversion atteint son summum dans le hashtag #mentoo, hashtag d'opposition créé à partir de et en réponse à #MeToo, où les hommes sont les victimes témoins. Johnny Depp est érigé en porte-drapeau de la cause et le procès est vu comme la possibilité d'une jurisprudence, comme dans le tweet ANG\_AH\_11 :





Figure 86. ANG\_AH\_2\_b

Certains internautes, comme dans le tweet ANG\_AH\_2, adeptes de #mentoo (comme en atteste le nom d'utilisateur *#MenToo-Be stronger than the lie*) vont jusqu'à demander la prison pour Amber Heard, avec le hashtag #AmberHeardDeservesPrison, en raison de ses présumés mensonges.

D'autres stratégies ont été déployées par les internautes supporters de Johnny Depp dans ce que Bot Sentinel<sup>70</sup> qualifie de « rampant abuse and widespread targeted harassment » (Bot Sentinel, 2022 p.3) : la création de douzaines de comptes, des *trolls*, servant à spammer les hashtags anti-Heard et à encourager les autres internautes à les populariser (p.5) et une violence verbale dirigée envers les femmes (p.8), qu'il s'agisse d'Amber Heard elle-même

<sup>70</sup> <https://botsentinel.com/reports/documents/amber-heard/report-07-18-2022.pdf>

ou des femmes la supportant. Le *spam* de hashtags, leur répétition parfois dans des contextes incongrus, en réponse à des tweets dont le sujet n'est pas le procès, avaient pour but d'amplifier la voix des anti-Heard et pour donner l'impression d'une opposition écrasante à l'actrice (p.5). Les *trolls* ont également utilisé la tactique du *copypasta* (le copier-coller de tweets postés par des comptes différents) comme on peut le voir en CP\_1 et CP\_2 :



Figure 87. C\_P\_1



Figure 88. C\_P\_2

Bot Sentinel décrit ainsi un des « worst cases of platform manipulation and flagrant abuse from a group of Twitter accounts » (p.3) :

We analyzed 14,292 tweets and identified 627 anti-Amber Heard Twitter accounts tweeting exclusively about Amber Heard and her female supporters. Approximately 24.4% of the Twitter accounts tweeting negative Amber Heard hashtags were created within the past seven months; the average for other topics is 8.6%. Accounts spammed #AmberHeardLsAnAbuser and #AmberHeardLsALiar with the letter "I" purposely replaced with the letter "L" to deceive Twitter's algorithms. The intentional misspelling demonstrates a calculated effort to manipulate hashtag trends. (p.10)

#### 4.1.1.3 *Popular feminism et popular misogyny*

Si le masculinisme reste une idéologie extrême portée par des groupes et organisations structurées, elle infuse néanmoins la société et propage les croyances et discours qu'elle a construit. La qualité extrême de ces discours permet d'ailleurs la réactualisation de ce qu'est désormais le politiquement correct : « compared to the violently misogynistic texts of the manosphere, slightly less radical discourses may appear more acceptable. » (Dafaure, 2022 p.250) Parce que s'établissent des discours et des idéologies masculinistes extrêmes, lié•es à l'extrême-droite, en concurrence avec les discours et idéologies féministes, peuvent s'établir des discours moins radicaux, plus *mainstream* et populaires, qui ne sont pas pour autant dénué•es de leur force idéologique.

S'affrontent ainsi dans la société deux idéologies culturelles opposées, un *popular feminism* et une *popular misogyny*, le second s'établissant en réaction au premier : les deux sont exprimés et pratiqués via des plateformes médiatiques multiples, se manifestent dans des terrains de lutte, cherchant à conquérir le pouvoir.

Le féminisme populaire est défini par Sarah Banet-Weiser, professeure chercheuse en communication, comme « a spectacular manifestation of feminism circulated through mainstream media and legitimised through celebrity endorsement. » (Moro & al., 2023 p.91)

Le féminisme populaire est par exemple illustré par le film *Barbie* (2023), la mise en vente d'un T-shirt « We should all be feminist » par la marque de luxe Dior<sup>71</sup>, ou, comme le rappellent Moro & al., la prise de parole d'Amber Heard dans le *Washington Post* :

An example of popular feminism is Heard's 2018 op-ed for *The Washington Post*, in which she reflects on her experience of sexual violence and the backlash and disbelief she was subjected to when she spoke out. The piece introduces her as an actress and ACLU ambassador on women's rights, inscribing her testimony within decades of feminist activism. Heard situates her first-person account of sexual violence within the legacies of #MeToo, stressing the importance of speaking out to instigate social and political change. Her story echoes injunctions to self-confidence and 'leaning in' prevalent in other manifestations of popular feminism: she told her story despite the risks that '[she] would never work as an

---

<sup>71</sup> [https://www.dior.com/fr\\_fr/fashion/products/213T03TA001\\_X0200-t-shirt-we-should-all-be-feminists-jersey-de-coton-et-lin-blancs](https://www.dior.com/fr_fr/fashion/products/213T03TA001_X0200-t-shirt-we-should-all-be-feminists-jersey-de-coton-et-lin-blancs)

actress - [she] would be blacklisted', and she did so to empower other women to come forward. The op-ed cements Heard's feminist brand as a celebrity spokesperson for victims of sexual and domestic violence, thus illustrating the logics at play in popular feminism. (Moro & al., 2023 p.91)

Si le féminisme populaire est actif, en cela qu'il construit et modèle la culture (Banet-Weiser, 2018 p.3) en essayant de la rendre plus inclusive et plus sûre pour les femmes, la misogynie populaire, elle, apparaît réactive : elle existe en réaction à ce type de féminisme qui infuse la société.

Pour Sarah Banet-Weiser, la misogynie populaire n'est autre que la haine des femmes, une norme invisible (puisque masculine), un lieu commun, un mécanisme de défense contre le féminisme et les gains qu'il peut atteindre. Il ne s'agit pas tant d'un mouvement organisé (comme peuvent l'être les mouvements masculinistes) mais bien d'un réseau de pensée, élargi et ancré, qui structure non seulement la matérialité même de la loi, des politiques et des régulations en tout genre, mais aussi et surtout les identités, les affects et les sexualités. La misogynie populaire est protéiforme et ses pratiques et discours de la misogynie populaire évoluent sur un continuum :

[F]rom live-tweeting sexual assault and rape cases to an increase in death and rape threats expressed on social media platforms toward women who either identify as feminists (such as Jessica Valenti<sup>72</sup> or Mikki Kendall) or those who enter into previously male-dominated professions such as game development and commentary (such as Anita Sarkeesian or Brianna Wu) to revenge-porn websites to a rise in men's rights organizations to an increase in global sex trafficking of women and girls. (Banet-Weiser, 2018 p.33)

[P]opular misogyny also resorts to legal institutions to legitimise the objectification of women. The celebrity defamation trial, of which Depp v. Heard is a prime example, reveals how popular misogyny operates in visible ways, as well as behind the scenes, to challenge popular feminism. By providing access into the private lives of the celebrity couple, it turns domestic violence into a media spectacle. (Moro & al., 2023 p.91)

La misogynie populaire ne dit pas son nom, elle n'est pas reconnue et publicisée comme telle (Banet-Weiser, 2018 p.33), mais navigue dans les possibilités offertes par la culture de la célébrité, le *gossip*, ou comme on le verra dans la partie suivante, la « culture du LOL ». Ainsi, « [a]ccording to Banet-Weiser, popular media enable the circulation of outright expressions of hatred of women beyond the enclosed spaces where the patriarchy asserts itself (e.g. the home) and justifies its violence (e.g. the courtroom). » (Moro & al., 2023 p.91)

Comme le masculinisme, la misogynie populaire agit tel un miroir déformant (p.45) : les acteurs de cette misogynie reprennent à leur compte les outils et stratégies du féminisme

---

<sup>72</sup> À noter que durant le procès Depp v. Heard, Jessica Valenti a été harcelée pour ses prises de positions en faveur de l'actrice.

pour se positionner en tant que victime (du féminisme, des femmes) : *popular misogyny* et *popular feminism* sont alors en constante restructuration via cette dynamique conflictuelle. D'ailleurs, la misogynie populaire peut se servir des avancées féministes gagnées grâce aux dizaines années de combat, et désormais normalisées dans le féminisme populaire, comme l'explique Sarah Banet-Weiser au sujet de l'agentivité sexuelle des femmes :

Popular misogyny, that is, uses the concept of women as sexually desiring subjects, as sexual agents, as a way to justify practices that end up solidifying misogyny. The idea that women are sexually desiring subjects doesn't give women more sexual agency within popular misogyny; rather, the idea of women as sexual agents is exploited by popular misogyny to rationalize rape culture. (Banet-Weiser, 2018 p.63)

Je m'inscris ici à la suite des travaux de Sarah Banet-Weiser et pense, avec Moro & al., que le procès Depp v. Heard est « a site of struggle for meaning and power for popular feminism and popular misogyny, and as revealing the encroachment of misogyny, masculinism and anti-feminism online. » (Moro & al., 2023 p.99) J'en donne ici deux exemples.

**FR\_R\_1** va falloir arrêter de faire comme si tout l'engouement autour du procès de Depp et Heard s'expliquait pas en grande partie par la misogynie, certes elle a menti et elle est elle aussi violente mais on vous a jamais vus aussi impliqués dans une affaire de violences conjugales (07/05/22)

**ANG\_R\_2** During UK trial people were blind to #JohnnyDepp side of story During US trial people are blind to #AmberHeard side of story A toxic mutually abusive relationship is being sensationalized #JohnnyDeppAmberHeard #JohnnyDeppAmberHeardTrial (28/05/22)

A screenshot of a social media post on a dark background. At the top left is a profile picture of a person with their name redacted. The text of the tweet reads: "tw sexual assault", "i personally rly don't believe AH at all, and i still find these abhorrent because they're laughing at things that DO HAPPEN to abuse victims. i don't care how little you trust amber's testimony. laughing at something that is objectively horrifying is awful.", and "Traduire le Tweet". Below the tweet is a video thumbnail with the text "malik @ [redacted] 7 mai 2022" and "mind you she was talking in details about getting physically and sexually assaulted. this is extremely gross and evil". The video thumbnail shows four panels: a man laughing, Amber Heard crying with her hand to her face, another shot of Amber Heard crying, and a woman covering her mouth. The video has a duration of 23:23. Below the video is a recommendation for another video titled "AMBER BAD ACTING IN COURT? Posing for photo during trial?? +OzzyMan Review Pa..." by GETJaby, with 170K views and posted 7 hours ago. At the bottom of the tweet, it says "12:54 AM · 8 mai 2022" and "15 J'aime".

tw sexual assault

i personally rly don't believe AH at all, and i still find these abhorrent because they're laughing at things that DO HAPPEN to abuse victims. i don't care how little you trust amber's testimony. laughing at something that is objectively horrifying is awful.

[Traduire le Tweet](#)

malik @ [redacted] 7 mai 2022

mind you she was talking in details about getting physically and sexually assaulted. this is extremely gross and evil

AMBER HEARD

BAD ACTING IN COURT?

23:23

You might also like this

AMBER BAD ACTING IN COURT? Posing for photo during trial?? +OzzyMan Review Pa...  
GETJaby · 170K views · 7 hours ago

12:54 AM · 8 mai 2022

15 J'aime

Figure 89. ANG\_R\_4\_a

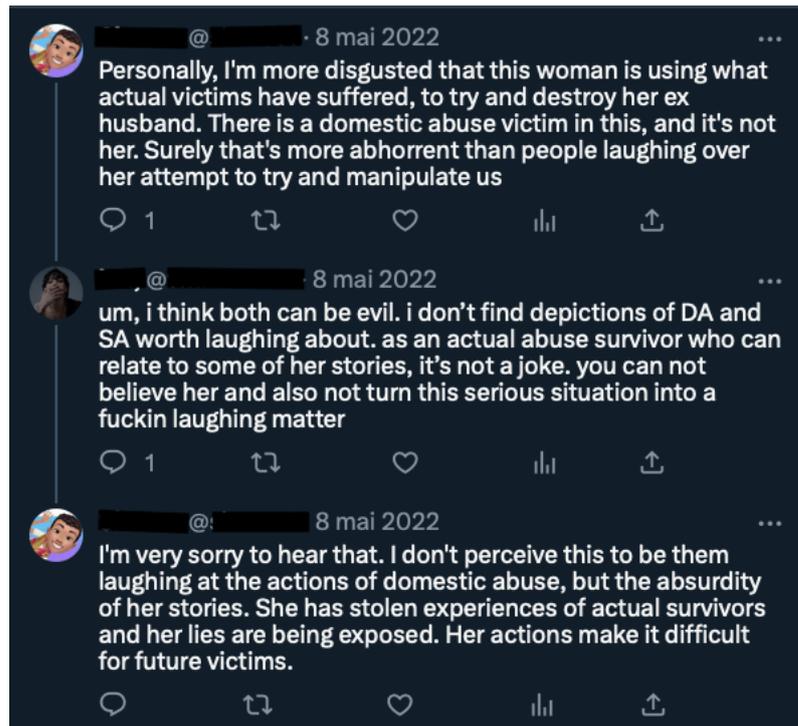


Figure 90. ANG\_R\_4\_b

Dans le tweet ANG\_R\_2, la neutralisation des violences conjugales, imputées tant à Johnny Depp qu'à Amber Heard (*a toxic mutually abusive relationship*) va de pair avec une idéologie plutôt féministe. En effet, les internautes n'auraient pas écouté la version de l'histoire de l'acteur en 2020, et n'écouteront pas celle de l'actrice à présent (*During UK trial people were blind [...] During US trial people are blind*). De plus l'internaute ne semble pas apprécier la sensationnalisation du procès, ce qui rejoint une lecture féministe de l'affaire. Dans la conversation en ANG\_R\_4a et ANG\_R\_4b, féminisme populaire et misogynie populaire s'affrontent : les deux idéologies transparaissent dans le discours des internautes, à commencer par la présence d'un *Trigger Warning* (*tw sexual assault*), stratégie féministe de *care*. L'internaute A (tweet initial) ne croit pas Amber Heard (*i personally rly don't believe AH at all*), mais n'apprécie pas les moqueries dont elle est victime (*laughing at something that is objectively horrifying is awful*) car cela revient à se moquer des victimes de violences et de leur témoignage (*they're laughing at things that DO HAPPEN to abuse victims*). Les violences sont également neutralisées (*i think both can be evil*), et l'internaute utilise son statut de victime pour émettre un avis d'experte et de concernée sur le sujet (*i don't find depictions of DA and SA worth laughing about. as an actual abuse survivor who can relate to some of her stories, it's not a joke.*) L'internaute B (tweets en réponse) perpétue la stratégie DARVO en accusant Amber Heard des violences et de mensonge (*There is a domestic abuse victim in this, and it's not her, her attempt to try and manipulate us, the*

*absurdity of her stories, She has stolen experiences of actual survivors, her lies*) tout en étant particulièrement attentive au sort d'autres victimes potentielles, sans remettre en question leur vécu et leur souffrance (*what actual victims have suffered, Her actions make it difficult for future victims.*) On voit dans ces deux extraits la tension entre féminisme populaire et misogynie populaire, tous deux pouvant être actualisé•es au même moment, dans un même discours.

Le procès Depp v. Heard est aussi l'illustration d'une tension entre misogynie populaire, culture de la célébrité et culture marketing. En effet, de nombreuses marques, des lieux culturels ou des commerces, ont pris parti pour Johnny Depp et utilisés le procès comme argument marketing, donc à des fins financières. Les tweets ANG\_PH\_12a,b,c et ANG\_T\_22, postés par la même utilisatrice, fervante supportrice d'Amber Heard, illustrent ces pratiques et les dénoncent par la publication de captures d'écran (*companies and brands who participated in the global humiliation of Amber Heard and profited from the Depp v. Heard trial, the hundred of brands and business that ridiculed and mocked an abuse survivor in order to make profit from her trauma*) :



Figure 91. ANG\_PH\_12\_a

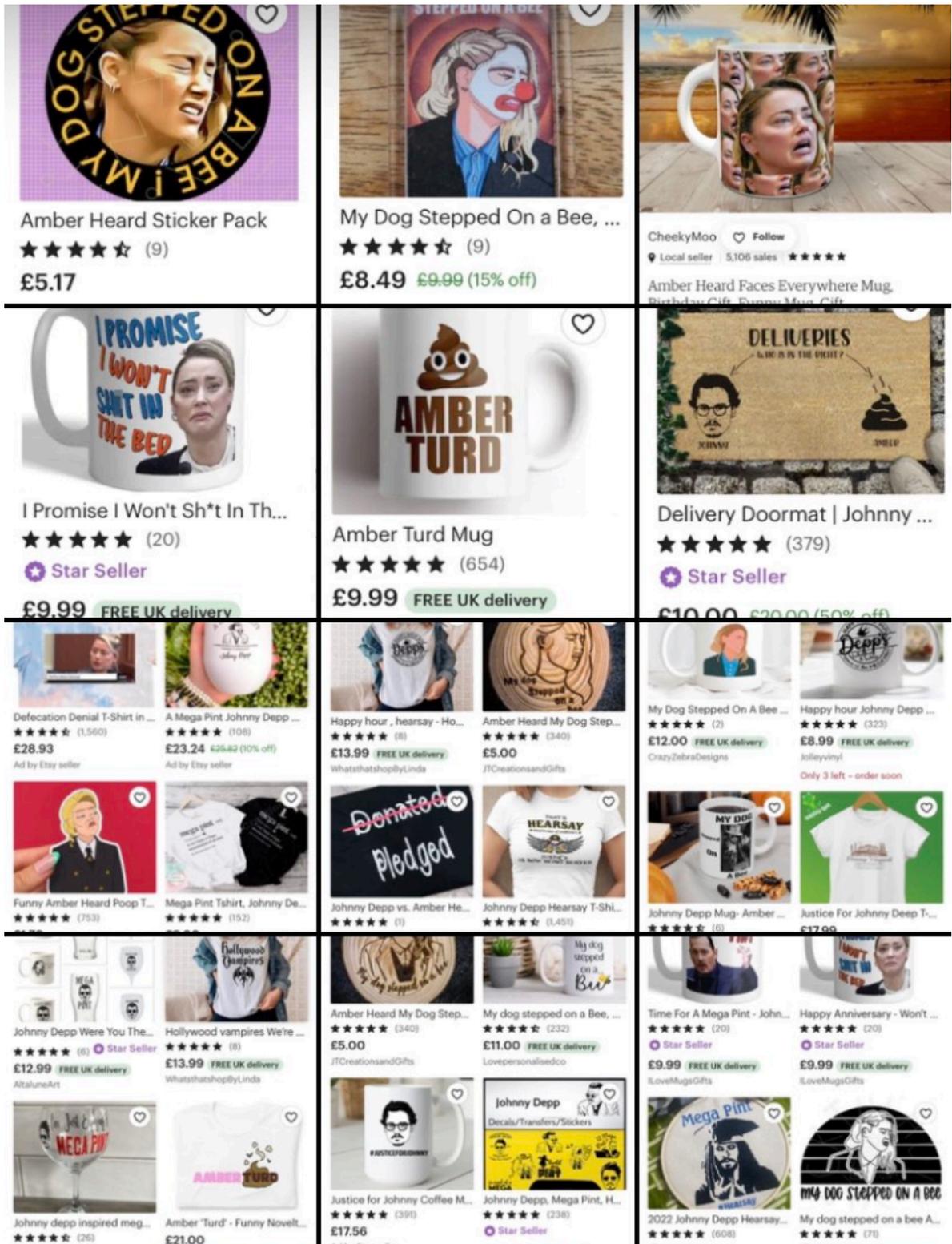


Figure 92. ANG\_PH\_12\_b



### Medieval Torture Museum (Los Angeles)

Jun 7 · 🌐

Medieval Torture Museum in 📍 Los Angeles  
Opening this Summer



👍👎 344

17 comments 22 shares

👍 Like

💬 Comment

➦ Share

Figure 93. ANG\_PH\_12\_c



**lillian**

@

📖 A thread on companies and brands who participated in the global humiliation of Amber Heard and profited from the Depp v. Heard trial.

[Traduire le Tweet](#)



8:24 PM · 15 août 2022

8 969 Retweets 1 500 citations 471 k J'aime 6 379 Signets

Figure 94. ANG\_T\_22

Le tweet ANG\_A\_3 dénonce également cette pratique, dont l'apogée réside dans la commercialisation (très vite abandonnée suite aux critiques) d'un *dildo* dont la forme devait mimer la bouteille de liqueur que Johnny Depp aurait utilisé pour violer Amber Heard :

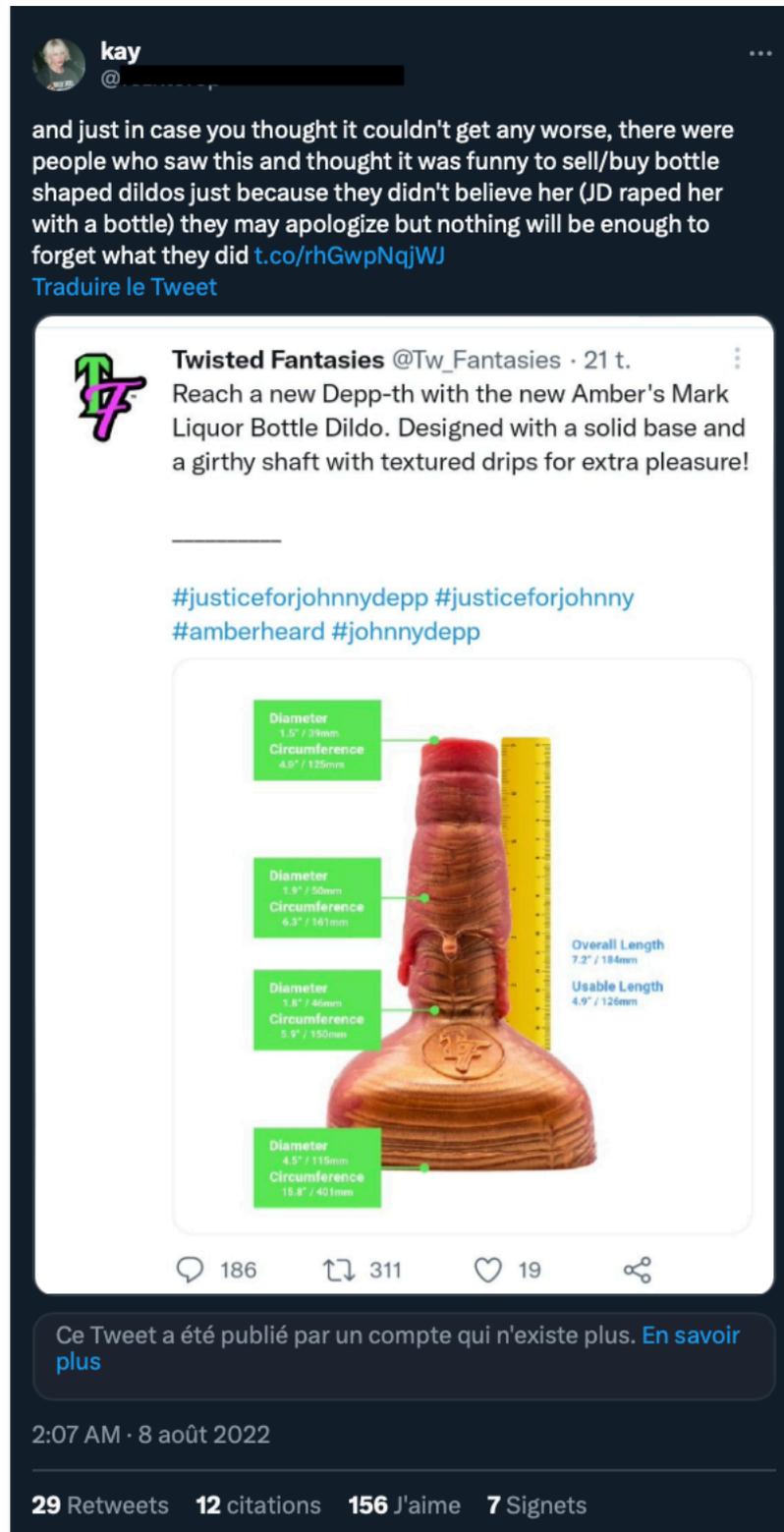


Figure 95. ANG\_A\_3

Le tweet présentant le produit, que l'internaute reposte comme capture d'écran, soutient l'acteur via l'utilisation des hashtags #justiceforjohnnydepp #justiceforjohnny #amberheard #johnnydepp, qui permettent aussi de récolter de nombreuses vues (et donc, de potentiels client•es). Le marketing du produit puise dans une misogynie populaire illustrée par des jeux de mots : le mot *depth* (profondeur) est écrit *Depp-th*, dans un jeu de mot avec le nom de l'acteur, tandis que le sex-toy est nommé Amber's Mark Liquor Bottle Dildo, dans un jeu de mot avec le prénom de l'actrice, *Amber*, et une marque de whisky, *Maker's Mark*. Comme on le verra dans la partie suivante, la haine misogyne contre Amber Heard est ainsi produite sous couvert d'humour, dissimulée et sert d'argument marketing, démontrant la façon dont la misogynie peut aujourd'hui être un argument de vente.

## 4.1.2 Dissimuler et dire sa haine des femmes en ligne

### 4.1.2.1 Discours de haine en ligne

Le discours de haine est défini par le politologue Raphaël Cohen-Almagor comme ceci :

un discours malveillant, motivé par des préjugés, visant une personne ou un groupe pour leurs caractéristiques innées réelles ou perçues. Il exprime des attitudes discriminatoires, intimidantes, désapprobatrices, antagonistes et/ou préjudiciables à l'égard de ces caractéristiques, notamment le sexe, la race, la religion, l'appartenance ethnique, la couleur, l'origine nationale, un handicap ou l'orientation sexuelle. Le discours de haine a pour but de blesser, déshumaniser, harceler, intimider, affaiblir, dégrader et victimiser les groupes ciblés, et de fomenter l'insensibilité et la brutalité vis-à-vis de ces derniers. (Cohen-Almagor, 2011, cité dans Bibié & Goudet, 2018 et dans Monnier & Seone, 2019)

Dans une perspective sociolinguistique, le discours de haine fait référence à la manifestation, qu'elle soit discursive ou sémiotique, d'une « volonté de nier l'autre dans son essence » (Lorenzi-Bailly & Guellouz, 2019 §1), « une violence verbale, fulgurante, polémique et/ou détournée » (§1) qui incite à la haine (Baider & Constantinou, 2019 p.10). On parle de discours de haine en ligne (*online hate speech*) lorsque ces discours visant à dénigrer, dégrader et menacer se déploient en ligne, sur Internet ou sur les RSN (Döring & Mohseni, 2020 p.65). Cela regroupe donc « un ensemble de manifestations affectives assez hétérogènes, allant de propos méprisants et/ou hostiles à l'égard de groupes et d'individus à des incitations à des actes criminels. » (Monnier & Seoane, 2019)

Annabelle Seoane et Angeliki Monnier (2019) rappellent l'immédiateté du web facilitant « la parole affective » et le rôle des dispositifs médiatiques dans la favorisation d'un type de contenu court et provocateur pouvant générer des partages, dans la logique d'une mise en scène de soi et d'une économie de la visibilité. Elles décrivent ainsi un « phénomène social

de « haine » en ligne » (Monnier & Seoane, 2019), porté par les régimes de l'anonymat ou du pseudonymat qui réduisent l'inhibition et la responsabilité, provoquant une désindividuation<sup>73</sup>, « where identity is set aside, and interactions can even deteriorate into hooliganism, with commenters giving in to crude and hateful attacks that may fuel heady outrage and power. » (Whiting et al. 2019, p.81)

Cette « violence de groupe potentialisée par les caractéristiques d'Internet » (Dupré & Gramaccia, 2020 p.95) est notamment le fait d'un processus mimétique : les propos offensants, une fois postés, légitiment et rendent acceptables la publication d'autres propos offensants, encourageant les internautes (individus lambdas ou *trolls*<sup>74</sup>) « à prendre part au lynchage, voire à surenchérir. » (p.100) En bref, le contexte numérique favorise les échanges violents et leur confère « une spécificité discursive » (Lorenzi-Bailly & Guellouz, 2019 §20) puisqu'il permet notamment leur archivage et leur circulation infinie.

#### 4.1.2.2 L'humour et les images pour dissimuler la haine

Le discours de haine dissimulé désigne « toute manifestation discursive ou sémiotique pouvant de manière implicite ou masquée inciter à la haine, à la violence et/ou à l'exclusion de l'autre. [...] [Et qui] perpétue, construit ou renforce des stéréotypes et des préjugés. » (Baider & Constantinou, 2019 p.12) Pour les sociolinguistes Nolwenn Lorenzi-Bailly et Mariem Guellouz, ce type de violence verbale détournée contribue à la véhémence de manière insidieuse (2019 §1) et « s'actualise dans des manifestations linguistiques à valeur illocutoire contraire, à l'instar de l'ironie, de l'hyperpolitesse ou de l'implicite, à des fins de manipulation. » (§30) Il s'agit pour elles de « stratégies énonciatives de distanciation » (Lorenzi-Bailly & Guellouz, 2019 §15) du locuteur vis-à-vis de son propre discours. Ainsi, l'humour (qui est en particulier le fait d'internautes identifiés comme des hommes (Bertini, 2016 p.29)), le sarcasme ou l'utilisation d'images sont autant de « modalités possibles de dissimulation de la haine » (Lorenzi-Bailly & Guellouz, 2019 §15). Les « stratégies de masquage » intégreront également des innovations langagières comme des jeux avec l'orthographe ou l'utilisation d'un crypto-langage (Monnier & Seoane, 2019), particulièrement produits dans les réseaux d'extrême droite.

---

<sup>73</sup> En psychologie, le terme désigne la mise à l'écart de la conscience de soi qui découle du sentiment d'affiliation à un groupe.

<sup>74</sup> « Ce que l'on désigne par ce terme, ce sont des utilisateurs de réseaux sociaux dont le but n'est que d'énervier et pousser à bout les personnes à qui ils parlent : par des arguments de mauvaise foi, ils visent simplement à s'amuser en poussant à bout les autres. » (Bibié & Goudet, 2018)

L'utilisation des images est analysée comme une stratégie argumentative, car « la puissance évocatrice des caricatures, des dessins et des photos s'avère particulièrement percutante » (Dupré & Gramaccia, 2020 p.106), notamment pour propager de la haine. C'est cette force de l'image qui caractérise les mèmes (Wagener, 2022), qui permettent de « reconduire, sous couvert d'humour, un ensemble de normes de comportement » (Dupré & Caroyol, 2020 §15), de stéréotypes, et discours de haine.

La haine en ligne dissimulée est articulée autour de la « culture du LOL » issue de l'extrême droite américaine, « qui désigne la propension à bâtir un collectif soudé autour de pratiques consistant à tourner en dérision, sur Internet, une victime émissaire » (Dupré & Gramaccia, 2020 p.102) et qui attire des internautes qui ne sont pas forcément politisés, mais qui participent simplement à une pratique communautaire contemporaine. Ainsi, sa dimension ludique confère « un aspect « récréatif » » aux actes et discours de haine et participe d'une violence symbolique majeure (Dupré & Caroyol, 2020 §22).

Puisqu'il est dissimulé, ce type de discours de haine en ligne est peu modéré. Il crée alors un « effet de spirale » qui entraîne « escalade de violence » dans un « processus de galvanisation des internautes » (§24). D'un simple mème humoristique, d'un tweet ironique ou d'une story Instagram réactivant des stéréotypes misogynes ou racistes peuvent ainsi découler des discours de haine fulgurants, du cyberharcèlement voire des menaces *ad personam*.

Cette dissimulation interroge cependant sur la qualification de ce discours en tant que pénalement répréhensible. En effet, comment délimiter un discours caractérisé lorsqu'il est aussi « vaste et disparate [puisqu'] il intègre les formes de « haine » les plus subtiles, implicites (sarcasmes, euphémismes, stéréotypes, allusions à des connaissances partagées, etc.) » (Monnier & Seoane, 2019). Il s'agit alors de définir les paramètres énonciatifs de tels discours : quel locuteur s'adresse à quel destinataire et dans quel contexte ?

#### **4.1.2.3 Gendered online hate speech**

Le discours de haine en ligne genré (*gendered online hate speech*) est défini comme un discours de haine en ligne adressé aux femmes (ou aux hommes, dans une bien moindre proportion) dont le contenu est sexiste ou sexuellement agressif (Döring & Mosheni, 2020 p.66).

Dans ses analyses des commentaires de sites de journaux et de tweets liés à l'affaire DSK, la philosophe et médiologue Marie-Joseph Bertini (2011, 2016) note la violence de genre

qui s’y manifeste à l’égard de Nafissatou Diallo, victime de l’homme politique. En effet, les commentaires mettent en doute la sincérité de la plaignante (Bertini, 2011 p.61) et, dénués de toute compassion et d’empathie à son égard, l’accusent de « profite[r] de la célébrité que lui octroie ce prétendu viol pour exister » (p.62). « La mythomanie, la manipulation et la vénalité » (p.62) sont convoqués, tout comme les stéréotypes sexistes et racistes construits autour des femmes noires, et « raviv[ent] les bûchers des mythiques sorcières, rappelant les accents des plus virulents textes misogynes du XIXe siècle. » (p.62)

La violence de ce type de discours de haine genré, en plus de viser directement la victime pour la blesser, assure le maintien des rapports sociaux de sexe (p.59) et la performativité du genre. « L'appareil argumentaire, le vocabulaire utilisé, les formules récurrentes, les automatismes langagiers, le recours systématique à la logique binaire, les paradigmes interprétatifs qu'ils mobilisent » (p.59), tout comme les insultes et les injures apparaissent alors comme des « stratégies discursives par lesquelles la radicalité du Genre (et donc de l'inégalité des sexes) s'accomplit. » (Bertini, 2016 p.36) Dans le cas précis qu'elle étudie, le dispositif du commentaire en ligne est décrit par Bertini comme gardien des représentations sociales et des interprétations associées, qui sont misogynes puisque androcentrées (Bertini, 2011 p.62), même si elles peuvent être le fait d'hommes comme de femmes.

La haine en ligne, lorsqu'elle est genrée (et en particulier sexiste ou misogyne), peut aussi être dissimulée :

L'humour misogyne serait ainsi mobilisé pour exprimer, sous couvert de second degré, des violences sexuelles et psychologiques particulièrement dérangeantes. À titre d'exemple, la pratique consistant à associer des smileys connotant une émotion positive ou des onomatopées du type « ahahah » à des menaces de viol crée de la confusion et permet de contourner les règles de modération des plateformes, en modifiant notamment la « tonalité » du message. (Dupré & Caroyol, 2020 §22)

Simply by locating the threat within the visual and textual context of the image macro works in the same way that appending a smiley face or a “LOL” would to a tweet – image macro memes are created for humour, the characters and formats indicate the presence of jokes and humorous content. We argue, in the same way a smiley face renders the threat of rape socially acceptable, that the presentation of violence within a meme renders it socially acceptable, and therein lies a certain level of power. (Drakett et al., 2018 p.122)

Le « rire misogyne » détient un « rôle socialisant » pour les hommes depuis des siècles, aujourd'hui réactualisé par le web qui lui confère « une visibilité inédite » (§17) et une audience exponentielle (§18).

La sociologue féministe Rosalind Gill théorise ce type de dissimulation dans ce qu'elle nomme une *postfeminist sensibility* (Gill, 2007). Pour elle, le postféminisme n'est pas seulement une idéologie mais bien une sensibilité particulière qui lie les discours féministes

et antiféministes et dans lesquels les idées féministes sont à la fois exprimées et répudiées (p.163). Cette sensibilité est marquée par l'usage de l'humour ironique permettant de naturaliser et réaffirmer la différence des sexes (Drakett & al., 2018 p.122) et d'exprimer des croyances misogynes sans en être tenu pour responsable et donc sans être sujet à sanctions :

Framing something as “just” a joke is often used as a way of defending or sanitising sexist humour. Gill (2007) argues that the use of irony in postfeminist media culture is a way of “having it both ways” (p. 159) where sexist statements are expressed, yet excused through their framing as ironic, as both harmless and humorous. (p.112)

#### **4.1.2.4 Les discours de haine contre Amber Heard : haine en ligne dissimulée et misogynie**

Les discours de haine prospèrent sur le web 2.0. Ils peuvent être fulgurants, constitués d'insultes et de menaces, ou dissimulés par le biais de l'humour ou d'éléments audiovisuels. Ils peuvent être genrés, et en particulier misogynes, visant les femmes qui sont alors chassées des plateformes et renforçant l'organisation patriarcale du web en tant que « champ structuré en domination » (Bertini, 2016). Bertini note à ce sujet que « 73 % des femmes ont déjà été confrontées, d'une manière ou d'une autre, à des violences en ligne ou en ont été victimes ». (p.25)

Jason B. Whiting, Rachael Dansby, Jaclyn D. Cravens-Pickens et Alyssa Banford ont analysé plusieurs centaines de commentaires de la presse anglophone en ligne au sujet des accusations d'Amber Heard à l'encontre de Johnny Depp en 2016 (Whiting et al., 2019). 37% des commentaires comprennent des éléments blâmant la victime, allant du simple scepticisme aux attaques lesbophobes et misogynes (p.85), contre seulement 8% des commentaires blâmant l'agresseur présumé. Selon les auteurs, c'est parce que l'affaire « involves power, gender and violence » (p.79) que les commentaires sont en grande partie des reproches, mais ils ne s'attendaient tout de même pas à une telle violence de la part des internautes :

Although we expected reactive and blaming comments, it was surprising to us how intense and pervasive the blaming in the comments was. Although we have studied victims and violence, the level of vitriol in the comments about this case caught our interest, and the subsequent analysis also brought out unexpected findings, in that almost four times as many commenters blamed the alleged victim in this case than the perpetrator. (p.89)

On constate durant le procès Depp v. Heard une violence similaire dans des « messages courts insultants et offensants [...] publiés par « salves ». » (Dupré & Gramaccia, 2020

p.100) Il y a des insultes *ad hominem* envers Amber Heard, comme dans les tweets FR\_I\_4 (*sorciere*), FR\_I\_5 (*maxi pute*) et ANG\_I\_1 (*gold digger, scum*) :

**FR\_I\_4** Combien elle va devoir payer la sorciere ? #DeppVsHeard (01/06/22)

**FR\_I\_5** C'est terrible de voir autant de femmes dire que Amber heard a raison et qu'il y a eu injustice juste parce que c'est une femme alors qu'il y a tout qui prouve que c'est une maxi pute.. (02/06/22)

**ANG\_I\_1** Yes, Rottenborn, she is all of that. She is a gold digger, a liar, a hoax creator, a scum, an abuser, a criminal and we will never believe her. #AmberHeardDeservesPrison #JohnnyDeppIsInnocent (27/05/22)

Dans leur article sur les discours de haine sur Twitter lors de l'affaire Orelsan, les chercheur•euses en communication Delphine Dupré et Gino Gramaccia ont analysé les mêmes types d'insultes :

Les insultes identifiées se révèlent de deux ordres : elles visent tout d'abord à remettre en cause les capacités intellectuelles de l'auteur de la pétition (Lebugle Mojdehi, 2018), comme l'illustrent les invectives telles que « débile », « stupide », « autiste », « folle » ou « conne » qui mettent en doute tant la lucidité de Céline S. que ses facultés de raisonnement. Deuxièmement, notre corpus se compose d'une proportion importante d'insultes relevant de la sexualité (Ibid.) telles que « pute » ou « salope ». Ces insultes genrées, qui relèvent du « stigmatisme de la putain », visent à dénigrer Céline S. en pointant ses pratiques sexuelles présumées immorales et répréhensibles. De manière archétypale et rétrograde, les insultes proférées par les internautes s'inscrivent dans la lignée d'une « violence de genre » traditionnelle (Bertini, 2016) qui réduit les femmes à leur sexualité d'une part et à leur incompétence présumée d'autre part, minant ainsi leur légitimité à s'exprimer dans l'espace public numérique. (Dupré & Gramaccia 2020 p.99)

Les fans et supportrices de l'actrice sont aussi la cible de ces insultes, comme dans les tweets FR\_I\_1 (*on vous pisse à la gueule*) et FR\_AH\_20 (*les sjw adeptes du #menaretrash*) :



Figure 96. FR\_I\_1



Alexis

@ [redacted]

...

Ce qui est cocasse avec l'affaire #AmberHeard c'est que, les sjw adeptes du #menaretrash , soit ils ferment bien leur cul soit ils légitiment sa violence 🙄 Elles sont loin les féministes du temps de Simone Veil

Cerfia Culture @CerfiaCulture · Apr 24

🇺🇸 FLASH | L'avocate de #AmberHeard affirme que sa cliente utilisait une palette de maquillage de chez #Milani pour couvrir les violences physique faite par #JohnnyDepp. La marque a déclaré que la palette n'est sortie qu'en 2017, soit un an après leur divorce.

[Show this thread](#)



11:25 PM · Apr 24, 2022 · Twitter for iPhone

1 Like

Figure 97. FR\_AH\_20

Les insultes sont parfois couplées à une haine « thinly veiled with misogynistic humour. These covert attacks converged around #AmberTurd, after Depp accused Heard of defecating on their bed. The hashtag, used in conjunction with scatological images, dehumanised Heard by pathologising her actions. » (Moro & al., 2023 p.95)

FR\_I\_2 johnny est entrain de gagner 🤔🤔🤔🤔 a aller suce ma bite amber turd 🍌 (01/06/22)

ANG\_A\_2 And yes, I bet Amber is reading social media despite not supposed to about what people are saying about the case. #AmberTurd, I hope you are reading these tweets you fucking lunatic. You are a literal waste upon this earth, fuck off and never come back. #JusticeForJohnnyDepp (17/05/22)

Ainsi, dans le tweet FR\_I\_2, l'internaute insulte l'actrice dans un énoncé à la deuxième personne du singulier de l'impératif (*aller suce ma bite*) en la qualifiant par le surnom

péjoratif à caractère scatophile ponctué d'un émoji « caca ». Dans le tweet ANG\_A\_2, l'internaute agit de la même manière, en interpellant Amber Heard par le hashtag #AmberTurd, substitué à son nom complet. Le tweet lui est adressé en deuxième personne (*you*) et plusieurs insultes se succèdent (*you fucking lunatic, You are a literal waste upon this earth, fuck off and never come back.*) On lit ici l'intention ferme et formelle de blesser l'actrice (*I bet Amber is reading social media [...] I hope you are reading these tweets*) de la part d'un•e internaute supportant Johnny Depp (*#JusticeForJohnnyDepp*).

La rumeur #AmberTurd a été la base de nombreux discours de haine dissimulés par l'humour, comme dans les tweets FR\_A\_1\_a et b, FR\_A\_5 et FR\_A\_6 :



Figure 98. FR\_A\_1\_a



Figure 99. FR\_A\_1\_b



Figure 100. FR\_A\_5



Figure 101. FR\_A\_6\_a



Figure 102. FR\_A\_6\_b

Dans les premiers, on peut voir avec les dates de publication (20 juillet et 10 août, soit respectivement plus d'un mois et demi et plus de deux mois après le verdict), que la rumeur persiste : « The circulation of these pictures beyond the timeline of the trial attests to the extent to which Heard has become a meme. Whilst the memeification of Heard contributed

to her dehumanisation, memes of Depp have cemented his status as a cultural icon. » (Moro & al., 2023 p.93). Cette memeification<sup>75</sup>, est d'ailleurs clairement exposée dans le tweet FR\_A\_6, où Amber Heard est intégrée au meme *Drake Hotline Bling*, toujours dans l'idée de se moquer d'elle par cette rumeur scatologique.



Figure 103. FR\_AH\_23

<sup>75</sup> <https://jessica.substack.com/p/the-memeification-of-amber-heard>

Le discours de haine dissimulé et misogyne à l'encontre de l'actrice est également visible dans le tweet FR\_AH\_23, montage photo illustrant une citation de Johnny Depp. On y voit une photographie d'Amber Heard dans son rôle de Mira et une photographie de Johnny Depp dans son rôle de Jack Sparrow, intégrées dans ce qui s'apparente à une affiche de film fictif. Le film, intitulé « Pirates of the Caribbean And the Escape from that Sadistic Bitch from Atlantis », est une insulte directe envers Amber Heard, mais dissimulée par l'usage de références culturelles partagées et du montage photo. C'est ce qu'expliquent Moro & al. A propos des mêmes du procès Depp v. Heard :

Like inside jokes, the pleasure of memes derives from the understanding of these niche and highly contextual multi-layered references. The memes produced around the Depp v. Heard trial operate through two subtexts: the first is that Depp, much like the characters he plays, is a misunderstood villain; the second, that Heard is a manipulative liar. Both subtexts exemplify the templates of sexist memes which support the exclusion of women from digital spaces. Claims that men are the rightful occupants and owners of online spaces are asserted by constructing Depp as the subject of memes and Heard as an object of memes. (Moro & al., 2023 p.92)

La haine misogyne envers Amber Heard est parfois discrète, comme dans le tweet ANG\_AH\_3, où l'internaute du tweet cité propose à l'actrice, pour payer les dommages et intérêts qu'elle doit à son ex-conjoint, d'ouvrir un compte sur le site OnlyFans, un site où on peut publier du contenu érotique (voire pornographique) payant. En sexualisant complètement l'actrice, l'internaute performe une violence de genre remarquée et commentée par l'internaute citant le tweet initial :



Figure 104. ANG\_AH\_3

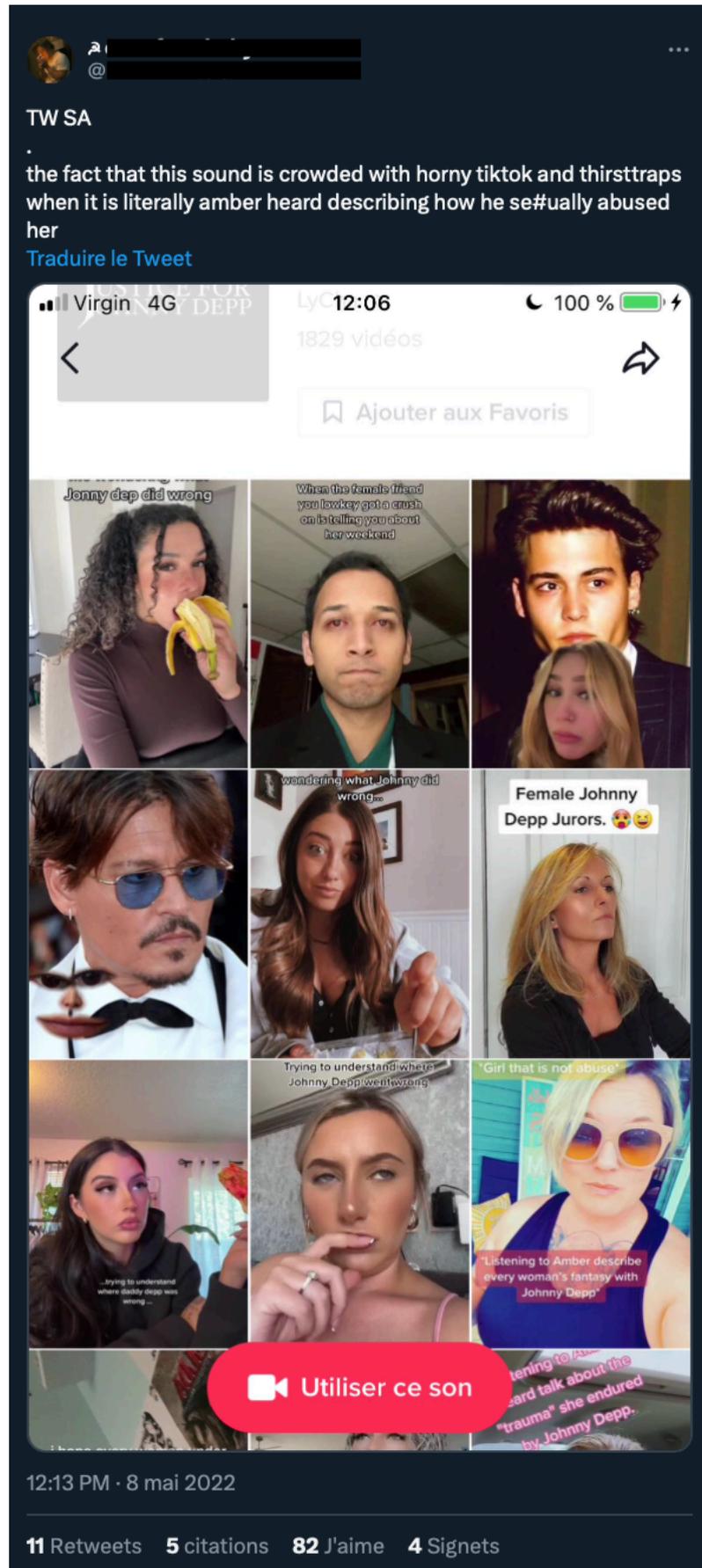


Figure 105. ANG\_PH\_1

Cette sexualisation d'Amber Heard à des fins misogynes et haineuses va de pair avec une sexualisation de Johnny Depp, acteur sex-symbol avec lequel de nombreuses (jeunes) femmes entretiennent une relation parasociale érotisée. Le tweet ANG\_PH\_1 condamne une *trend* TikTok, basée sur un enregistrement audio du témoignage de viol qu'Amber Heard a donné à la barre lors du procès. TikTok fonctionne à partir d'audios, que les internautes peuvent réutiliser pour du playback. Ainsi, de nombreux•ses internautes ont réutilisé cet audio en performant un *lipsync* d'Amber Heard pour s'en moquer. Certain•es internautes, en particulier des femmes blanches, ont posté des vidéos avec des légendes qui remettent explicitement en cause le témoignage d'Amber Heard (*Girl that is not abuse, Listening to Amber talk about the "trauma" she endured by Johnny Depp*) et qui affirment que Johnny Depp n'aurait rien fait de mal, voire qu'elles auraient souhaité être à sa place (*trying to undersand where Johnny Depp were wrong, wondering what Johnny did wrong, Listening to Amber describe every woman's fantasy with Johnny Depp*), performant une relation parasociale plus que problématique avec l'acteur, allant jusqu'à le surnommer « Daddy Depp ». On voit ici une prévue, avec ce que l'internaute qualifie d'*horny tiktok and thirsttraps*, que « [s]exual, physical and psychological trauma has frequently been ridiculed by other women in mainstream media - an important reminder that women, especially white conservative women critical of #MeToo, play an active part in online anti-feminist movements. » (Moro & al., 2023 p.95)

Les discours de haine envers Amber Heard sont donc des discours misogynes parfois découverts et exhibés, parfois dissimulés par l'humour, ce qui permet de « mask the malicious undertone of sexist jokes, thus making misogyny less noticeable if not more acceptable. » (p.93)

## 4.2 AMBER HEARD : VRAIE VICTIME OU MENTEUSE ?

Une partie des discours de haine, produits en ligne et destinés à Amber Heard ont été postés à découvert, via des insultes misogynes directement adressées à l'actrice. Une autre partie a été dissimulée par l'humour et la création de mèmes.

Mais un autre type de haine envers l'actrice est apparu durant le procès : le refus pour les internautes de lui accorder le statut de victime, car elle ne correspond pas aux attentes de la société en ce qui concerne les victimes de violences conjugales (et sexuelles). Amber Heard ne ressemble pas à la victime idéale, elle apparaît aux yeux des internautes comme une mauvaise victime, une menteuse, voire comme on l'a vu, comme l'agresseuse à punir. Dans

cette sous-partie, je reviens d'abord sur les violences conjugales et leurs représentations dans les médias, puis sur le mythe de la victime idéale. Je discute ensuite du cas d'Amber Heard, dont le témoignage et le comportement ont été scrutés par les internautes pour découvrir si oui, ou non, elle est une vraie victime.

## 4.2.1 Les violences conjugales

### 4.2.1.1 Les violences conjugales : des violences de genre

La violence conjugale, *domestic violence* ou *intimate partner violence* en anglais, est d'ordre strictement privé jusqu'à la fin du 20<sup>e</sup> siècle (Delage, 2017 p.7) Si elle est connue, « elle n'est pas reconnue [et] fait figure de cas exceptionnel » (p.36) jusqu'au milieu des années 1970, où la violence conjugale, illustrée par l'expression « femme battue » (*woman/wife battering* en anglais), devient une des causes des mouvements féministes, dont les militantes sont d'abord mobilisées dans des lieux non-mixtes et dans un système de *consciousness-raising*, puis en révélant ce problème « aux médias, aux institutions et aux femmes » (p.35). Touchant en majorité les femmes dans des couples hétérosexuels<sup>76</sup>, les violences conjugales sont définies comme « des violences interpersonnelles, de types différents (physique, moral, sexuel, psychologique) et de degrés de gravité variables (des insultes aux actes de torture), qui ont des conséquences importantes sur la santé physique et psychique. » (p.9) Les violences conjugales peuvent donc ainsi inclure les violences sexuelles, qu'il s'agisse du viol conjugal, d'agressions ou de harcèlement sexuel, mais aussi le contrôle coercitif, défini comme une « conduite calculée et malveillante déployée presque exclusivement par les hommes pour dominer une femme, en entremêlant des violences physiques répétées avec trois tactiques tout aussi importantes : l'intimidation, l'isolement et le contrôle. » (Stark, 2007, traduit par et cité dans Sueur & Prigent, 2020) Les violences conjugales, parce qu'elles s'imbriquent dans des relations genrées et des dynamiques de pouvoir quotidiennes et domestiques inhérentes à la vie de couple et au foyer, s'inscrivent dans un continuum des violences (Kelly & Tillous, 2019), et n'ont donc rien d'exceptionnel (Gribaldo, 2021 p.30). La caractéristique principale de ces violences réside dans le fait qu'il s'agisse d'une « violence of the most personal sort, one-on-one, often committed in the most private context (the home), by the most intimate person (the partner). » (ibid.)

---

<sup>76</sup> Voir à ce sujet les chiffres du gouvernement : <https://arretonslesviolences.gouv.fr/je-suis-professionnel/chiffres-de-reference-violences-faites-aux-femmes>

Pour l'anthropologue italienne Alessandra Gribaldo, cependant :

The difficulties related to the definition of violence in intimate relations are echoed in the reading of the phenomenon itself: the interpretability of the character of domestic violence is such that there exist divergent positions on its scope and gravity. For instance, the school of family conflict studies suggests that, according to empirical and comparative research, violence in households is generally reciprocal and gender-symmetrical. In this perspective, the gender difference lies in the harsher physical consequences of abuse for women, in the more frequent perception of violence by women, and in more publicity for female as opposed to male victims (Archer 2000; Costa et al. 2015). On the other hand, the violence-against-women approach insists on the unreliability of surveys and research related to such a complex phenomenon, claiming that abused women under-report and normalize intimate violence, and that men assaulted by intimates are more likely to press charges and less willing to drop them. This perspective underlines the necessity of distinguishing between defensive and offensive injuries, as most women who use violence against their partners employ defensive violence in response to ongoing, systematic abuse (Dobash and Dobash 2004; Kimmel 2002). (Gribaldo, 2021 p.25)

En bref, les deux approches présentées par la chercheuse démontrent des conséquences et des abus plus nombreux envers les femmes. Cela n'exclut évidemment pas les violences envers les hommes dans des relations de couple homosexuelles et des violences perpétrées par les femmes dans des relations de couple lesbiennes, ni la possibilité d'une violence conjugale exercée par des femmes sur leurs conjoints. Cependant, en tant que type de violence systémique, la violence conjugale demeure avant tout une violence de genre perpétrée par des hommes sur leurs (ex-)conjointes (et le cas échéant sur leurs enfants, à la fois témoins et victimes).

#### **4.2.1.2 Le procès en diffamation, un cas de violence post-séparation**

Les violences conjugales ne s'arrêtent pas forcément lorsqu'il y a séparation. En effet, comme ont pu le démontrer les sociologues Elizabeth Brown et Magali Mazuy en analysant les résultats de l'enquête nationale quantitative « Virage » (Violences et rapports de genre) conduite en 2015, la séparation s'avère plutôt être une temporalité de la recrudescence des violences, et elles se poursuivent même après. Elles notent que « [p]lus du tiers des femmes (35%) déclarent des faits de violence de la part de leur conjoint » durant leur séparation (Brown & Mazuy, 2022 p.102) et que « 13% des femmes qui ont maintenu des contacts avec l'ex-partenaire déclarent en avoir été victimes [...] y compris des violences sexuelles qui, bien que minoritaires, perdurent après la séparation. » (ibid.)

Les violences post-séparation, tout comme les violences conjugales, ne sont pas seulement physiques. Elles peuvent aussi être psychologiques ou symboliques. Dans cette perspective, le procès en diffamation visant les témoignages de violences (qu'elles soient conjugales ou sexuelles) peut apparaître comme une stratégie visant à maintenir la victime dans la violence, sous le mécanisme du contrôle coercitif. En effet, dans ces cas précis, la plainte en

diffamation d'un conjoint ou ex-conjoint (ou tout homme accusé) contre la victime relève de la stratégie DARVO. Par le retournement de la charge accusatrice, cette stratégie s'inscrit parfaitement dans l'idéologie portée par le masculinisme où l'homme est la victime de la femme, et atteint son apogée lorsque l'accusatrice se retrouve sur le banc des accusé·es.

Ainsi,

by suing for defamation, those accused of abuse are collectively denying they are guilty of their behavior while asserting that any claims made against them are false (in most cases, individuals cannot be defamed by true statements). Alleged perpetrators who sue alleged victims for defamation often attack the mental competence and motivations of the defendant in the defamation law- suit. Moreover, defamation lawsuits position the plaintiffs – i.e., the abusers – as victims harmed by libel or slander. This is the three-pronged DARVO response – deny, attack, reverse victim and offender – packaged in a lawsuit intended to intimidate, silence, and punish victims. (Harsey & Freyd, 2022 p.3)

Plus généralement, les procès visant à punir des violences conjugales sont, de façon contradictoire, des instances de violence pour les victimes. Les violences conjugales y sont normalisées et banalisées par un vocabulaire à la fois simplificateur et neutralisant leur dimension genrée (Gribaldo, 2021 p.57). Les jugements ont tendance à minimiser les violences et leur persistance, et comme on le verra par la suite, à discréditer les victimes lorsqu'elles n'ont pas de preuves autres que leur propre témoignage (p.58). De plus, l'exposition de l'intimité et de l'échec d'une relation, l'exhibition de la violence subie, le rôle de victime endossé, la confrontation avec l'agresseur sont autant d'éléments anxiogènes pour la victime (p.59). En bref, les règles du procès et de la salle d'audience apparaissent dans le cas des violences conjugales comme des instruments « of intimidation, humiliation, objectification, silence, and judicial discretion. » (p.59), et donc, finalement, comme une poursuite des violences, même si celles-ci ne sont « que » symboliques.

#### **4.2.1.3 La représentation médiatique des violences conjugales**

Dans leur analyse des discours de préventions institutionnels français, les chercheuses Myriam Hernandez Orellana et Stéphanie Kunert (2013) dénoncent « un cadrage du problème centré sur les violences physiques », édulcorant les autres types de violences subies, notamment les violences sexuelles et les violences psychologiques. Ces campagnes de prévention médiatiques insistent également sur la responsabilité personnelle de la victime plutôt que sur une mise en avant du problème structurel lui-même (ibid.). Dans les médias également, qu'il s'agisse de la presse ou de productions audiovisuelles (séries TV, films), on constate « l'absence de représentations des violences psychologiques » (Sapio, 2020 p.59) et la sur-représentation des violences physiques. Ce faisant, de nombreuses victimes ne se

considèrent pas comme telles, et donc, ni ne témoignent, ni ne portent plainte, puisqu'elles ne correspondent pas à ce qu'est censé être une victime de violence conjugale selon les médias, c'est-à-dire une victime de coups violents.

Les chercheuses comme Pamela Hill Nettelton (2011) ou Lisa Cucklanz (2020) notent que, dans les magazines notamment, on reproche les violences subies aux victimes et les tient pour responsables de la prévention de la violence masculine, allant jusqu'à les responsabiliser dans leur mort pour déresponsabiliser l'agresseur (Nettelton, 2011 p.144), comme ce fut le cas par exemple pour Marie Trintignant, morte il y a vingt ans sous les coups de son compagnon de l'époque, Bertrand Cantat. Les violences elles-mêmes sont dégenrées :

The problem is degendered in this way: the violence of men is repositioned as violence in general, with the condition of gender excised. The responsibility is gendered in this way: female victims are blamed for being victims. This allows the roles of gender and power to be overlooked in considering the social problem of domestic violence, repositions the issue as a woman's private problem (Berns, 1999) and « plays a central role in resisting any attempts to situate social problems within a patriarchal framework » (Berns, 2001, pp. 265–266). (Nettelton, 2011 p.145)

Dans les magazines pour hommes, les violences masculines sont excusées (par la biologie, un potentiel stress-post traumatique ou une enfance difficile) (p.148) et les statistiques concernant les violences conjugales sont contestées (p.151). D'ailleurs, Pamela Hill Nettelton note que « more than 10% of the articles in women's magazines in this study advised women on how to not become violent in relationship » (p.152), des conseils totalement absents des magazines destinés aux hommes, pourtant principaux auteurs de violences dans le couple. Selon la chercheuse, les représentations et les récits construits par ces médias « contribute[] to a set of cultural and social expectations that ultimately allows men to strike women » (p.154), puisque les victimes y sont décrites comme seules responsables des violences subies tandis que les hommes sont exemptés de toute culpabilité :

Women are guilty of choosing the wrong men; men are not guilty of hitting women. Women are held responsible for knowing what men might do in the future and for being present when men become violent. Male abusers are not forced out of violent relationships; female victims are instructed to leave. [...] By representing domestic violence as occurring “naturally” among men and as being something men cannot prevent, by mentioning the issue only in passing rather than in entire articles devoted to the topic, by offering explanations and excuses for domestic violence, by treating it as an isolated incident rather than a systemic problem, and by employing humorous and playful language, men's magazines are dismissive toward domestic violence. (Nettelton, 2011 p.153)

On voit là comment des idéologies et des stratégies discursives des groupes masculinistes infusent les discours sur les violences conjugales et les violences faites aux femmes, témoignant de la présence d'une misogynie populaire dans la société.

## 4.2.2 Le mythe de la “victime idéale”

Ces représentations des violences de genre, et plus particulièrement des violences sexuelles et conjugales subies par les femmes reposent donc aujourd’hui sur le stéréotype de ce que devrais être (et de ce que devrais dire) une victime idéale, une « vraie » ou « bonne » victime. Lors du procès Depp v. Heard, ce stéréotype a été réactualisé et a joué en défaveur de l’actrice, reléguée au rang de mauvaise victime, voire de fausse victime au récit mensonger. Je discute ici des implications de l’utilisation discursive de ce mythe.

### 4.2.2.1 Le témoignage : entre parole performative et légitimité narrative

Le témoignage peut être défini comme un *coming-out* de victime (Loney-Howes 2018). La parole est alors à prendre dans sa dimension performative, le témoignage faisant advenir les violences dans le monde social (elles *sont*, puisqu’elles sont nommées, qualifiées, catégorisées) tout en se désignant soi-même comme victime et en désignant l’autre comme l’agresseur (là aussi, dans un travail de qualification et de catégorisation, mais surtout dans un processus d’interpellation). En ce sens, le témoignage agit « sur les personnes et sur le collectif » (Delage, 2017 p.23) puisqu’il construit le réel. Dans le cas des violences conjugales, comme dans le cas des violences sexuelles, le témoignage est la plupart du temps l’élément central examiné par la justice, les preuves matérielles n’existant que très rarement (Gribaldo, 2021 p.12).

Lors d’un procès pour violences conjugales, la victime doit alors, par son témoignage, montrer le caractère répété des violences en détaillant chacune des occurrences comme des cas de violence unique et spécifique (Gribaldo, 2021 p.65), et c’est aussi à elle qu’incombe la responsabilité de « clarify the intentions and the motives of the perpetrator of violence » (p.78) La victime doit *être* victime, se sentir victime, et démontrer qu’elle a été victime :

The plaintiff’s testimonial evidence depends on the credibility of the narrative in which the victim’s capacity to know and understand her own experience, and to act consequently, are simultaneously under investigation. In this context, testifying to a fact involves not only bearing witness to something she has observed, but also bearing witness to something she has experienced. This brings into play two dimensions. The first is the dimension of experience, in which a woman has to demonstrate that she knows what has happened, or is able to read her experience in a way that is consistent and aimed at righting a wrong (I declare myself to be a victim of violence, and I appear here as such and therefore demand justice in relation to the perpetrator). The second is the dimension of persuasion, in that she has to prove what she says is true, through an exhibition of this valid, conscious self/victim (what I say reflects my experience and, therefore, constitutes evidence). (Gribaldo, 2021 p.82)

Le témoignage est ici crucial puisque seule la victime elle-même est en mesure de témoigner, en tant que témoin de la violence, mais aussi puisque « it is her own subjectivity that

determines the definition, perception, and experience of the act [...] as an act of violence. » (p.86) La victime témoigne donc « not only as *testis* (the third party) but also as *superstes* (a survivor) (Fassin 2008, p.535). She has lived through the event and testifies not from observation but from her experience and her everyday relationship with the perpetrator. » (Gribaldo, 2019 p.283)

Mais le témoignage ne peut être reçu comme preuve seulement s'il répond à certaines injonctions testimoniales : un témoignage trop précis, trop émotionnel (ou pas assez) peut être refusé (p.112). En effet, les femmes, perçues à la fois comme des perpétuelles victimes naturelles et comme des manipulatrices induisent un questionnement quant à l'intentionnalité du témoignage (ibid.) : l'authenticité de la victime est remise en question si elle n'apparaît pas simplement comme victime, sans en faire la démonstration pour autant (ibid.), même si c'est ce qui est demandé dans l'acte de témoigner. Ainsi, « [i]n the absence of evidence of bodily injuries, the court seeks to identify wounds of the soul. » (p.113)

Dans le cas des violences conjugales, et des violences de genre en général, la crédibilité du témoignage de la victime est corrélée à la crédibilité de la victime elle-même (Gribaldo, 2021 p.94). Ici, le témoignage, et par extension la femme, sa relation avec l'auteur de violences, sa souffrance, bref, son expérience de vie, sont scrutées et jugées (p.36). Ce type d'examen repose sur ce qui est appelé la légitimité narrative, un concept théorisé par la sociologue Noémie Paté dans sa thèse sur la protection des mineurs isolés en situation de migration. Elle est définie comme « la reconnaissance de la valabilité » (Paté, 2020 p.29) de l'identité de la victime sur plusieurs niveaux : « dans l'analyse des récits et de la crédibilité de l'énoncé, mais aussi dans l'analyse des corps, des attitudes et des manières de dire » (ibid.) Le récit biographique produit par la victime est évalué par l'évaluateur•ice (le juge, le jury, la police) qui effectue une « « évaluation morale » lors de laquelle est mise en doute « la vérité de l'histoire. » » (p.30) L'évaluateur•ice analyse également les comportements et les attitudes de la victime, qui doit alors faire preuve d'authenticité et de spontanéité (p.33), et exprimer des émotions négatives, notamment la souffrance, sans pour autant en faire trop, au risque que cette souffrance paraisse factice : la vulnérabilité nécessaire au statut de victime doit être contrôlée pour ne pas paraître surjouée et préméditée (p.35). Lorsque ni le témoignage ni la victime ne paraissent crédibles, elle peut être accusée de mensonge, et son innocence est remise en question :

In cases of intimate partner violence, a woman's innocence lies in not making claims, not loving, not hating, not acting; that is to say, being a victim and nothing more (Christie 1986). The power granted to a woman's words is disciplined through discourses that emphasize a victim's reliability, coherence, and, finally, innocence. (Gribaldo, 2021 p.94)

#### 4.2.2.2 Amber Heard : « bonne » ou « mauvaise » victime ?

Les représentations des violences de genre, qu'il s'agisse de violences conjugales ou de violences sexuelles, se construisent autour de la figure de la « bonne victime », ou de la « victime idéale », une victime stéréotypée qui n'existe peut-être pas. Elle doit être « (1) weak/vulnerable, (2) involved in a respectable activity at the time of victimization, (3) blameless in the circumstances of their victimization, (4) being victimized by an obvious offender, and (5) the offender is not known by the victim. » (Whiting & al., 2019 p.80) La victime de violence conjugales doit être « exemplaire », à la fois « digne de compassion (de par son comportement irréprochable) » mais aussi modèle pour d'autres (Orellana & Kunert, 2013). Cette stéréotypisation de la figure de la victime est par ailleurs identifiée par les victimes elles-mêmes, comme le souligne la chercheuse en communication Giuseppina Sapiro : « Interrogée quant à l'existence d'un stéréotype de la victime, cette dernière [une victime] répond par l'affirmative en mimant une attitude de repli ; tandis qu'une autre souligne le risque qu'une telle vision peut engendrer : « Tu peux te permettre de faire la victime seulement si tu es comme ça, habillée en noir, avec des grosses cernes ». » (Sapiro, 2020 p.64)

Il est donc nécessaire pour les victimes de performer les « normes sociales du comportement féminin » (ibid.) : ni violente, ni méchante, la victime idéale est blanche, valide, jeune, gentille et jolie, traumatisée mais prête à s'en sortir, bref, elle doit être digne d'être sauvée, sous peine, à nouveau, de ne pas être crue, voire d'être elle-même mise en cause pour les violences subies.

Mais la victime idéale n'existe pas : aucune femme victime ne possède toutes ces caractéristiques, ce qui permet à la violence de se perpétrer et d'être normalisée, banalisée, voire excusée. Pourtant, c'est ce qui est reproché à Amber Heard, attisant la haine et les rumeurs sur elle sur Twitter.

Dans cette perspective, « Heard is not only a victim of misogyny, but also of biphobia and ableism.<sup>23</sup> She is discredited because she is bisexual (and is often called a 'dyke'). » (Moro & al., 2023 p.98)



Figure 106. FR\_MV\_1

Dans le tweet FR\_MV\_1<sup>77</sup>, par exemple, sa bisexualité est remise en cause : elle serait avant tout *une lesbienne*, ici employé comme terme péjoratif (même si l'internaute se défend d'avoir quelque chose *contre ça*) lié à la manipulation (*un jour elle devient bi quitte à détruire un ménage*). Elle serait alors devenue bi par manœuvre pour gagner en popularité (c'est juste une *fame hunter*) et son orientation sexuelle apparaît comme une caractéristique dégradante. C'est en effet en raison de son lesbianisme que l'internaute émet un jugement envers elle et envers sa crédibilité en tant que victime (*Je l'ai pas sentis depuis le début cette Amber Heard*).

Even some biographical elements which usually attract sympathy are reframed in negative terms. For example, her status as a mother is rarely mentioned, but when it is evoked, it is in the context of a conspiracy theory according to which Heard bought her baby to appear more human. Heard's mothering is compared to that of Vanessa Paradis, Depp's ex-partner and mother of his two children. While Paradis is celebrated as an exemplary wife and mother, Heard is cast as the evil stepmother through visual references to Disney characters. (Moro & al., 2023 p.98)

Son identité de maman et sa capacité à être mère sont aussi remises en cause :

**FR\_AH\_3** depuis quand amber heard est maman ?? Elle a eu le temps de faire un gosse pendant que Johnny était entrain de tout perdre?? (22/04/22)

---

<sup>77</sup> Le tweet date du 01/02/2020. Il m'a été montré par l'algorithme Twitter lors d'une recherche par mot-clé et correspond au procès de 2020 qui s'est tenu à Londres.



Figure 107. FR\_AH\_2



Figure 108. FR\_KV\_3

Dans le tweet FR\_AH\_3, l'internaute s'étonne qu'elle soit mère et son discours construit une impossibilité de lier vie de maman (*Elle a eu le temps de faire un gosse*) et bataille judiciaire (*pendant que Johnny était entrain de tout perdre*). L'idée sous-jacente ici est qu'une vraie victime aurait mis tout son temps et son énergie à se défendre, et n'aurait pas construit de vie, idée liée ici à une haine envers elle et à un soutien envers Johnny Depp, puisque l'internaute considère que ce sont les accusations de l'actrice qui ont fait *tout perdre* à l'acteur.

Dans le tweet FR\_AH\_2, son statut de mère sert directement le discours de haine à son encontre, notamment parce que celle-ci *a fait appel à une mère porteuse*. L'internaute *plain[t] le gamin* et s'en amuse (l'énoncé initial est ponctué d'émojis rieurs), et insulte Amber Heard, qui aurait fait une GPA (gestation pour autrui) *pour pas déformer son gros cul de merde*. L'énoncé est ponctué d'une insulte, *connasse*, et l'internaute ajoute dans un troisième tweet un message de haine supplémentaire, *Je la hais*.

Dans le tweet FR\_KV\_3, elle n'endosse pas le statut de mère, mais celui de belle-mère, comparée ainsi à Vanessa Paradis, mère des deux enfants de Johnny Depp, Lily-Rose et Jack. Amber Heard est dépeinte comme *[l]e cliché de la belle mère maléfique*, illustré par un GIF de la belle-mère de Cendrillon, parangon de cette figure stéréotypée issue des contes pour enfants et de l'univers Disney.

Amber Heard est ici représentée comme une mauvaise personne, foncièrement *maléfique* et prête à tout pour de la gloire et de l'argent. Elle n'est donc pas une bonne victime, c'est-à-dire une victime qu'on juge innocente. Mais si elle n'est pas une bonne victime, elle n'est pas une victime du tout. De nombreux internautes estiment ainsi simplement qu'elle ment, et qu'elle joue la comédie :

If users embrace the role of amateur sleuths and journalists, they also espouse the role of judge and juror. Heard's testimony, outfits and behaviour are played and dissected online. Numerous tweets uphold the idea that Heard isn't behaving like a victim should. [...] Research has shown that, because domestic violence is difficult to prove in a court of law, victims tend to 'perform' stereotypical representations of domestic violence and may exaggerate emotions like fear or distress. (Moro & al., 2023 p.97)

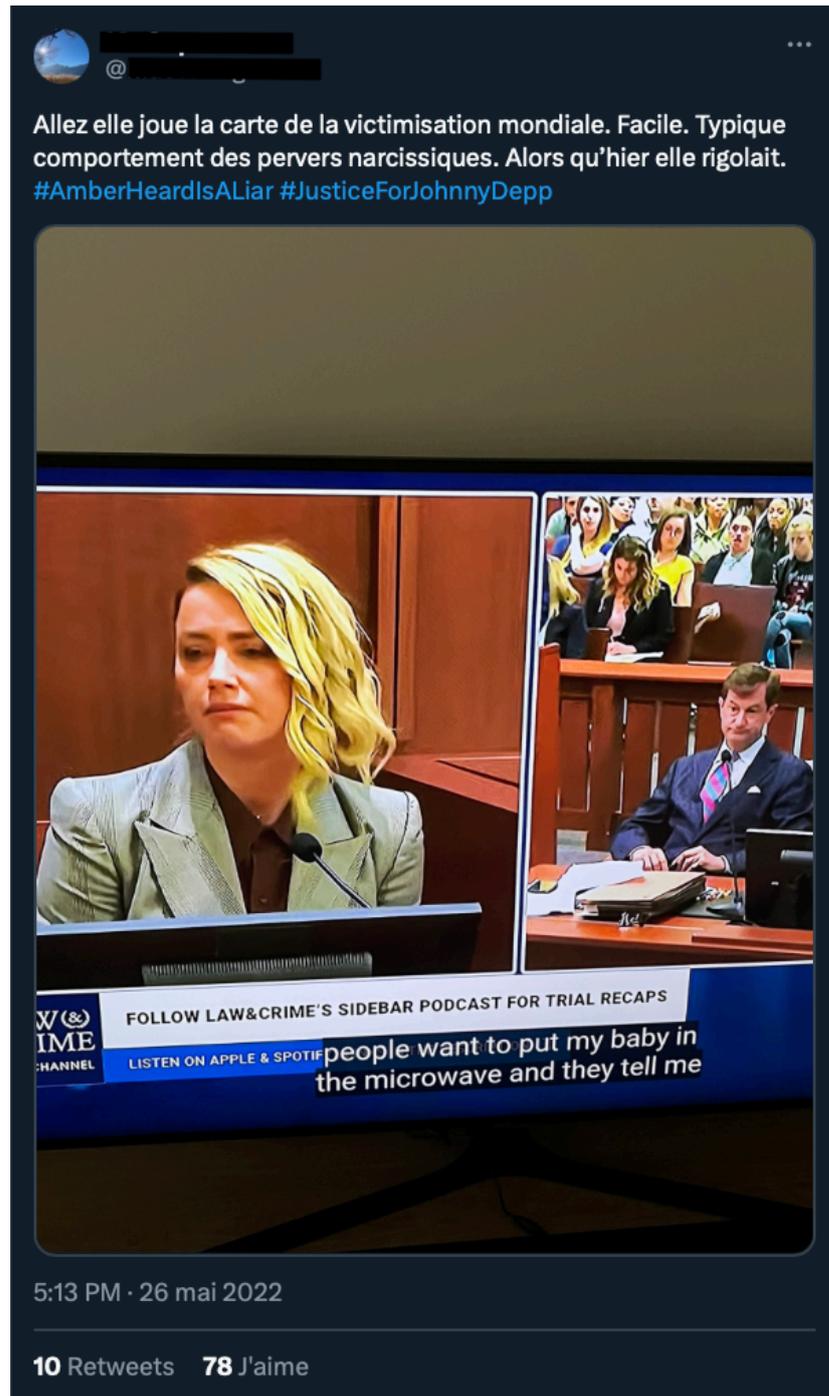


Figure 109. FR\_AH\_16

Son comportement est disséqué dans les moindres détails. Dans le tweet FR\_AH\_16, on lui reproche à la fois de se victimiser, donc de performer son rôle de victime, comme c'est attendu (*joue la carte de la victimisation mondiale*), et de sortir de ce rôle de victime ne serait-ce qu'une fraction de seconde (*Alors qu'hier elle rigolait*). L'énoncé est ponctué du hashtag #AmberHearsIsALiar, indexant la position de l'internaute vis-à-vis de l'actrice, qu'il considère comme une menteuse.

Son témoignage aussi est disséqué, et soumis à plusieurs rumeurs et *fake news*, comme dans le tweet FR\_AH\_8, déjà évoqué dans le chapitre précédent :

**FR\_AH\_8** ptdrrrr 1er jour de témoignage pour Amber Heard cette conne elle a pas été plagier une réplique de film pour accabler Johnny Depp??? ( mais je pleure cette femme est complètement conne (07/05/22)



Figure 110. FR\_I\_3

Dans le tweet FR\_I\_3, l'absence de spontanéité dans son témoignage (*elle cherche ses mots H36, elle soupire H36*) est jugé comme preuve de son mensonge (*dit le directement à la court si tu n'as pas assez révisé ton cours diabolique de menteuse*). Dans le tweet cité, c'est sa communication non-verbale et mimico-gestuelle qui est analysée, l'internaute relevant qu'en témoignant d'un incident impliquant le jet d'un téléphone, celle-ci ne montre pas l'œil qui aurait été visé (*Look at her action. She hits the WRONG eye*).

Autre caractéristique renforçant l'idée qu'elle est une mauvaise victime, sa profession d'actrice, dont la fonction est ambivalente, comme on peut le lire dans les tweets FR\_AH\_5 et ANG\_AH15 :

**FR\_AH\_5** Amber Heard rappelée à la barre, elle n'arrive toujours pas à pleurer pour de vrai, comme l'avait dit son acting coach #JusticeForJohnnyDepp #DeppvHeard (26/05/22)

**ANG\_AH\_15** Johnny Depp IS Pirates. Jason Momoa IS Aquaman. Amber heard IS an abuser. #AmberHeardIsAnAbuser #justiceforjohnnydepp #AmberisALiar (23/05/22)

Le fait qu'elle soit actrice est utilisé pour discréditer son témoignage, mais « in some instances she is accused of using her acting talents to play the victim; in other instances she is accused of not being able to act. » (Moro & al., 2023 p.97) On voit également ici que les talents d'acteur de Johnny Depp sont au contraire loués et qu'il ne cesse d'être Jack Sparrow, rôle iconique, aux yeux des internautes.

Même les vêtements qu'elle porte sont soumis au jugement des internautes, et la plus simple des robes noires devient un aveu de culpabilité de sa part :



Figure 111. FR\_MV\_3



Figure 112. ANG\_I\_3

Les internautes relèvent que, lors du verdict, Amber Heard porte une robe noire identique à celle portée 6 ans plus tôt, *lorsqu'elle avait porté plainte pour violences conjugales*. Selon l'internaute du tweet FR\_MV\_3, le port de cette robe et sa répétition en font un costume, l'actrice serait *déguisée en femme battue* !, ce qui la rendrait *manipulatrice jusqu'au bout*. Dans le tweet ANG\_I\_3, la robe la transforme en *black widow*, littéralement veuve noire, espèce d'araignée aux morsures mortelles qui sert à désigner dans le langage courant des femmes tuant leur mari pour leur argent. L'internaute utilise également un vocabulaire dépréciatif (*creepy press conference, psychopath*). La réponse au tweet initial fait également référence à sa profession d'actrice, affirmant que *She's living in her own film*, c'est-à-dire qu'elle joue un rôle dans un monde qu'elle imagine et contrôle.

Comme le rappellent Moro & al., le fait qu'Amber Heard ait pu se défendre, et donc, qu'elle ait pu être violente envers Johnny Depp, joue aussi en sa défaveur, tout comme ses tentatives de recueillir, durant leur relation, des preuves de la violence subie, par exemple en filmant en caméra cachée certaines de leurs disputes et des violences, « cited as proof that she is manipulative. » (Moro & al., 2023 p.98)

Durant le procès de 2020 déjà, une grande partie des commentaires concernaient Amber Heard et remettaient en cause son statut de victime :

There were many ways commenters implied or said the alleged victim was in the wrong. These ranged from skeptical comments to vicious attacks. Victim-blaming themes made up 37.1% of all comments and were sorted into five subthemes: *"this sounds fishy;"* *flawed motivations;* *he [perpetrator] is a good person;* *character attacks;* and *fact claiming against her.* (Whiting & al., 2019 p.85)

ANG\_PH\_4 "She doesn't act like a victim!!" Does HE? Depp is constantly smirking & making jokes in court, & being disrespectful towards Amber's team. Yet you're willing to believe him a victim? The truth is, a woman is a perfect victim only when she is dead. #IStandWithAmberHeard (20/05/22)

Certain•es internautes, comme dans le tweet ANG\_PH\_4 critiquent ces commentaires, et retournent ces accusations contre Johnny Depp. Si elle ne se comporte pas comme une victime, lui non plus (*Does HE?*). L'internaute, qui soutient Amber Heard (#IStandWithAmberHeard), tient un discours fermement féministe et remet en cause ce stéréotype de la bonne victime, affirmant que *a woman is a perfect victim only when she is dead.*

Le procès en diffamation contre Amber Heard apparait ici comme lieu de son humiliation publique. Là où Hester, dans *Scarlet Letter*, était obligée de porter la lettre écarlate A (Mazhar, Anwar & Sardad, 2022), qu'elle arrive à arborer dans un retournement du stigmaté à la fin du roman, Amber Heard se voit interdite de porter son statut de victime, déjà réapproprié dans un retournement du stigmaté propre à #MeToo. L'actrice paye pour ses péchés et les caractéristiques qui font d'elle une mauvaise victime, notamment sa bisexualité et son parcours atypique de maternité, ainsi que sa prétendue folie (le trouble borderline étant parfois caractérisé comme un renouvellement du diagnostic d'hystérie féminine). Pour les internautes, en particulier fans de Johnny Depp, le verdict du procès n'est donc que la juste chose, quand bien même il pourrait apparaitre aux yeux de certain•es comme une répétition de procès en sorcellerie, où les femmes, accusées d'être des sorcières sans preuves, étaient brûlées au bûcher en place publique, aux yeux de tous. « La punition par le marquage du corps féminin » (Beel, 2011 p.3), « rite social » (p.4) visant à sanctionner une « victime coupable » (p.6) prend une forme nouvelle sur Internet, et c'est le corps numérique, photographié, *screenshot*, qui est marqué dans la punition d'Amber Heard.

### 4.2.2.3 #IAmAmberHeard, #mauvaisevictime et la « jurisprudence Amber Heard »

Amber Heard est dès lors érigée en parangon des mauvaises victimes, des femmes mensongères portant de fausses accusations de violences envers des hommes. Nombreux•ses sont les internautes qui comparent alors l'actrice à d'autres personnalités publiques et le verdict du procès pour diffamation sert de preuve au fait que les femmes mentiraient.

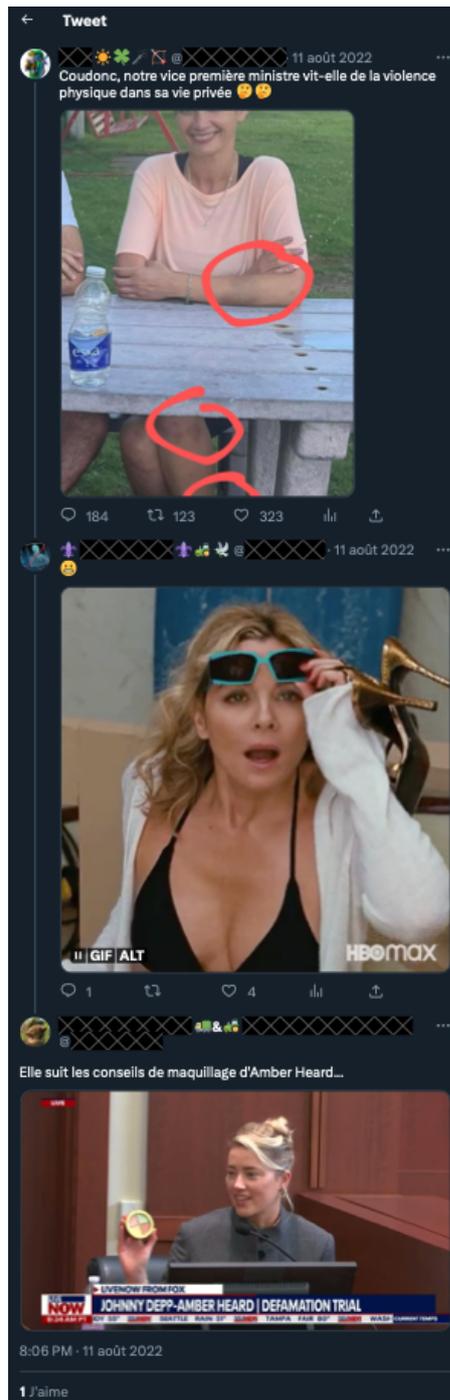


Figure 113. FR\_AH\_21

Dans le tweet FR\_AH\_21, une première ministre, photographiée avec des bleus sur le corps, est accusée de mensonge (les emojis 🤔🤔 venant symboliser le doute quant à la véracité de *la violence physique dans [l]a vie privée* de cette femme qu'entretient l'internaute auteur•ice du tweet initial). Dans les réponses, un•e internaute poste une photo d'Amber Heard durant le procès, une palette de maquillage à la main. En affirmant que cette ministre *suit les conseils maquillage d'Amber Heard...*, l'internaute réactive la rumeur stipulant que l'actrice aurait non pas dissimulé ses bleus grâce à du maquillage, mais au contraire, qu'elle les aurait créé elle-même, dans le but de se faire passer pour une victime. C'est une rumeur qu'on peut également voir circuler dans le tweet ANG\_AH\_19, où une femme tente de recréer un bleu provenant des violences subies par Amber Heard :

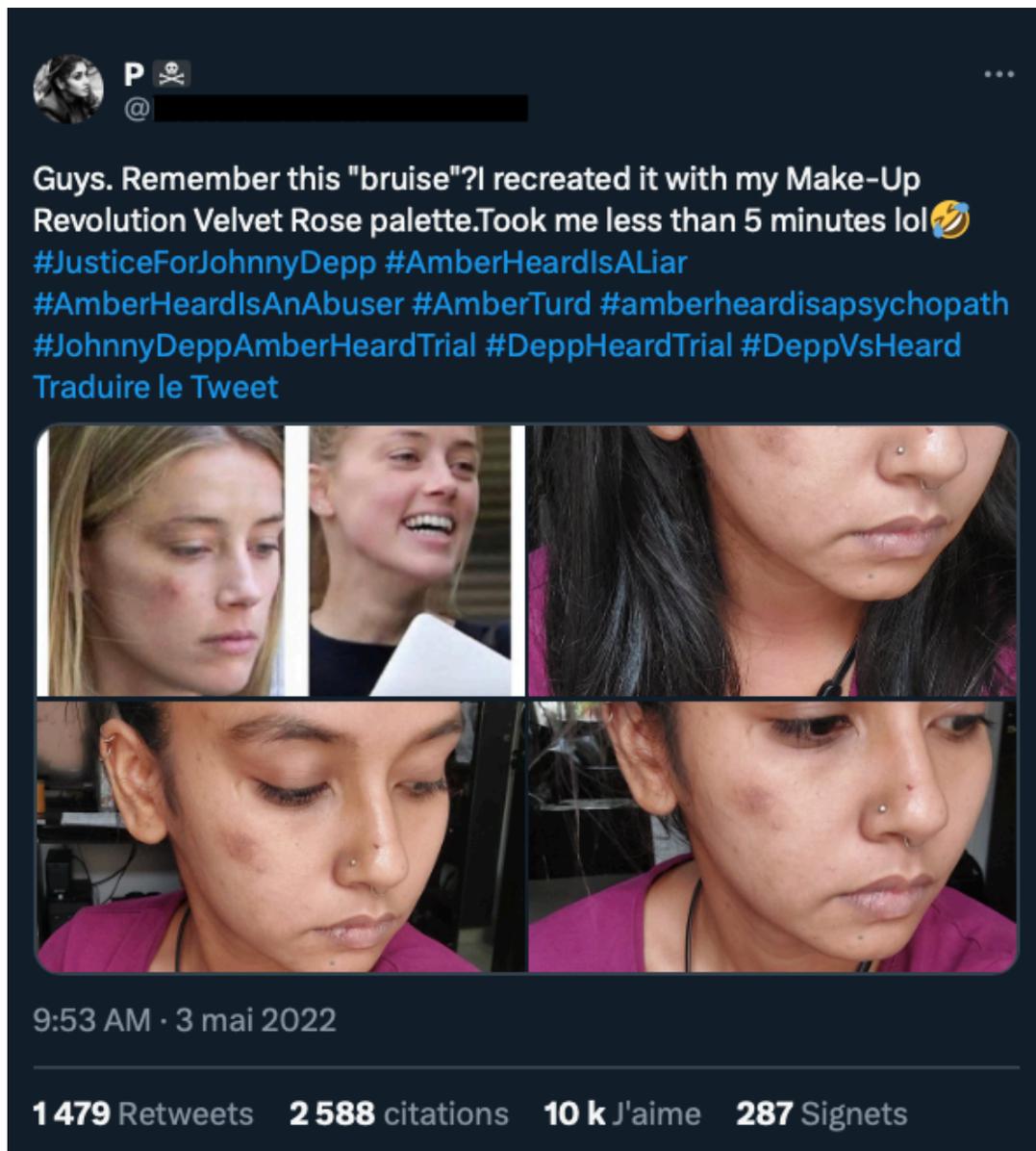


Figure 114. ANG\_AH\_19



Figure 115. FR\_C\_6

Certains tweets placent Amber Heard comme modèle, comme en FR\_C\_6, où les femmes accusant le youtubeur Léo Grasset sont accusées de témoigner pour de l'argent (*peut être parce qu'elles on compris comment gagner de l'argent facilement en accusant n'importe qu'elle célébrités*). Le hashtag #AmberHeard, au début du tweet, symbolise la comparaison entre les femmes.

**FR\_C\_14** La meuf qui accuse Partey était pro Amber Heard. Je dis ça je dis rien (29/07/22)  
Dans le tweet FR\_C\_14, la femme accusant le joueur de foot Thomas Partey est jugée coupable par assimilation dans un énoncé implicite. L'énoncé *Je dis ça je dis rien* vient renforcer l'idée qu'il a quelque chose à comprendre au fait que cette femme supportait l'actrice durant le procès, à savoir ici le fait qu'elle reproduirait la même chose, c'est-à-dire un faux témoignage.

Ce Tweet a été supprimé par son auteur. [En savoir plus](#)

 **De Bruyne**  @V... · 16 août 2022 ...  
Faut pas prendre tout ce qui est dit comme une vérité.  
On ne peut pas savoir si c'est lui le monstre et qu'il cachait bien son jeu ou si elles manipulent la vérité apres coup parce que c'est très facile à faire.  
On a pas les infos qu'ils ont, laissez le jugement avancer un peu.

10 13 22

 **Emmanuelle Béart**  @EmmanuelleBéart · 16 août 2022 ...  
Quand même... Huit victimes .. une panic room pris en photos par les policiers...

5 3 209

 **De Bruyne**  @V... · 16 août 2022 ...  
« Présümées » mais vous jugez en écoutant qu'une seule partie. Attendez la défense au moins, c'est ça un jugement.  
Et arretez de toujours croire le plus grand nombre ou les plus éloquents  
Il est ptetre coupable, mais ça ne serait pas la 1ère fois que la vraie victime est l'accusé

1 2 7

 **De Bruyne**  @\...  
Dernier grand procès en date y'avait un grand FC Amber Heard c'est trop facile de manipuler les masses mais vasy vous comprenez r.  
Et « panic room » c'est le procureur qui le dit, ca s'trouve c'est juste simple chambre qui a été diabolisée, qu'est ce qu'on en sait nous.

1:49 PM · 16 août 2022

3 citations 2 J'aime

Figure 116. FR\_C\_16



Figure 117. FR\_C\_20

Se dessine alors ce qu'un·e internaute qualifie de jurisprudence (Amber Heard vs Johnny deep) dans le tweet FR\_C\_20 au sujet des accusations contre le footballeur Benjamin Mendy. Dans le tweet FR\_C\_16, l'internaute condamne le *FC Amber Heard* (le terme FC désignant un *Football Club*) qui aurait *manipul[é] les masses*. On retrouve la même idée dans le tweet FR\_C\_8, encore au sujet de Léo Grasset :

**FR\_C\_8** Encore une fois, seulement des accusations, aucunes preuves (ou alors cachées derrière un article payant), la parole de femmes crues sans esprit critique, des ragots et une justice populaire illégitime. Le procès de Depp ne vous à rien appris, vous le refaites avec Léo Grasset. (23/06/22)



Figure 118. FR\_C\_10



Figure 119. FR\_C\_12

Déshumanisée pour n'être qu'un moment de pop-culture, son nom est sujet à antonomase dans un tweet contre la militante Sophie Tissier, *tu nous fait une Amber Heard* (FR\_C\_10), ou devient le verbe *amberheardiser*, dont est victime Ricky Martin, comprendre ici être accusé à tort de violences (FR\_C\_12), dans un tweet sommaire d'un magazine people. Son nom est également utilisé comme titre de film, *amberheard part 2.0*, dans un commentaire sous une vidéo de l'actrice Melissa Benoist, accusée d'être *another one*, par des internautes qui *after the depp vs heard trial [are] a little more sceptical about these things*.



Figure 120. FR\_C\_19

Dans le tweet FR\_C\_19, Amber Heard est comparée à une femme ayant tué son petit copain, qualifiée d'*Amber Heard en puissance*. La violence conjugale est ici comparée à un meurtre. Ainsi, « [f]or anti-feminists, Heard is the paragon of liars, *the* ultimate violent woman, who proves that #MeToo has gone too far. She is cited as an example to pre-emptively discredit other women speaking out. » (Moro & al., 2023 p.99)

Amber Heard est aussi tenue pour responsable de la non prise en compte de la parole des femmes, pourtant libérée par #MeToo, mais comme le démontre les tweets précédemment analysés, largement remise en question dans de nombreux cas impliquant des célébrités.



Figure 121. FR\_R\_2



Figure 122. FR\_MV\_4

**FR\_MV\_5** Pour le procès, faudra s'en prendre qu'à Amber Heard si la parole des femmes est décrédibilisée. Personne l'a forcée à mentir. Et les gens qui en profitent pour crier à la misogynie à tout va, on souffle. Tout ça arrive parce que MADAME a menti sur sa relation avec Johnny Depp.

Dans les tweets FR\_R\_2, FR\_MV\_4 et FR\_MV\_5, c'est Amber qui porte la culpabilité de la difficulté des femmes à témoigner : elle aurait rendu + difficile le combat des femmes qui veulent porter plainte et son nom servirait à décrédibiliser les femmes qui osent parler, aurait détruit des années de combat par ses mensonges. La stratégie DARVO se poursuit, la victime devenant l'agresseur mais également la coupable d'une faute encore plus grande, celle de desservir sa cause féministe, *Tout ça [...] parce que MADAME a menti sur sa relation avec Johnny Depp.*

On lit là une tension entre masculinisme et féminisme, où les victimes sont montées les unes contre les autres. C'est également ce qu'on peut retrouver dans les tweets FR\_C\_7 et ANG\_MV\_2 :



Figure 123. FR\_C\_7



Figure 124. Post Instagram Judith Chemla

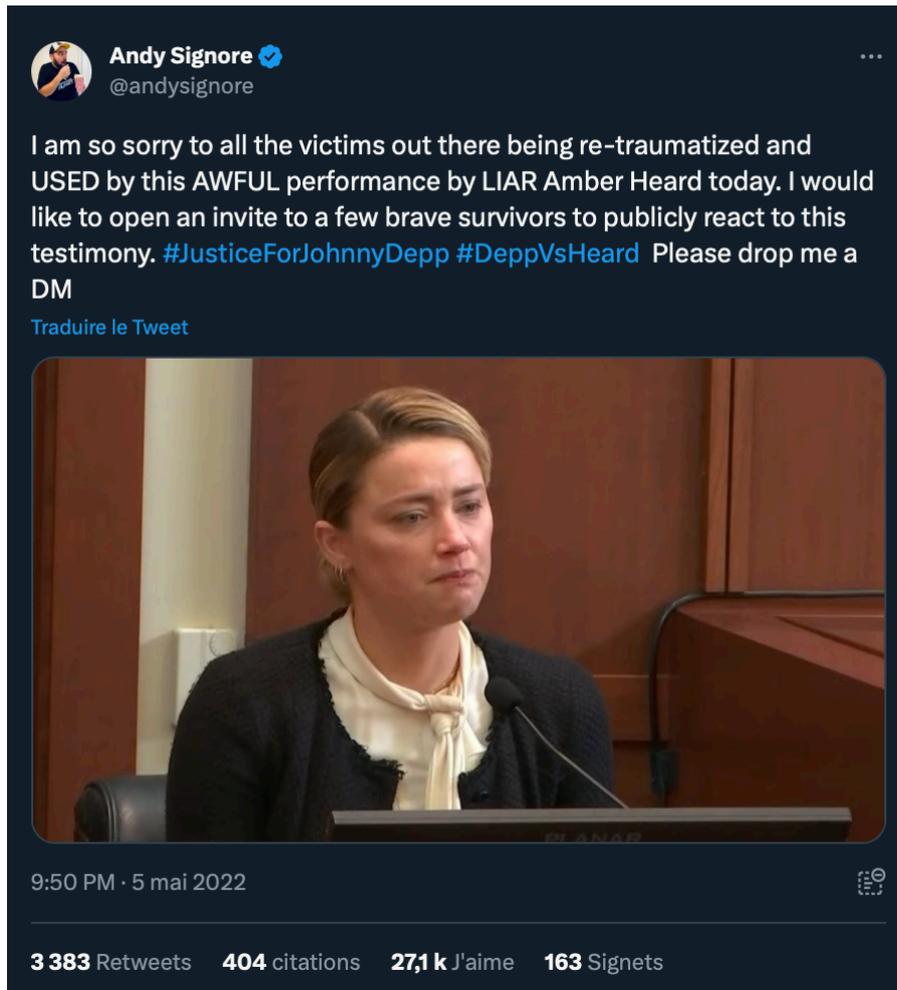


Figure 125. ANG\_MV\_2

Dans le premier Amber Heard est comparée à l'actrice Judith Chemla, considérée, elle, comme une véritable victime. L'énoncé *Quand on ne fait pas semblant ! (#AmberHeard)* commente un lien vers une photo instagam du visage tuméfié et son témoignage. Dans le second tweet, un·e internaute insiste sur le mal que fait Amber Heard aux véritables victimes (*I am sorry to all the victims out there being re-traumatized and USED by this AWFUL performance by LIAR Amber Heard today*) et insiste, en utilisant des lettres capitales, sur le fait qu'elle aurait utilisé (*USED*) les victimes à ses propres fins, dans une performance désastreuse (*AWFUL*) et qu'elle serait une menteuse (*LIAR*).

Cette stratégie discursive visant à séparer les bonnes des mauvaises victimes est aussi performée par les victimes elles-mêmes. Certaines femmes profitent du procès pour réactiver de façon performative leur statut et leur identité de victime, et se posent comme « vraie victime » en opposition à Heard qui serait une « fausse victime », voire une menteuse (et dans certains cas, la conjointe violente de l'histoire). Leur vécu et leur expérience de victime

de violences conjugales et sexuelles est alors mis en discours comme preuve et gage de leur statut de victime, vécu comme universel : puisqu'elles ont vécu cela et réagit comme cela et qu'elles, sont des vraies victimes, alors Amber Heard, qui n'a pas vécu cela ni réagit comme cela, ne l'est pas :

In making such accusations, these women cast themselves as 'good' victims, in contrast with Heard who they dismiss: their claim to victimhood relies on the idea that some women falsely claim to being sexually assaulted. This distinction between 'false' and 'true' victims reactivates rape myths that #MeToo sought to dismantle. According to such arguments, Heard is dishonest, whereas they - united by hashtags like #VictimsAgainstHeard or #AmberHeardDoesNOTSpeakForMe - are true victims who stand by Depp. (Moro & al., 2023 p.96)

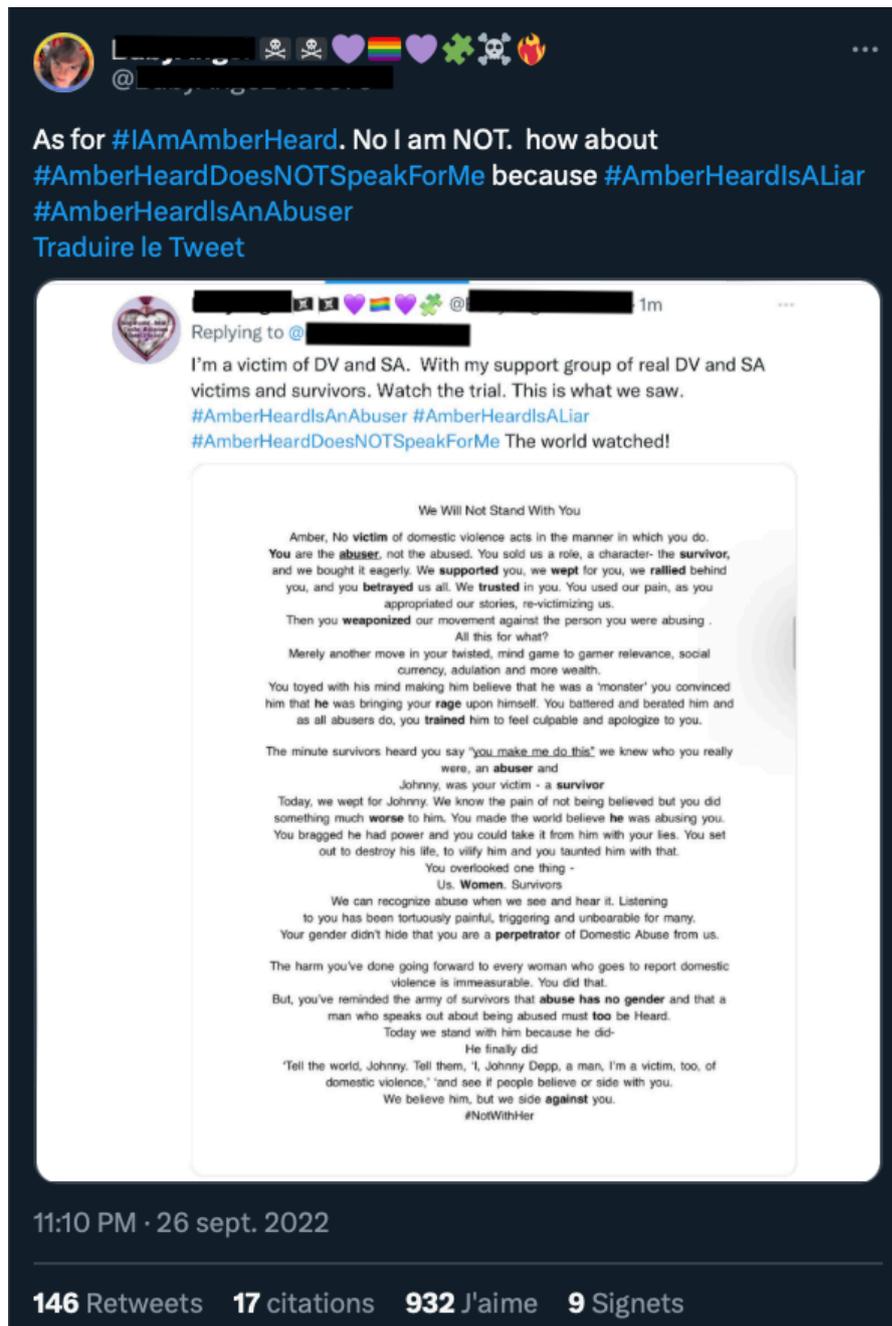


Figure 126. ANG\_AH\_6

**ANG\_PH\_6** *im a woman and i support johnny depp. this isn't about genders, this is literally about amber heard making a mockery of TRUE domestic violence victims. there are people who are genuine victims and she's over here making false accusations #DeppHeard #JohnnyDeppisInnocent (27/05/22)*

**ANG\_AH\_9** *Haven't been watching the trial, have we? As a victim of past abuse and rape, I find Amber Heard repugnant. She, and people like her, are the reason I went unheard, without justice. You can say #IStandWithAmberHeard if you want, but it doesn't change the fact that #AmberIsALiar (22/05/22)*

Dans les trois tweets ci-dessus, les internautes se présentent comme femmes et victimes d'abus (*im a woman, As a victim of past abuse and rape, I'm a victim of DV [domestic violence] and SA [sexual assault]*) et se servent de cette identité comme d'un argument d'autorité les autorisant non seulement à donner leur avis sur le procès Depp v. Heard, mais surtout, à assurer qu'Amber Heard ment et qu'elle n'est pas victime. Dans le tweet ANG\_AH\_6, l'internaute, qui cite un de ses propres tweet en capture d'écran, oppose d'ailleurs Amber Heard à l'entièreté de son *support groupe of real DV and SA victims and survivors*, venant appuyer son verdict du procès par un argument de nombre par l'utilisation d'un pronom personnel pluriel (*This is what we saw*). Dans le tweet ANG\_PH\_6, l'internaute utilise son argument d'autorité, le fait d'être une femme, pour défendre Johnny Depp (*i support johnny depp*) et neutraliser la dimension systématiquement genrée des violences conjugales (*this isn't about genders*). Elle oppose ainsi les *TRUE domestic violence victims, genuine victims*, à Amber Heard, qu'elle accuse de *making false accusations*. Dans le tweet ANG\_AH\_9, l'internaute, victime elle aussi, accuse Amber Heard *and people like her*, d'être responsables de la façon dont celle-ci a été traitée par le passé (*are the reason I went unheard, without justice*). Ainsi, les internautes affirment qu'Amber Heard ne parle pas en leur nom (*#AmberHeardDoesNOTSpeakForMe*) car *#AmberHeardIsALiar* (ANG\_AH\_6).

D'autres victimes ont cependant apporté leur soutien à l'actrice, en s'identifiant à elle via le hashtag *#IAmAmberHeard* :

other victims used the hashtag *#IAmAmberHeard* to express their support for the actor, and, more importantly, to shed light on all the ways in which they have been failed by society and the criminal justice system for not being good enough victims. However, the memetic use of the hashtag reveals another layer of the tension between popular feminism and popular misogyny. *#IAmAmberHeard* can signify taking on 'an abuser [who] was older, stronger, wealthier, more experienced, and absolutely more powerful [despite not being] the perfect victim'. But antifeminist co-optation of the hashtag also equates *#IAmAmberHeard* to being 'cold & calculating ... an audience player ... a narcissist & a liar ... an abuser'. (Moro & al., 2023 p.98)



Figure 127. ANG\_AH\_7



Figure 128. ANG\_A\_1

**ANG\_AH\_8** I am sick at the fact that some delusional people think that #IAmAmberHeard is something positive. Being Amber Heard is being a manipulative, narcissistic gold-digger, who would destroy a man for fame and fortune. If you find yourself to be her then stay the fuck away from me. (27/08/22)

Dans le tweet ANG\_AH\_7, le hashtag #IAmAmberHeard, pensé positif, est utilisé de façon très négative : Amber Heard y est décrite comme *a liar, an abuser* qui aurait arnaqué des enfants malades (*stiffing sick and dying children*). L'internaute produit un mème, avec une photographie de l'actrice, en relation avec le fait qu'elle n'aurait pas tenu la promesse d'offrir l'argent reçu lors du divorce à une association pour les enfants malades, et ce, dans un dialogisme puisant dans sa collaboration avec la marque de cosmétiques L'Oréal dont le slogan est *Because 'you're worth it'*.

Dans le tweet ANG\_A\_1, le hashtag est utilisé pour réactiver la rumeur scatologique #AmberTurd : être Amber Heard signifierait *poop beds and blame tiny pups for it*. Là encore, le tweet est illustré d'un mème, ici un mème de Leonardo DiCaprio dans le film Django, buvant et riant, sorte de commentaire métadiscursif sur le trait d'humour que représente le tweet.

Au verdict du procès, un nouvel hashtag a été créé en France, #MauvaiseVictime, ajouté au répertoire du mouvement #MeToo francophone, complétant la longue liste de hashtags testimoniaux tels que #JeSuisVictime, #JaiÉtéViolée ou #DoublePeine (Trovato, 2023). Ce hashtag est une nouvelle remise en cause de la culture du viol, et plus généralement de la culture patriarcale misogyne autour des victimes de violences de genre, et vise à redéfinir ce qu'est une victime, dans un contre-discours féministe opposé aux stéréotypes communs de la « bonne victime » (Trovato, à paraître). Ainsi, les femmes tweetent qu'elles sont des mauvaises victimes, parce que, tout comme Amber Heard, elles ne sont pas considérées comme la victime idéale, et ce, pour de multiples raisons. C'est le cas dans le tweet FR\_MV\_8, où la victime reconnaît et cite tous les comportements qui font d'elle une *mauvaise victime* :



Figure 129. FR\_MV\_8

Comme la catégorie judiciaire au caractère péjoratif *victime* avec #MeToo (Trovato, 2022), l'insulte *mauvaise victime* est réappropriée dans un retournement du stigmatisme permettant aux femmes d'attirer l'attention « on the violence exerted by the justice system. » (Moro & al., 2023 p.98)

## Conclusion

---

Ce travail de recherche, utilisant une méthodologie d'analyse sémio-discursive plurielle (analyse du discours numérique, énonciation éditoriale, techno-sémiotique, sémio-pragmatique, ethno-sémiotique), consistait en l'analyse qualitative et empirico-inductive d'un corpus de vidéos YouTube du procès Depp v. Heard et de tweets, en français et en anglais, le commentant. J'ai tenté de montrer la façon dont le mode de diffusion et de médiatisation du procès a pu influencer la réception de celui-ci, en tant que produit de pop-culture, puisque largement infléchi par une culture de la célébrité mêlant la culture fan, la pratique du *gossip* et la place de la vie privée des stars à l'ère d'Internet. J'ai également cherché à examiner en quoi cette réception a pu se traduire par l'émergence d'un discours de haine misogyne construit autour du mythe stéréotypé de la victime idéale de violences patriarcales.

Je me suis tout d'abord concentrée (chapitre 3) sur le processus de diffusion du procès et sur sa réception en tant que production médiatique. Retransmis en direct à la télévision étasunienne et sur YouTube, notamment sur la chaîne Law&Crime Network, le procès Depp v. Heard s'apparente à un dispositif de Courtroom TV. Mais au-delà de cette inscription, le procès prend ses racines dans des logiques caractéristiques du True Crime, documentaire relatant des crimes et particulièrement populaires ces dernières années. Il présente également des caractéristiques issues de la télé-réalité, en particulier une dimension voyeuriste, la mise en spectacle du banal et celle d'une compétition de l'intime. True Crime et télé-réalité partagent aussi la nécessité d'un engagement, voire d'une participation du•de la téléspectateur•ice, enjoint•e à enquêter d'une part, à voter de l'autre, en tout cas, à juger les protagonistes ou candidat•es selon les réseaux de preuves (du crime, d'une authenticité) mis à leur disposition, et qui appartiennent ainsi à des clans indexés par des hashtags sur les RSN. Le procès Depp v. Heard est aussi un feuilleton médiatique, dont la diffusion en temps réel permet la fabrique d'un suspense, puis dont l'archivage et la retransmission suivent un dispositif épisodique voire sériel, qui cadrent le visionnage et l'interprétation du•de la téléspectateur•ice.

En bref, le procès n'est pas qu'un procès, mais un objet médiatique qui fait du réel une intrigue et des protagonistes de véritables personnages. Le public a d'ailleurs « voté » pour son personnage préféré, Johnny Depp, ou plutôt Jack Sparrow, soutenu et adulé, tandis qu'il a humilié Amber Heard.

C'est cette humiliation que j'ai souhaité analyser ensuite (chapitre 4). Les discussions autour du procès, et d'Amber Heard en particulier, puisent dans des stratégies discursives issues de la manosphère, un réseau masculiniste établi sur les RSN, mais aussi plus amplement dans une misogynie populaire qui, en réaction vive au féminisme populaire qui s'infuse dans la société, est porteuse d'idéologies antiféministes particulièrement néfastes vis-à-vis des violences de genre. Ainsi, Amber Heard est victime de discours de haine en ligne, des discours, dissimulés par l'humour sous couvert d'une culture du LOL et de memes, et misogynes, puisque reposant principalement sur des ressorts sexistes et dégradants pour les femmes. Ces stratégies discursives et ces discours de haines participent à la construction sémio-discursive d'Amber Heard en tant que mauvaise victime, dont le comportement et les caractéristiques apparaissent contraires à toutes les attentes stéréotypées que contient la figure de la victime idéale de violences (sexuelles, conjugales, etc.). Sa légitimité narrative est remise en question, et son identité de victime de violences, revendiquée dès 2016 dans sa tribune du *Washington Post* lui est retirée dans une punition numérique sans précédent. Des tensions entre masculinistes et féministes apparaissent, prises en charge par des hashtags tels que #IAmAmberHeard ou #mauvaisevictime, et témoignent de la redéfinition de la figure de la victime, déjà entamée par #MeToo, mais dès lors victime d'un *backlash* antiféministe. Avec le procès Depp-Heard se crée une réelle brèche qui permet aux antiféministes de revenir à un discours devenu non politiquement correct depuis #MeToo : il apparaît de nouveau normal, voire encouragé dans certaines communautés discursives, de ne pas croire les victimes, de les insulter, et de retourner des situations de violences de genre (conjugales, sexistes, sexuelles) par des procédés tel que la stratégie DARVO, en donnant une image violente d'un féminisme jugé misandre porté par des femmes dépeintes en sorcières violentes et manipulatrices (Bertini, 2011).

Il pourrait être intéressant d'analyser si ces stratégies apparaissent dans d'autres procès, et si cette brèche est présente à d'autres endroits (médias, politique, conversations banales) dans la société et de quelle manière elle s'articule.

## Bibliographie

---

- Alexis, L. (2023). La Star Ac' revue et corrigée par les réseaux socio-numériques ? *Télévision*, 14. <https://univ-panthéon-assas.hal.science/hal-04037369>
- Andò, R., & Redmond, S. (2020). Desecrating celebrity. *Celebrity Studies*, 11(1), 1-7. <https://doi.org/10.1080/19392397.2020.1704367>
- Andrejevic, M. (2007). *ISpy : Surveillance and Power in the Interactive Era*. University Press of Kansas.
- Baider, F., & Constantinou, M. (2019). Discours de haine dissimulée, discours alternatifs et contre-discours. *Semen*, 47. <https://doi.org/10.4000/semen.12275>
- Banet-Weiser, S. (2018). *Popular feminism and popular misogyny*. Duke University Press.
- Banet-Weiser, S., & Miltner, K. M. (2016). #MasculinitySoFragile : Culture, structure, and networked misogyny. *Feminist Media Studies*, 16(1), 171-174. <https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1120490>
- Baroni, R. (2011). Le récit dans l'image. *Image & Narrative*, 12(1), 272-294.
- Baroni, R. (2016). Le cliffhanger : Un révélateur des fonctions du récit mimétique. *Cahiers de Narratologie*, 31. <https://doi.org/10.4000/narratologie.7570>
- Baroni, R. (2018). Face à l'horreur du Bataclan : Récit informatif, récit immersif et récit immergé. *Questions de communication*, 34, 107-132. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.15659>
- Baroni, R. (2019). La dimension paratextuelle et l'intrigue des récits transmédiatiques. *Interférences littéraire / Littéraire interférenties*, 23, 194-208.
- Baroni, R., & Goudmand, A. (2017). De l'épisode au chapitre : La fonction esthétique de la segmentation narrative. In C. Colin, T. Conrad, & D. Lebond (Éds.), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIXe au XXIe siècle* (p. 119-133.). PUR.
- Baroni, R., Pahud, S., & Revaz, F. (2006). De l'intrigue littéraire à l'intrigue médiatique : Le feuilleton Swissmetal. *A contrario*, 4(2), 125. <https://doi.org/10.3917/aco.042.0125>
- Baroni, R., & Revaz, F. (2007). Le fait divers sérialisé, un feuilleton médiatique. *Les cahiers du journalisme*, 17, 194-209.
- Beel, B. (2011). *Tontes et tondues : Résurgences et survivances de la Seconde Guerre Mondiale à nos jours* [Mémoire de master]. Duke University.

- Bereni, L. (2012). *Penser la transversalité des mobilisations féministes : L'espace de la cause des femmes*. 27. <https://shs.hal.science/halshs-01349832>
- Bertini, M. (2016). Genre 2.0. Le web, un champ structuré en domination. Vers une économie politique des pratiques langagières en ligne. *Genre en séries*, 3. <https://doi.org/10.4000/ges.1954>
- Bertini, M.-J. (2011). Genre et médias à l'épreuve de l'affaire DSK. *Sciences de la société*, 83, 54-65. <https://doi.org/10.4000/sds.2146>
- Bibié, L. (2019). Utilisation de ok sur Twitter, entre (re)présentation de soi et stabilisation énonciative. *Lexique*, 25, 57-75. [https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:uqH\\_jUs2y5IJ:scholar.google.com/+Utilisation+de+ok+sur+Twitter,+entre+\(re\)+pr%C3%A9sentation+de+soi+et+stabilisation+%C3%A9nonciative&hl=fr&as\\_sdt=0,5](https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:uqH_jUs2y5IJ:scholar.google.com/+Utilisation+de+ok+sur+Twitter,+entre+(re)+pr%C3%A9sentation+de+soi+et+stabilisation+%C3%A9nonciative&hl=fr&as_sdt=0,5)
- Bibié, L., & Goudet, L. G. (2018). Discours militants en ligne : Que disent les trolls ? *Réseaux sociaux, traces numériques et communication électronique*.
- Bilge, S. (2009). Théorisations féministes de l'intersectionnalité. *Diogène*, 225(1), 70-88. <https://doi.org/10.3917/dio.225.0070>
- Biressi, A. (2001). *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories*. Springer.
- Blais, M., & Dupuis-Déri, F. (2014). Antiféminisme : Pas d'exception française. *Travail, genre et sociétés*, n° 32(2), 151-156. <https://doi.org/10.3917/tgs.032.0151>
- Boillat, A. (2020). Le DVD comme vecteur d'une culture du chapitre en contexte médiatique. *Itinéraires*, 2020-1, 0-18. <https://doi.org/10.4000/itineraires.7956>
- Bolka-Tabary, L. (2007). *Éléments pour une analyse sémiopragmatique du transfert multisupport de l'image télévisuelle. Le cas des images de la télé-réalité sur Internet et dans la presse magazine* [Université Lille 3 - Charles de Gaulle]. Thèse de doctorat
- Bolka-Tabary, L. (2022a). Explorer la dimension visuelle des pratiques numériques. *Socio-anthropologie*, 45, Article 45. <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.11317>
- Bolka-Tabary, L. (2022b, décembre 15). *Appréhender la place et le rôle des images audiovisuelles dans les pratiques numériques des fans. Ce qu'une approche ethno-sémiotique apporte au travail sur corpus*. [Séminaire]. Webinaire du consortium HumNum Canevas.
- Booth, P. (2010). *Digital Fandom : New Media Studies*. Peter Lang.
- Bot Sentinel. (2022). *Targeted Trolling and Trend Manipulation. How Organized Attacks on Amber Heard and Other Women Thrive on Twitter*.
- Bourdaa, M. (2021). *Les fans : Publics actifs et engagés*. C&F éditions.

- Brown, E., & Mazuy, M. (2022). Les violences conjugales dans un contexte de séparation. *Informations sociales*, n° 207(3), 98-105. <https://doi.org/10.3917/ins0.207.0098>
- Brown, M. (2013). Penal spectatorship and the culture of punishment. In *Why Prison?* (p. 108-125). Cambridge University Press.
- Brozek, M. (2013). #PrettyLittleLiars : How Hashtags Drive The Social TV Phenomenon. *Pell Scholars and Senior Theses*. [https://digitalcommons.salve.edu/pell\\_theses/93](https://digitalcommons.salve.edu/pell_theses/93)
- Bruzzi, S. (1994). Trial by television : « Court TV » and dramatising reality. *Critical Survey*, 6(2), 172-179.
- Cavalin, C., Da Silva, J., Delage, P., Pavard, B., Lacombe, D., & Despontin Lefèvre, I. (2022). *Les violences sexistes après #MeToo*. Presses des Mines.
- Cervulle, M., & Pailler, F. (2014). #mariagepourtous : Twitter et la politique affective des hashtags. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 4. <https://doi.org/10.4000/rfsic.717>
- Clark-parsons, R. (2019). “I see you, I believe you, I stand with you” : # MeToo and the performance of networked feminist visibility. *Feminist Media Studies*, 00(00), 1-19. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1628797>
- Cohen-Almagor, R. (2011). Fighting Hate and Bigotry on the Internet. *Policy & Internet*, 3(3), 1-26. <https://doi.org/10.2202/1944-2866.1059>
- Crenshaw, K. W., & Bonis, O. (2005). Cartographies des marges : Intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur. *Cahiers du Genre*, 39(2), 51. <https://doi.org/10.3917/cdge.039.0051>
- Cuklanz, L. (2020). Media Representation of Rape and Sexual Assault. In *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication* (p. 1-5). Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781119429128.iegmc233>
- Dafaure, M. (2022). Memes, trolls and the manosphere : Mapping the manifold expressions of antifeminism and misogyny online. *European Journal of English Studies*, 26(2), 236-254. <https://doi.org/10.1080/13825577.2022.2091299>
- Dare-Edwards, H. L. (2014). ‘Shipping bullshit’ : Twitter rumours, fan/celebrity interaction and questions of authenticity. *Celebrity Studies*, 5(4), 521-524. <https://doi.org/10.1080/19392397.2014.981370>
- Daros, O. (2022). Prosumer activism : The case of Britney Spears’ Brazilian fandom. *Journal of Consumer Culture*. <https://doi.org/10.1177/14695405221103411>
- Delage, P. (2017). *Violences conjugales : Du combat féministe à la cause publique*. Presses de Sciences Po.

- Delphy, C. (1997). *L'ennemi principal*. Syllepse.
- Develotte, C., & Paveau, M.-A. (2017). Pratiques discursives et interactionnelles en contexte numérique. Questionnements linguistiques: *Langage et société*, N° 160-161(2), 199-215. <https://doi.org/10.3917/lis.160.0199>
- Dickason, C. (2015). « *You know you love me* » : *Surveillance and spectatorship in contemporary teen girl TV* [Master's Thesis, Georgetown University]. <https://www.proquest.com/openview/38fa5a28cc18376c65c429eda22c2df5/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>
- Dickel, V., & Evolvi, G. (2022). “Victims of feminism” : Exploring networked misogyny and #MeToo in the manosphere. *Feminist Media Studies*, 00(00), 1-17. <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2029925>
- Döring, N., & Mohseni, M. R. (2020). Gendered hate speech in YouTube and YouNow comments : Results of two content analyses. *Studies in Communication and Media*, 9(1), 62-88. <https://doi.org/10.5771/2192-4007-2020-1-62>
- Doyle, S. (2017). *Trainwreck : The women we love to hate, mock, and fear, and why*. Melville House.
- Drakett, J., Rickett, B., Day, K., & Milnes, K. (2018). Old jokes, new media -online sexism and constructions of gender in internet memes. *Feminism and Psychology*, 28(1), 109-127. <https://doi.org/10.1177/0959353517727560>
- Dupré, D., & Carayol, V. (2020). Haïr et railler les femmes en ligne : Une revue de la littérature sur les manifestations de cyber misogynie. *Genre en séries*, 11, 0-23. <https://doi.org/10.4000/ges.1072>
- Dupré, D., & Gramaccia, G. (2020). Violences de genre et discours post-féministes sur Twitter. Le cas de l'affaire Orelsan. *Les enjeux de l'information et de la communication*, 21/1, 91-112. <https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr/2020/varia/06-violences-de-genre-et-discours-post-feministes-sur-twitter-le-cas-de-laffaire-orelsan/>
- Ellithorpe, M. E., & Brookes, S. E. (2018). I didn't see that coming : Spoilers, fan theories, and their influence on enjoyment and parasocial breakup distress during a series finale. *Psychology of Popular Media Culture*, 7, 250-263. <https://doi.org/10.1037/ppm0000134>
- Emerit, L. (2016). La notion de lieu de corpus : Un nouvel outil pour l'étude des terrains numériques en linguistique. *Corela. Cognition, représentation, langage*, 14-1. <https://doi.org/10.4000/corela.4594>

- Fassin, D. (2008). The Humanitarian Politics of Testimony : Subjectification through Trauma in the Israeli-Palestinian Conflict. *Cultural Anthropology*, 23(3), 531-558. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2008.00017.x>
- Ferrari, P. (2021, octobre 14). #CrimeTok : Pourquoi les faits divers sordides passionnent les tiktokeurs. *Usbeketrica*. <https://usbeketrica.com/fr/article/crimetok-pourquoi-les-faits-divers-sordides-passionnent-les-tiktokeurs-1>
- Fielder, S. (2023). Trial by Media : Where Fact & Fiction Co-Exist in High-Profile Cases. *Lincoln Memorial University Law Review Archive*, 10(2). <https://digitalcommons.lmunet.edu/lmulrev/vol10/iss2/4>
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Gallimard.
- Georges, F. (2011). L'identité numérique sous emprise culturelle. De l'expression de soi à sa standardisation. *Les cahiers du numérique*, 7(1), 31-48. <https://doi.org/10.3166/lcn.7.1.31-48>
- Ghliiss, Y. (2019). Les photo-discours WhatsApp : Éléments d'analyse d'une affordance d'une application mobile. *Corela*, HS-28. <https://doi.org/10.4000/corela.8480>
- Gotell, L., & Dutton, E. (2016). Sexual violence in the 'manosphere' : Antifeminist men's rights discourses on rape. *International Journal for Crime, Justice and Social Democracy*, 5(2), 65-80. <https://doi.org/10.5204/ijcjsd.v5i2.310>
- Goudmand, A. (2020). Le découpage chapitral dans House of Cards : Une stratégie narrative liée au modèle de diffusion de Netflix. *Itinéraires*, 2020-1, 0-17. <https://doi.org/10.4000/itineraires.7673>
- Gourarier, M. (2019). Masculinisme. In G. Origgi (Éd.), *Dictionnaire des passions sociales*. Presses Universitaires de France.
- Graefer, A. (2016). The work of humour in affective capitalism : A case study of celebrity gossip blogs. *Ephemera*, 16(4), 143-162.
- Gribaldo, A. (2019). The Burden of Intimate Partner Violence : Evidence, Experience, and Persuasion. *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review*, 42(2), 283-297. <https://doi.org/10.1111/plar.12309>
- Gribaldo, A. (2021). *Unexpected subjects. Intimate Partner Violence, Testimony, and the Law*. Chicago Press.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Harding, S. (1986). *The science question in feminism*. Cornell University Press.

- Harding, S. (1995). « Strong objectivity » : A response to the new objectivity question. *Synthese*, 104(3), 331-349. <https://doi.org/10.1007/BF01064504>
- Harsey, S. J., & Freyd, J. J. (2022). Defamation and DARVO. *Journal of Trauma and Dissociation*, 23(5), 481-489. <https://doi.org/10.1080/15299732.2022.2111510>
- Hartmann, T., & Goldhoorn, C. (2011). Horton and Wohl Revisited : Exploring Viewers' Experience of Parasocial Interaction. *Journal of Communication*, 61(6), 1104-1121. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2011.01595.x>
- Heuguet, G. (2020). L'émergence de YouTube : Travail du média et rhétorique de l'innovation. *Sociabilités numériques*.
- Holmes, S., & Jermyn, D. (2004). *Understanding Reality Television*. Psychology Press.
- Hopkins, S. (2022a). Free Britney, b\*\*ch! : Femininity, fandom and #FreeBritney activism. *Celebrity Studies*, 13(3), 475-478. <https://doi.org/10.1080/19392397.2022.2037354>
- Hopkins, S. (2022b). Tiger King. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 22(1), 56-70.
- Horeck, T. (2019). *Justice on demand*. Wayne State University Press.
- Horeck, T., & Negra, D. (2022). Reconsidering television true crime and gendered authority in Allen v. Farrow. *Feminist Media Studies*, 22(6), 1564-1569. <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1970608>
- Horton, D., & Wohl, R. (1956). Mass Communication and Para-Social Interaction. *Psychiatry*, 19(3), 215-229. <https://doi.org/10.1080/00332747.1956.11023049>
- Hu, M. (2016). The influence of a scandal on parasocial relationship, parasocial interaction, and parasocial breakup. *Psychology of Popular Media Culture*, 5(3), 217-231. <https://doi.org/10.1037/ppm0000068>
- Husson, A.-C. (2017). Les hashtags militants, des mots-arguments. *Fragmentum*, 48, 105. <https://doi.org/10.5902/fragmentum.v0i48.23295>
- Jahjah, M. (2023, avril 7). *Sorcellerie dans la télé dite réalité : Genre, race et agencements médiatiques*. Genre, Médias, Pouvoir, LIRCES.
- Jeanne-Perrier, V. (2010). Parler de la télévision sur Twitter : Une « réception » oblique à partir d'une « conversation » médiatique ? *Communication & langages*, 166(4), 127-147. <https://doi.org/10.4074/S0336150010014079>
- Jeanneret, Y., & Souchier, E. (2005). L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran. *Communication & Langages*, 145(1), 3-15. <https://doi.org/10.3406/colan.2005.3351>
- Jost, F. (1997). La promesse des genres. *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 15(81), 11-31. <https://doi.org/10.3406/reso.1997.2883>

- Jost, F. (2007). *Le culte du banal : De Duchamp à la télé-réalité*. CNRS.
- Jost, F. (2020). Peut-on utiliser la notion de chapitre pour les séries télévisées ? *Itinéraires, 2020-1*, 0-15. <https://doi.org/10.4000/itineraires.7793>
- Jost, F. (2022). Mêmes pas simples. *Socio-anthropologie, 46*, Article 46. <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.12844>
- Jouët, J. (2022). *Numérique, féminisme et société*. Presses des Mines-Transvalor.
- Julliard, V. (2015). Les apports de la techno-sémiotique à l'analyse des controverses sur Twitter. *Hermès, n° 73(3)*, 191. <https://doi.org/10.3917/herm.073.0191>
- Julliard, V. (2016). #Theoriedugenre : Comment débat-on du genre sur Twitter ? *Questions de communication, 30*, 135-157. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10744>
- Julliard, V. (2018). L'idéologie raciste en appui aux discours antiféministes : Les ressorts émotionnels de l'élargissement de l'opposition à la 'théorie du genre' à l'école sur Twitter: *Cahiers du Genre, n° 65(2)*, 17-39. <https://doi.org/10.3917/cdge.065.0017>
- Julliard, V. (2022). Communauté politique, sémiotique, émotionnelle. *Communication & langages, N° 212(2)*, 131-153. <https://doi.org/10.3917/comla1.212.0131>
- Kane, A., & Bolka-Tabary, L. (2021). Mise en visibilité de l'histoire coloniale sur YouTube et jeu des commentaires, entre représentations, émotions et revendications. L'exemple de la série "Roots" mise en extraits sur Youtube. *Interfaces numériques, 10(2)*. <https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.4645>
- Kavka, M. (2012). *Reality TV*. Edinburgh University Press.
- Kavka, M. (2018). Reality TV: its contents and discontents. *Critical Quarterly, 60(4)*, 5-18. <https://doi.org/10.1111/criq.12442>
- Kavka, M. (2020). Taking down the sacred : Fuck-me vs. Fuck-you celebrity. *Celebrity Studies, 11(1)*, 8-24. <https://doi.org/10.1080/19392397.2020.1704369>
- Kehrberg, A. K. (2015). 'I love you, please notice me' : The hierarchical rhetoric of Twitter fandom. *Celebrity Studies, 6(1)*, 85-99. <https://doi.org/10.1080/19392397.2015.995472>
- Kelly, L., & Tillous, M. (2019). Le continuum de la violence sexuelle: *Cahiers du Genre, n° 66(1)*, 17-36. <https://doi.org/10.3917/cdge.066.0017>
- Kim, J., & López Sintas, J. (2021). Social TV viewers' symbolic parasocial interactions with media characters : A topic modelling analysis of viewers' comments. *Social Sciences & Humanities Open, 3(1)*, 100-129. <https://doi.org/10.1016/j.ssaho.2021.100129>
- Kretz, V. E. (2020). McDreamy is McDead : Fan responses to a parasocial break-up. *Journal of Fandom Studies, The, 8(2)*, 147-163. [https://doi.org/10.1386/jfs\\_00014\\_1](https://doi.org/10.1386/jfs_00014_1)
- Lamy, R. (2022). *Moi aussi. MeToo, au-delà du hashtag*. JC Lattès.

- Lee Ludvigsen, J. A., & Petersen-Wagner, R. (2022). From television to YouTube : Digitalised sport mega-events in the platform society. *Leisure Studies*, 00(00), 1-18. <https://doi.org/10.1080/02614367.2022.2125557>
- Loney-Howes, R. (2018). Shifting the Rape Script : “Coming Out” Online as a Rape Victim. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 39(2), 26-57. <https://doi.org/10.5250/fronjwomestud.39.2.0026>
- Longhi, J. (2022). Le thread, un texte cousu de fil numérique ? *Le Français Moderne - Revue de linguistique Française, CILF (conseil international de la langue française)*.
- Lorenzi-Bailly, N., & Guellouz, M. (2019). Homophobie et discours de haine dissimulée sur Twitter : Celui qui voulait une poupée pour Noël. *Semen*, 47. <https://doi.org/10.4000/semen.12344>
- Maiorescu. (2017). Twitter communication Depp. *Journal of Communication Management* *Journal of Communication Management Iss Journal of Communication Management*, 21(4), 342-354. <https://doi.org/10.1108/JCOM-02-2017-0024341>
- Mariau, B. (2019). Analyser l’objet médiatique au regard de ses relations transtextuelles : Le cas du documentaire. *Communication & langages*, N° 202(4), 67-81. <https://doi.org/10.3917/comla1.202.0067>
- Marignier, N. (2016). *Les matérialités discursives du sexe : La construction et la déstabilisation des évidences du genre dans les discours sur les sexes atypiques* [These de doctorat, Sorbonne Paris Cité]. <https://www.theses.fr/2016USPCD057>
- Marignier, N. (2017). Les « énonciations de privilèges » dans le militantisme féministe en ligne : Description et critique. *Argumentation et analyse du discours*, 18. <https://doi.org/10.4000/aad.2309>
- Marion, P. (2005). De la presse people au populaire médiatique. *Hermès*, n° 42(2), 119. <https://doi.org/10.4267/2042/8992>
- Marion, P. (2018). Les stratégies du chapitre en BD reportage. *Cahiers de Narratologie*, 34. <https://doi.org/10.4000/narratologie.9085>
- Marwick, A. E., & Caplan, R. (2018). Drinking male tears : Language, the manosphere, and networked harassment. *Feminist Media Studies*, 18(4), 543-559. <https://doi.org/10.1080/14680777.2018.1450568>
- Mazhar, D. S., Anwar, S. M., & Sardar, Q. (2022). “Sin of Passion not Principle, nor Even Purpose”—An Exploration of Feminist Consciousness in the Scarlet Letter. *Journal of Management Practices, Humanities and Social Sciences*, 6(2), Article 2. <https://global-jws.com/ojs/index.php/global-jws/article/view/99>

- McBride, M. (2019). *#MeToo Means Who? : Shining a Light on the Darkness A Rhetorical Analysis of Inclusivity and Exclusivity within the #MeToo Movement*. Dickinson College.
- McRobbie, A. (2004). Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*, 4(3), 255-264. <https://doi.org/10.1080/1468077042000309937>
- McSweeney, L. K. (2021). *She Just Snapped! Rethinking mad, sad and bad discourses of women who kill*. Saint Mary's university Halifax Nova Scotia.
- Mehl, D. (1996). *La télévision de l'intimité*. Seuil.
- Melley, T. (2016). Empire of Conspiracy : The Culture of Paranoia in Postwar America. In *Empire of Conspiracy*. Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501713019>
- Moirand, S. (2004). L'impossible clôture des corpus médiatiques. La mise au jour des observables entre catégorisation et contextualisation. *Travaux neuchâtelois de linguistique*, 40, 71-92.
- Monnier, A., & Seoane, A. (2019). *Discours de haine sur l'internet*. Publidictionnaire. <http://publidictionnaire.huma-num.fr/notice/>
- Monnier, A., Seoane, A., Hubé, N., & Leroux, P. (2021). Discours de haine dans les réseaux sociaux numériques. *Mots*, 125, 9-14. <https://doi.org/10.4000/mots.27808>
- Morin, C., & Mésangeau, J. (2022). Les discours complotistes de l'antiféminisme en ligne. *Mots. Les langages du politique*, 130, Article 130. <https://doi.org/10.4000/mots.30542>
- Moro, S. (2020). Celebrity. In *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication* (p. 1-7). Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781119429128.iegmc057>
- Moro, S. (2021). *Ripped-from-the-headlines : Sexual violence & celebrity culture in contemporary U.S. Media*. Nottingham Trent University.
- Moro, S., Sapio, G., Buisson, C., Trovato, N., & Duchamp, Z. (2023). To be Heard through the #MeToo backlash. *Soundings*, 2023(83), 90-101. <https://doi.org/10.3898/SOUN.83.06.2023>
- Nettleton, P. H. (2011). Domestic Violence in Men's and Women's Magazines : Women Are Guilty of Choosing the Wrong Men, Men Are Not Guilty of Hitting Women. *Women's Studies in Communication*, 34(2), 139-160. <https://doi.org/10.1080/07491409.2011.618240>
- Odin, R. (2000). La question du public. Approche sémio-pragmatique. *Réseaux*, 18(99), 49-72. <https://doi.org/10.3406/reso.2000.2195>
- Odin, R. (2011). *Les espaces de communication—Introduction à la sémio-pragmatique*. Presses universitaires de Grenoble.

- Orellana, M. H., & Kunert, S. (2013). Ethos de l'État et pathos communicationnel : Les campagnes gouvernementales de lutte contre les violences faites aux femmes (Chili, France 2006-2010). *Semen*, 36. <https://doi.org/10.4000/semen.9678>
- Paté, N. (2020). La mise à l'épreuve de la légitimité narrative comme contrepartie de l'accès à la protection des mineurs non accompagnés. *Migrations Société*, N°181(3), 23. <https://doi.org/10.3917/migra.181.0023>
- Pavard, B., Rochefort, F., Zancarini-Fournel, M. (2020). *Ne nous libérez pas, on s'en charge : Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*. La Découverte.
- Paveau, M.-A. (2013). Technodiscursivités natives sur Twitter. Une écologie du discours numérique. *Epistémè : revue internationale de sciences humaines et sociales appliquées* 9, 139-176. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00859064>
- Paveau, M.-A. (2015). Ce qui s'écrit dans les univers numériques : Matières technolangagières et formes technodiscursives. *Itinéraires*, 2014-1. <https://doi.org/10.4000/itineraires.2313>
- Paveau, M.-A. (2017). *L'analyse du discours numérique : Dictionnaire des formes et des pratiques*. Hermann.
- Paveau, M.-A. (2019). Technographismes en ligne. Énonciation matérielle visuelle et iconisation du texte. *Corela. Cognition, représentation, langage*, HS-28. <https://doi.org/10.4000/corela.9185>
- Pétonnet, C. (1982). L'Observation flottante L'exemple d'un cimetière parisien. *L'Homme*, 22(4), 37-47. <https://www.jstor.org/stable/25131904>
- Peyron, D. (2017, mars 29). *Pourquoi les communautés de fans ont-elles besoin de se donner un nom ?* La Revue des Médias. <http://larevuedesmedias.ina.fr/pourquoi-les-communautes-de-fans-ont-elles-besoin-de-se-donner-un-nom>
- Phipps, A. (2020). Me, not you : The trouble with mainstream feminism. In *Me, not you*. Manchester University Press. <https://www.manchesterhive.com/view/9781526152725/9781526152725.xml>
- Pitre, J. (2022). « He is a murderer » : You, Fandom and the Romanticized Male Killer. In B. A. B. Robinson & C. Daigle (Éds.), *Contemporary Television. Familiar monsters in post-9/11 culture* (p. 85-101). Routledge.
- Qualls, B. E. (2022). Gossip's ephemeral longevity : Power, circulation, and new media. *NECSUS European Journal of Media Studies*, 11, 41-66. <https://doi.org/10.25969/mediarep/18836>

- Rebillard, F. (2017). La rumeur du PizzaGate durant la présidentielle de 2016 aux États-Unis : Les appuis documentaires du numérique et de l'Internet à l'agitation politique. *Réseaux*, n° 202-203(2), 273-310. <https://doi.org/10.3917/res.202.0273>
- Redmond, S. (2008). Pieces of me : Celebrity confessional carnality. *Social Semiotics*, 18(2), 149-161. <https://doi.org/10.1080/10350330802002192>
- Redmond, S. (2013). *Celebrity and the Media*. Bloomsbury Publishing.
- Rey-Robert, V. (2022). *Télé réalité : La fabrique du sexisme Sommaire*. Les Insolentes.
- Rojek, C. (2001). *Celebrity*. Reaktion Books.
- Ruffio, C. (2020). #MeToo. Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/metoo/>
- Sapio, G. (2020). Victimes de violences conjugales face aux campagnes institutionnelles entre ventriloquie, injonctions et paradoxes. *Études de communication*, 54, 53-70. <https://doi.org/10.4000/edc.10041>
- Savigny, H. (2020). Sexism and Misogyny. In *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication* (p. 1-7). Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781119429128.iegmc092>
- Simkin, S. (2013). 'Actually evil. Not high school evil' : Amanda Knox, sex and celebrity crime. *Celebrity Studies*, 4(1), 33-45. <https://doi.org/10.1080/19392397.2012.750107>
- Smith, N., & Southerton, C. (2022). #FreeBritney and the Pleasures of Conspiracy. *M/C Journal*, 25(1), 2616. <https://doi.org/10.5204/mcj.2871>
- Sorin, C. (2022). L'antiféminisme des femmes aux États-Unis, symptôme d'une Amérique illibérale? 20 & 21. *Revue d'histoire*, N° 153(1), 49-63. <https://doi.org/10.3917/vin.153.0049>
- Souchier, E. (1996). L'écrit d'écran, pratiques d'écriture & informatique. *Communication & Langages*, 107(1), 105-119. <https://doi.org/10.3406/colan.1996.2662>
- Souchier, E. (1998). L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale. *Les cahiers de médiologie*, 6(2), 137. <https://doi.org/10.3917/cdm.006.0137>
- Souchier, E., Candel, E., Jeanne-Perrier, V., & Gomez-Mejia, G. (2019). *Le numérique comme écriture : Théories et méthodes d'analyse*. Armand Colin.
- Spies, V. (2021). En 20 ans, le confessionnal a (presque) remplacé les animateurs dans les programmes de télé réalité. *La Revue des Médias*. <http://larevuedesmedias.ina.fr/confessionnal-telerealite-loft-story-marseillais-diner-presque-parfait>

- Stoneman, E., & Packer, J. (2021). Reel cruelty : Voyeurism and extra-judicial punishment in true-crime documentaries. *Crime, Media, Culture: An International Journal*, 17(3), 401-419. <https://doi.org/10.1177/1741659020953596>
- Sueur, G., & Prigent, P.-G. (2022). *Contrôle coercitif*. Réseau International des Mères en Lutte. <https://reseauiml.wordpress.com/2020/06/23/quest-ce-que-le-controle-coercitif/%0AGwénola>
- Tiger, R. (2015). Celebrity gossip blogs and the interactive construction of addiction. *New Media & Society*, 17(3), 340-355. <https://doi.org/10.1177/1461444813504272>
- Trovato, N. (2022). *La tentative de construction d'une contre-réalité des violences sexuelles en France : L'échec discursif du mouvement #MeToo ?* [Mémoire de master, Université Sorbonne Nouvelle]. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03714015>
- Trovato, N. (à paraître). Viol, violeur, violée : Qualification et redéfinition sur Twitter (de #MeToo à #MauvaiseVictime). *Communication & Langages*.
- Vidak, M. (2016). Le mot-dièse (hashtag) : Émergence d'une nouvelle forme de figement dans une diachronie très courte. *Language Design*, 217-234.
- Whiting, J., Dansby Olufowote, R., Cravens-Pickens, J., & Banford Witting, A. (2019). Online Blaming and Intimate Partner Violence: A Content Analysis of Social Media Comments. *The Qualitative Report*, 24(1), 78-94. <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2019.3486>

## Corpus

---

|   |                       |    |
|---|-----------------------|----|
| Figure 1. ANG_C_6   | Figure 2. ANG_C_1     | 12 |
| Figure 3. Réaction de Amber Heard au verdict du procès                  |                       | 16 |
| Figure 4. Réaction de Johnny Depp au verdict du procès                  |                       | 17 |
| Figure 5. Playlist YouTube Johnny Depp-Amber Heard Defamation Trial     |                       | 39 |
| Figure 6. Playlist YouTube Highlights - Johnny Depp v Amber Heard trial |                       | 40 |
| Figure 7. FR_VK_2   |                       | 49 |
| Figure 8. FR_AH_25  |                       | 50 |
| Figure 9. FR_AH_11  |                       | 51 |
| Figure 10. ANG_AH_13  |                       | 52 |
| Figure 11. P_H_129  |                       | 53 |
| Figure 12. ANG_R_1  |                       | 54 |
| Figure 13. ANG_T_4  |                       | 54 |
| Figure 14. ANG_T_5_a  |                       | 55 |
| Figure 15. ANG_T_5_b  |                       | 56 |
| Figure 16. ANG_T_9  |                       | 57 |
| Figure 17. P_H_144  |                       | 58 |
| Figure 18. P_H_150  |                       | 58 |
| Figure 19. ANG_T_14_a   | Figure 20. ANG_T_14_b | 59 |
| Figure 21. ANG_T_12   |                       | 60 |
| Figure 22. ANG_T_13   |                       | 61 |
| Figure 23. FR_M_2   |                       | 63 |
| Figure 24. ANG_PH_3   |                       | 64 |
| Figure 25. P_H_315  |                       | 65 |
| Figure 26. P_111  |                       | 65 |
| Figure 27. FR_AH_22   |                       | 66 |
| Figure 28. ANG_M_6  |                       | 67 |
| Figure 29. P_5  |                       | 73 |
| Figure 30. P_9  |                       | 74 |

|  |     |
|--|-----|
| Figure 31. P_6.....                                  | 74  |
| Figure 32. P_12.....                                 | 74  |
| Figure 33. P_H_145.....                              | 75  |
| Figure 34. P_H_325.....                              | 75  |
| Figure 35. P_H_331.....                              | 76  |
| Figure 36. P_H_294.....                              | 77  |
| Figure 37. A_C_1      Figure 38. A_C_2 .....         | 79  |
| Figure 39. P_74      Figure 40. P_35.....            | 79  |
| Figure 41. FR_AH_24 .....                            | 81  |
| Figure 42. P_H_215.....                              | 82  |
| Figure 43. P_H_300.....                              | 82  |
| Figure 44. ANG_M_3.....                              | 83  |
| Figure 45. FR_AH_12 .....                            | 84  |
| Figure 46. FR_AH_10 .....                            | 85  |
| Figure 47. FR_M_7 .....                              | 86  |
| Figure 48. ANG_M_1_a      Figure 49. ANG_M_1_b ..... | 87  |
| Figure 50. ANG_M_1_c.....                            | 87  |
| Figure 51. P_P_1 .....                               | 91  |
| Figure 52. P_67.....                                 | 92  |
| Figure 53. P_89.....                                 | 92  |
| Figure 54. P_104.....                                | 93  |
| Figure 55. P_111.....                                | 94  |
| Figure 56. P_105.....                                | 95  |
| Figure 57. P_110.....                                | 95  |
| Figure 58. FR_AH_7 .....                             | 98  |
| Figure 59. P_51.....                                 | 100 |
| Figure 60. P_71.....                                 | 100 |
| Figure 61. FR_M_9 .....                              | 101 |
| Figure 62. ANG_KV_1 .....                            | 102 |
| Figure 63. ANG_KV_5 .....                            | 103 |
| Figure 64. FR_M_5 .....                              | 104 |
| Figure 65. P_H_205.....                              | 105 |
| Figure 66. P_H_206.....                              | 106 |
| Figure 67. P_71.....                                 | 107 |

|   |     |
|---|-----|
| Figure 68. P_72.....                                | 108 |
| Figure 69. P_73.....                                | 108 |
| Figure 70. P_74.....                                | 109 |
| Figure 71. P_75.....                                | 109 |
| Figure 72. P_H_160.....                             | 110 |
| Figure 73. P_H_167.....                             | 111 |
| Figure 74. P_31_a.....                              | 112 |
| Figure 75. P_31_b.....                              | 112 |
| Figure 76. P_31_c.....                              | 113 |
| Figure 77. FR_M_3 .....                             | 114 |
| Figure 78. FR_M_6 .....                             | 114 |
| Figure 79. FR_M_8 .....                             | 115 |
| Figure 80. ANG_AH_5 .....                           | 124 |
| Figure 81. ANG_T_21_a.....                          | 125 |
| Figure 82. ANG_T_21_b.....                          | 126 |
| Figure 83. ANG_T_21_c.....                          | 127 |
| Figure 84. ANG_AH_11 .....                          | 128 |
| Figure 85. ANG_AH_2_a.....                          | 128 |
| Figure 86. ANG_AH_2_b .....                         | 129 |
| Figure 87. C_P_1.....                               | 130 |
| Figure 88. C_P_2.....                               | 130 |
| Figure 89. ANG_R_4_a.....                           | 134 |
| Figure 90. ANG_R_4_b.....                           | 135 |
| Figure 91. ANG_PH_12_a .....                        | 136 |
| Figure 92. ANG_PH_12_b.....                         | 137 |
| Figure 93. ANG_PH_12_c .....                        | 138 |
| Figure 94. ANG_T_22.....                            | 138 |
| Figure 95. ANG_A_3 .....                            | 139 |
| Figure 96. FR_I_1.....                              | 145 |
| Figure 97. FR_AH_20 .....                           | 146 |
| Figure 98. FR_A_1_a .....                           | 147 |
| Figure 99. FR_A_1_b.....                            | 147 |
| Figure 100. FR_A_5.....                             | 148 |
| Figure 101. FR_A_6_a      Figure 102. FR_A_6_b..... | 148 |

|   |     |
|---|-----|
| Figure 103. FR_AH_23 .....                    | 149 |
| Figure 104. ANG_AH_3 .....                    | 150 |
| Figure 105. ANG_PH_1 .....                    | 151 |
| Figure 106. FR_MV_1.....                      | 160 |
| Figure 107. FR_AH_2 .....                     | 161 |
| Figure 108. FR_KV_3 .....                     | 161 |
| Figure 109. FR_AH_16 .....                    | 163 |
| Figure 110. FR_I_3.....                       | 164 |
| Figure 111. FR_MV_3.....                      | 165 |
| Figure 112. ANG_I_3 .....                     | 166 |
| Figure 113. FR_AH_21 .....                    | 168 |
| Figure 114. ANG_AH_19 .....                   | 169 |
| Figure 115. FR_C_6 .....                      | 170 |
| Figure 116. FR_C_16 .....                     | 171 |
| Figure 117. FR_C_20 .....                     | 172 |
| Figure 118. FR_C_10 .....                     | 173 |
| Figure 119. FR_C_12 .....                     | 173 |
| Figure 120. FR_C_19 .....                     | 174 |
| Figure 121. FR_R_2 .....                      | 175 |
| Figure 122. FR_MV_4.....                      | 175 |
| Figure 123. FR_C_7 .....                      | 176 |
| Figure 124. Post Instagram Judith Chemla..... | 176 |
| Figure 125. ANG_MV_2.....                     | 177 |
| Figure 126. ANG_AH_6 .....                    | 178 |
| Figure 127. ANG_AH_7 .....                    | 180 |
| Figure 128. ANG_A_1 .....                     | 180 |
| Figure 129. FR_MV_8.....                      | 182 |

## Annexes

---

|   |    |
|---|----|
| Tableau 2. Classement du nombre de tweets selon une première analyse de contenu et de forme ..... | 41 |
| Tableau 3. Les temporalités du procès Depp v. Heard .....   | 78 |

## Table des matières

---

|   |           |
|---|-----------|
| Résumé .....  | 4         |
| 1 Introduction.....   | 8         |
| <b>1.1 Choix du sujet.....</b>  | <b>8</b>  |
| <b>1.2 Le procès Depp v. Heard .....</b>                              | <b>12</b> |
| 1.2.1 Du conte de fée hollywoodien.....                               | 12        |
| 1.2.2 ... à la judiciarisation des violences conjugales.....          | 13        |
| 1.2.2.1 Le procès de Londres (2020) : Depp v. The Sun.....            | 14        |
| 1.2.2.2 Le procès de Fairfax (2022) : Depp v. Heard.....              | 15        |
| <b>1.3 Problématisation.....</b>                                      | <b>17</b> |
| <b>1.4 Organisation du mémoire .....</b>                              | <b>18</b> |
| 2 Cadre théorique et méthodologique.....                              | 19        |
| <b>2.1 Célébrités et <i>fan-culture</i>.....</b>                      | <b>19</b> |
| 2.1.1 Le culte de la célébrité .....                                  | 19        |
| 2.1.1.1 Culture de la célébrité.....                                  | 19        |
| 2.1.1.2 Consécration et désacralisation de la célébrité.....          | 20        |
| 2.1.1.3 Victimes célèbres, célèbres meurtriers .....                  | 21        |
| 2.1.2 Culture fan et relations parasociales .....                     | 23        |
| 2.1.2.1 Être fan : <i>fandom</i> et culture participative .....       | 23        |
| 2.1.2.2 Relations, interactions et ruptures parasociales.....         | 24        |
| 2.1.3 Rumeurs, scandales et vie privée .....                          | 26        |
| 2.1.3.1 <i>Gossip (Girl)</i> .....                                    | 26        |
| 2.1.3.2 #FreeBritney ou l'art de résoudre un complot.....             | 28        |
| <b>2.2 Pratiques conversationnelles sur le web 2.0.....</b>           | <b>31</b> |
| 2.2.1 Twitter : dispositif technodiscursif plurisémiotique.....       | 31        |
| 2.2.2 Le hashtag : technodiscours identitaire d'indexation.....       | 33        |
| 2.2.3 La réception des émissions de télévision sur les RSN .....      | 34        |
| <b>2.3 Cadrage méthodologique.....</b>                                | <b>35</b> |
| 2.3.1 Analyser des dispositifs, des images et des technodiscours..... | 35        |

|            |   |            |
|------------|---|------------|
| 2.3.1.1    | Images, discours, contextes : Pour une méthodologie d'analyse hybride .....   | 35         |
| 2.3.2      | Présentation du corpus .....  | 38         |
| 2.3.3      | Éthique d'une recherche féministe sur les violences faites aux femmes .....   | 41         |
| 3          | « The Amber Heard/Johhny Depp trial is my new favorite reality tv » : la construction médiatique d'un procès retransmis en direct sur YouTube.....                          | 44         |
| <b>3.1</b> | <b>Surveiller et punir (et divertir) .....</b>  | <b>44</b>  |
| 3.1.1      | Court TV .....  | 45         |
| 3.1.2      | True Crime .....  | 46         |
| 3.1.3      | Penal spectatorship, voyeuristic vengeance et sleuthing.....  | 47         |
| 3.1.4      | La place des femmes dans le True Crime .....  | 62         |
| 3.1.5      | Le procès Depp v. Heard : entre Court TV et documentaire True Crime.....  | 66         |
| <b>3.2</b> | <b>La téléralité : spectacle du banal, compétition de l'intime .....</b>  | <b>69</b>  |
| 3.2.1      | Genèse d'un genre télévisuel hybride .....  | 70         |
| 3.2.2      | Spectacle du banal.....   | 71         |
| 3.2.3      | Le confessionnal.....   | 78         |
| 3.2.4      | La celebreality.....  | 79         |
| 3.2.5      | L'engagement du public.....   | 83         |
| 3.2.6      | Le procès Depp v. Heard : une téléralité ?.....   | 88         |
| <b>3.3</b> | <b>La mise en intrigue d'un feuilleton médiatique sur YouTube .....</b>   | <b>89</b>  |
| 3.3.1      | YouTube et le procès Depp v. Heard.....   | 89         |
| 3.3.2      | La mise en récit, ou la fabrique du suspens .....   | 95         |
| 3.3.3      | Le feuilleton médiatique .....  | 97         |
| 3.3.4      | Dispositif capitulaire, dimension épisodique et dimension sérielle.....   | 106        |
| 3.3.5      | Construire le procès Depp v. Heard sur Youtube .....  | 116        |
| 4          | « Even if you think I'm lying, you still couldn't look me in the eye and [...] tell me that you think that this has been fair » : l'humiliation d'une mauvaise victime..... | 118        |
| <b>4.1</b> | <b>La haine des femmes sur les réseaux sociaux numériques .....</b>   | <b>119</b> |
| 4.1.1      | L'antiféminisme : de la manosphère à la misogynie populaire.....  | 120        |
| 4.1.1.1    | La manosphère : discours et réseaux masculinistes en ligne.....   | 120        |
| 4.1.1.2    | Un harcèlement masculiniste contre Amber Heard ? .....  | 123        |
| 4.1.1.3    | <i>Popular feminism et popular misogyny</i> .....   | 131        |
| 4.1.2      | Dissimuler et dire sa haine des femmes en ligne .....   | 140        |
| 4.1.2.1    | Discours de haine en ligne.....   | 140        |
| 4.1.2.2    | L'humour et les images pour dissimuler la haine.....  | 141        |
| 4.1.2.3    | <i>Gendered online hate speech</i> .....  | 142        |
| 4.1.2.4    | Les discours de haine contre Amber Heard : haine en ligne dissimulée et misogynie...  | 144        |
| <b>4.2</b> | <b>Amber Heard : vraie victime ou menteuse ? .....</b>  | <b>152</b> |

|         |  |     |
|---------|--|-----|
| 4.2.1   | Les violences conjugales.....  | 153 |
| 4.2.1.1 | Les violences conjugales : des violences de genre.....                     | 153 |
| 4.2.1.2 | Le procès en diffamation, un cas de violence post-séparation .....         | 154 |
| 4.2.1.3 | La représentation médiatique des violences conjugales .....                | 155 |
| 4.2.2   | Le mythe de la “victime idéale”.....                                       | 157 |
| 4.2.2.1 | Le témoignage : entre parole performative et légitimité narrative .....    | 157 |
| 4.2.2.2 | Amber Heard : « bonne » ou « mauvaise » victime ?.....                     | 159 |
| 4.2.2.3 | #IAmAmberHeard, #mauvaisevictime et la « jurisprudence Amber Heard » ..... | 168 |
|         | Conclusion .....   | 183 |
|         | Bibliographie .....  | 185 |
|         | Corpus.....  | 197 |
|         | Annexes .....  | 201 |
|         | Table des matières .....   | 202 |



