



Les circulations des vidéos amateur entre Internet et Cinéma

PRODUCTIONS, APPROPRIATIONS, DIFFUSIONS D'ARCHIVES

Ariane PAPILLON
(Université Paris VIII, ESTCA)

Pour citer cet article :

Ariane PAPILLON, « Les circulations des vidéos amateur entre Internet et Cinéma – Productions, appropriations, diffusions d'archives », *Revue Proteus*, n° 17, esthétique et politique de l'archive en art, Cyrielle Lévêque et Mélodie Marull (coord.), 2021, p. 126-140.

Résumé

La production de films, documentaires essentiellement, s'est récemment enrichie de types d'images destinés à la toile d'Internet plutôt qu'à la toile de l'écran de cinéma. Les vidéos amateur à caractère documentaire, notamment, représentent un volume d'archive qui est menacé de suppression ou de disparition. Aussi, des cinéastes s'attellent à visionner, chercher, collecter, choisir et monter ces vidéos amateurs, produisant des films dits de « *found footage* ». Cet article s'interroge sur le devenir-archive de ces vidéos lors de leur passage au cinéma. Il propose également d'analyser la manière dont des films documentaires récents cherchent à (re)produire un matériau dont les codes puisent dans ceux des vidéos diffusées sur Internet, ré-activant la circulation entre les deux médiums. Cette circulation nous permettra de redéfinir le statut d'archives de ces documents et de voir en quoi les espaces où ils sont rendus visibles leur confèrent des portées esthétiques et politiques variables.

Documentaire — Création — Archivage — Relocation — Remédiation — Délégation de la caméra

Abstract

The production of films, mainly documentaries, has recently been enhanced by images intended firstly for the Internet rather than the cinema screen. Amateur videos with documentary value, in particular, represent an archive volume that is threatened with deletion or disappearance. Filmmakers are therefore working to view, search, collect, select and edit these amateur videos, producing what we call "found footage" films. This article examines the archival status of these videos during their transition to cinema. It also proposes to analyze the way recent documentary films seek to (re)produce a material whose codes draw on those of videos broadcast on the Internet, reactivating the circulation between the two mediums. This circulation will allow us to redefine the archival status of these documents and to see how the spaces in which they are made visible give them varying aesthetic and political significance.

Documentary — Creation — Archive — Relocation — Remediation — Camera transfer

Les circulations des vidéos amateur entre Internet et Cinéma

PRODUCTIONS, APPROPRIATIONS, DIFFUSIONS D'ARCHIVES

Introduction

La production de films, documentaires essentiellement, s'est récemment enrichie de types d'images destinés d'abord à la toile d'Internet plutôt qu'à la toile de l'écran de cinéma. La démocratisation des appareils d'enregistrement d'images animées, ainsi que les moyens de leur diffusion, grâce aux plateformes et applications de partage de contenu amateur en ligne (YouTube, Facebook, Tik Tok...) ont transformé les habitudes visuelles et généralisé le geste de filmer. Ces millions de vidéos disposent d'une visibilité variable, du milliard de vues à une forme de disparition au milieu d'un flux continu et qui semble illimité. Toutes ces vidéos représentent un volume d'archive qui est menacé de suppression ou de disparition, en raison de la très courte durée d'attention qui leur est consacrée, même lorsqu'il s'agit des plus populaires. Aussi, des cinéastes s'attellent à visionner, chercher, collecter, choisir et monter ces vidéos amateur, produisant des films dits de « found footage ». Les vidéos accèdent ainsi à une forme de sauvegarde permise par leur entrée dans le champ de l'art. L'acte de collecter, de conserver et de valoriser ces vidéos fait de ces cinéastes des archivistes autant que des artistes. Les archives vidéo, à travers cette « mise en film » impliquant un devenir artistique, acquièrent une portée politique bien différente de leur présence initiale sur Internet, notamment car la discussion qui s'établit entre elles naît du montage et de l'attention renouvelée qui leur est portée, inscrite dans la durée, et propice au jugement esthétique. Leur diffusion hors de leur contexte dit « natif », intégrées à des œuvres cinématographiques, qu'elle soit en salle de cinéma ou en ligne¹, permet de faire circuler un

discours auprès de publics qui n'y auraient pas eu accès *via* les réseaux sociaux. C'est le cas de films comme *Coming Out* de Denis Parrot ou encore *Present.Perfect* de Shengze Zhu. Nous verrons en quoi la vision de ces films permettrait de renouveler et de politiser autrement l'attention portée aux vidéos amateur et aux contenus en ligne. Nous proposerons également d'analyser la manière dont des films documentaires récents cherchent à reproduire un matériau dont les codes puisent dans ceux des vidéos diffusées sur Internet, ré-activant la circulation entre les deux médiums. Nous verrons à travers différents exemples, comme *My Afghanistan* de Nagieb Khaja ou encore *Selfie* d'Agostino Ferrente, en quoi ces œuvres contemporaines dynamisent la circulation entre les esthétiques du web et du cinéma, entre des espaces de diffusion très différents que sont les réseaux sociaux, les festivals de cinéma, les écrans des salles de cinéma ou encore la télévision. Cette circulation nous permettra de redéfinir le statut d'archives de ces documents et de voir en quoi les espaces où ils sont rendus visibles leur confèrent des portées esthétiques et politiques variables.

Depuis la fermeture des salles due à la pandémie de Covid-19, de nombreux festivals ont choisi de diffuser leur programmation en ligne et certains films qui devaient sortir en salles ont été diffusés par des plateformes de vidéo à la demande (Netflix, OCS...). Nous postulerons ici que, faute de mieux, l'on peut considérer que ce qui fait « cinéma » est une attitude réceptive qui consiste à regarder « comme du cinéma » un objet audiovisuel. Voir la définition de Francesco Casetti (voir ici-même p. 129, note 4). Cela n'est pas un parti pris partagé, par exemple Raymond Bellour affirme que seule mérite d'être appelée cinéma « la projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective » (Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L., 2012, p. 14).

1. La question de savoir s'il s'agit encore de cinéma lorsque les œuvres cinématographiques sont diffusées en ligne, sur écrans d'ordinateurs par exemple, fait régulièrement débat.

Statut et enjeux des plans documentaires sur Internet

Difficile de déterminer quelles traces, quels documents, quelles images de notre présent témoignent plus tard de ce que sera alors le passé. Potentiellement, elles le peuvent toutes. En ce début de XXI^e siècle, Internet est devenu un lieu essentiel de circulation d'images qui portent en elles ce potentiel. En particulier, grâce au développement et à la démocratisation des caméras de poche, des millions de plans amateur¹ à valeur documentaire y sont postés, vus, partagés. Leur esthétique spécifique, ainsi que les moyens de leur circulation, sont en partie conditionnés par les outils techniques et les interfaces qui les façonnent, les agencent, les donnent à voir. En outre, les évolutions et transformations de celles-ci et des usages qu'elles créent ou impliquent sont extrêmement rapides. Aussi, les plans documentaires amateur sur Internet recourent des enjeux communs avec l'ensemble des archives audiovisuelles, mais en soulèvent également de nouveaux. D'abord, il me semble important de souligner leur valeur testimoniale et informative, qui en font des documents précieux et appellent leur conservation, leur (re)mise en visibilité postérieure. En effet, comme le souligne Sylvie Lindeperg, « l'image filmée est affectée d'un plus grand quotient de réalité que la trace écrite : elle paraît ainsi limiter la perte qui est au cœur du travail historique.² » Ce « quotient de réalité » lui confère le pouvoir d'être une source privilégiée d'étude scientifique, mais également un moyen privilégié de transmission. Il

1. Je choisis d'employer ce terme au singulier en considérant qu'il s'agit d'un type d'images (en n'accordant pas avec « plans » ou « vidéos » car ce sont celles et ceux qui les réalisent qui sont « amateurs » et non pas les plans ou les vidéos). L'usage même du terme « amateur » peut être interrogé ou contesté, mais cela ne sera pas l'objet de cet article. L'usage du terme « vernaculaire » peut lui être préféré. Voir Ulrike LUNE RIBONI, *Juste un peu de vidéo : la vidéo partagée comme langage vernaculaire de la contestation. Tunisie 2008-2014*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Guyot et Alain Bertho, soutenue en 2016 à l'Université Paris VIII, ou Gala HERNANDEZ « Du vernaculaire comme genre cinématographique », *Interfaces* n° 44, 2020, p. 125-144.

2. Sylvie LINDEPERG et Ania SZCZEPANSKA (dir.), *À qui appartiennent les images ?*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2017, p. 28.

rend ainsi l'image propice à susciter et conserver l'attention de ceux et celles qui y poseraient leurs regards. Sylvie Lindeperg considère avec Dork Zabunyan l'archive audiovisuelle comme « une plaque sensible où gisent les regards et les émotions des femmes et des hommes du passé » grâce à qui l'intelligibilité des faits s'enrichit d'une « expérience de l'histoire³ ».

Subjectivité et objectivité de l'image amateur

Il me semble que cette expérience est particulièrement sensible dans la mesure où ces plans sont subjectifs, arrimés à un corps et un regard singuliers, ceux de la personne qui filme, et qui transmet ainsi un point de vue, parfois étoffé par une voix hors-champ, sur la scène ou l'événement vécu. Leur imperfection technique, causée par le tremblé de l'image, les cadrages approximatifs, leur attribue un quotient d'authenticité supplémentaire. Elles semblent le fruit d'une mise-en-scène intuitive, fortuite, qui suscite la confiance de celui ou celle qui regarde. Paradoxalement, cette subjectivité du point de vue peut donner une sensation d'objectivité au sens d'une impression de réalité brute, non truquée ou tronquée, qui ne chercherait pas à orienter un jugement mais plutôt à restituer une expérience vécue. Les images d'amateurs disponibles sur Internet peuvent alors acquérir le statut de « preuve », en particulier dans certains contextes d'événements historiques que sont les mouvements sociaux, les conflits armés, ou encore des événements impliquant des personnalités publiques. Pour André Gunthert, les propriétés des vidéos amateur, en particulier celles qu'il nomme « images conversationnelles », en font un atout privilégié du débat public, en ce que ces documents sont perçus comme une convocation du réel, une présomption de témoignage, et une démonstration autosuffisante⁴. Il semble que

3. *Ibid.* p. 30. La notion d'« expérience de l'histoire » reprend l'expression de Dork Zabunyan dans « La voie des images, la traversée de l'histoire », *Critique* n° 814, Paris, Éditions de Minuit, 2015.

4. André GUNTHERT « La visibilité des anonymes : les images conversationnelles colonisent l'espace public » dans *Questions de communication* n° 34, 2018. Voir aussi son ouvrage *L'Image partagée : la photographie numérique*, Paris, Éditions Textuel, 2015.

les images amateur documentaires aient une valeur indicielle importante et aisément identifiable, ce qui les rend particulièrement précieuse pour l'instruction de dossiers, où elle pourront corroborer ou au contraire infirmer des témoignages oraux¹. Cependant, cette valeur doit inviter à la prudence si ce n'est à la méfiance. Il s'agit d'un « effet » de réel², d'une « sensation » d'authenticité, puisque toute production d'image est forcément située, qu'un cadrage implique toujours un choix, même inconscient. Pourtant, en Droit, une image filmée peut ne pas pouvoir être revendiquée par son auteur dans un procès pour appropriation si elle est jugée « de circonstance » ou encore « prise sur le vif³ ». Une image n'a d'auteur et n'est donc soumise à un régime de droit moral que lorsqu'elle est considérée comme « une œuvre de l'esprit », ce qui doit être prouvé. Le Droit considère donc que, par défaut, une image est anonyme, sans intention, jusqu'à preuve du contraire.

Cependant, ces plans amateur disponibles sur Internet ne se résument pas à leur rôle de preuves, de témoins de moments historiques, collectifs. Une part non-négligeable d'entre eux, si ce n'est la majorité, concerne le quotidien des personnes filmées et filmantes. Ces enregistrements vidéos ont plusieurs fonctions, dont l'une d'elle s'inscrit dans

la continuité des films amateur des premières caméras, appartenant à cette catégorie que Roger Odin nomme les films « de famille⁴ ». Partagés sur des groupes de conversations privés dans des applications de messagerie instantanée, conservés dans des disques durs et destinés à être revus en famille ou faire l'objet de montages lors d'événements spéciaux, ils peuvent à l'occasion être partagés à un cercle plus large, mais tout de même restreint aux connaissances, sur certains réseaux sociaux. Néanmoins certaines images sont vues en dehors du cercle intime et diffusées plus largement. Cette intrication des sphères publiques et privées propre à Internet a été largement commentée⁵, jusqu'à envisager la possibilité d'un troisième espace, à la lisière de ces deux sphères, nommé « extime » par Serge Tisseron⁶. Ces documents portent la promesse d'une historicité de notre époque différente des précédentes. En effet, ils sont des sources particulièrement denses qui permettraient de faire les récits de ce que l'on appelle parfois la « petite Histoire », celle des anonymes, des peuples⁷. Ces récits ont longtemps été

1. Ces images peuvent notamment, et c'est le cas de plus en plus fréquemment, être utilisées lors d'affaires judiciaires (nous pouvons penser par exemple, au rôle qu'ont tenu ces images dans le procès de l'ancien policier étasunien Derek Chauvin, condamné pour le meurtre de George Floyd). Nous pouvons également citer ici le travail du collectif Forensic Architecture qui s'appuie notamment sur des vidéos amateur pour reconstituer des scènes de conflits ou de violences (policières, militaires). Voir : <<https://forensic-architecture.org/>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. La notion d'« effet de réel » est communément attribuée à Roland Barthes, d'après son texte éponyme publié dans *Communications* n° 11 : *Recherches sémiologiques sur le vraisemblable*, 1968, p. 84-89.

À propos du réalisme littéraire, il y définit la notion comme suit : « la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. », p. 88.

3. Ceci est rappelé par Nathalie Chassigneux, avocate spécialiste de la propriété intellectuelle dans l'ouvrage cité ci-dessus *À qui appartiennent les images ?*, p. 45-48.

4. Roger ODIN (dir.), *Le Film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

5. Notamment elle fait l'objet d'un examen approfondi par Dominique Cardon dans *La Démocratie internet : promesses et limites*, Paris, Seuil, 2010. Cette réflexion prolonge celle de Jürgen Habermas concernant l'espace public. Sur le sujet, il est possible de se référer à l'article de Joëlle Zask « L'Internet, une invitation à repenser la distinction entre public et privé », *Cahiers Sens public*, vol. 7-8, n° 3-4, 2008, p. 145-15, ou encore à l'ouvrage de Yochai BENKLER : *The Wealth of Networks, How social production transforms markets and freedom*, Yale University Press, 2006. Pour un regard critique, considérant le projet émancipateur d'Internet comme tenu en échec du fait de son instrumentalisation par les pouvoirs étatiques et économiques, voir Félix TRÉGUER, *L'Utopie déçue : une contre-histoire d'Internet xv^e-xx^e*, Fayard, 2020.

6. Serge TISSERON « Intimité et extimité », *Communications*, vol. 88, n° 1, 2011 et, du même auteur, *L'Intimité surexposée*, Paris, France, Éd. Ramsay, 2001.

7. Cette réflexion correspond au glissement paradigmatique opéré dans les années 1970 puis 1980 dans le champ historiographique. Des penseurs comme Michel Foucault, Jacques Derrida en France et des Historiens de l'école dite du « Néo-historicisme » ont contribué à faire émerger et renforcer l'idée selon laquelle l'Histoire impliquait plusieurs histoires, plusieurs récits, et que les documents historiques comme les récits historiques devaient être analysés au regard de leur contexte de production et confrontés. Des Historiens comme Howard Zinn aux États-Unis se sont en outre

absents ou incomplets par manque d'archives. Il convient donc de considérer le fait que les artistes, et les cinéastes notamment, pourraient contribuer à l'émergence de ces récits, en réalisant à la fois un travail suppléant et nourrissant celui des Historiens et Historiennes. Dans le sillon de la pensée de la chercheuse étasunienne Jaimie Baron, nous prendrons en compte la spécificité des archives audiovisuelles dans la création de ce qu'elle nomme un « effet d'archive » (*the archive effect*), c'est-à-dire une expérience particulière de réception de documents ou œuvres audiovisuelles qui fait naître chez la personne qui regarde la conviction d'être face à une archive. Ce faisant, elle propose de définir la notion d'archive à partir d'une attitude réceptive, d'une expérience. Cette expérience de l'« effet d'archive » s'appuie sur ce qu'elle définit comme une « disparité temporelle » et une « disparité intentionnelle » entre la production du matériau audiovisuel et son visionnage. Ces deux formes de disparité peuvent se manifester conjointement ou séparément et concourir à l'expérience de l'Histoire vécue par le spectateur ou la spectatrice¹.

Précarité de l'archive audiovisuelle sur Internet

Si la présence d'images documentaires sur Internet, archives essentielles de notre époque contemporaine, a le mérite de densifier et diversifier les sources des récits à l'origine d'une possible expérience de l'Histoire, celle-ci est confrontée à une forme de précarité qui complexifie voire fausse leur statut d'archive ou devenir-archive. D'abord, elles sont soumises à des conditions de visibilité largement conditionnées aux logiques marchandes. En effet, dans le flux d'images déposées sur le serveur du World Wide Web, une grande partie est condamnée à ne jamais être soumise aux regards, en raison des algorithmes qui déterminent leur apparition sur les écrans. Cette distribution des contenus au sein de cette « économie

employés à réhabiliter les témoignages des classes ouvrières pour écrire une Histoire « populaire », à la fois parallèle et à rebours de l'Histoire des événements et des « grands hommes ».

1. Jaimie BARON, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London, Routledge, 2014.

de l'attention² » infléchit aussi leur fabrication, dans la mesure où certains pourvoyeurs d'images adaptent leur fabrication de façon à susciter plus de « vues ». Enfin, le régime attentionnel des plans documentaires amateur est aussi pluriel que les contenus eux-mêmes, en fonction des intentions qui président à leur fabrication, mais ne correspond pas généralement à l'attention portée aux archives, au sens d'attitude réceptive. Aussi, les cinéastes, en (ré)utilisant ces images pour créer une œuvre audiovisuelle, déplacent leur propre attention sur ces images en les envisageant comme futures morceaux d'une création plus vaste, qui leur appartiendra autant qu'aux créateurs du matériau, et proposent également aux futurs spectateurs et spectatrices de poser sur celui-ci un autre regard, déplaçant une deuxième fois le régime attentionnel. Ces déplacements donnent à penser un premier niveau de circulation des archives audiovisuelles entre Internet et Cinéma, circulation à double sens qui procède à la fois de ce que Jay David Bolter et Richard Grusin nomment la « remédiation³ », c'est-à-dire un processus à travers lequel un medium est incorporé ou représenté dans un autre medium, et à la fois à ce que Francesco Casetti propose de nommer une « relocalisation », à savoir un processus grâce auquel une expérience médiatique est réactivée et réaffectée ailleurs que là où elle a été créée⁴. Francesco Casetti offre un prolongement de la pensée de Bolter et Grusin en insistant, dans un cadre théorique proche de celui de Jaimie Baron ou Vivian Sobchack⁵, sur la notion d'*expérience*. Nous verrons comment l'expérience cinématographique

2. Yves Citton reprenant et développant la notion formulée d'abord par Gabriel Tarde en 1902 puis par Herbert Simon en 1971, qui ont décrit comment la rareté de l'attention dans un monde de sollicitations fortes en faisait une ressource rare et chère. Voir *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

3. J.D. BOLTER et R.A. GRUSIN, *Remediation: understanding new media*, Cambridge (Mass.), 2000.

4. Chapitre « relocation » dans F. Casetti, *The Lumière galaxy: seven key words for the cinema to come*, New York, Columbia University Press, 2015.

5. Voir notamment *The Address of the eye: a phenomenology of film experience*, Princeton (N.J.), Princeton university press, 1992. et *The Persistence of history: cinema, television, and the modern event*, New York et Londres, Routledge, 1996.

d'une rencontre avec les archives audiovisuelles amateur qui nous intéressent ici opère un déplacement de l'archive elle-même sur les terrains politique et éthique.

Cinéastes monteur·euses, cinéastes archivistes

Des films comme *The Uprising* de Peter Snowdon (2014), *Eau argentée, Syrie autoportrait* d'Ossama Mohammad et Wiam Simav Bedixian (2014), *Roman national* de Grégoire Beil (2018), *Present.Perfect* de Shengze Zhu (2019), *The Pain of Others* de Penny Lane (2018), *Coming Out* de Denis Parrot (2019) ou encore *Clean with me (after dark)* de Gabrielle Stemmer (2019) sont des films documentaires qui utilisent des archives d'Internet. D'une certaine façon, c'est leur mise en film qui permettrait de définir ces images comme des archives. Selon Marie-José Mondzain, « il n'existe pas d'image d'archives par nature. Seul le geste d'archivage peut donner à des images le statut d'archive.¹ » En quoi ces gestes de montage sont-ils des gestes d'archivage ? D'abord, les cinéastes voient des images qui les interpellent, puis cherchent d'autres images qui y font écho, qui leur ressemblent ou les complètent. Il y a donc une première opération du regard qui court-circuite celui que les filmeurs cherchaient à susciter. Pour les assembler, les cinéastes enregistrent ces plans sur leurs ordinateurs, ce qui est un premier geste de conservation : les vidéos ne sont plus uniquement hébergées sur le site ou la plateforme qui les diffuse, mais existent désormais sous forme de fichier sur un disque dur. Pour aboutir à leurs films, ils doivent aussi classer dans des dossiers les différentes vidéos enregistrées, selon une méthode qui leur est propre et qui met en relation les vidéos entre elles selon des rapports de contenu ou de forme. Enfin, les cinéastes choisissent les images, élisent et ordonnent celles qu'ils monteront. Ces opérations ont un but artistique qui dépasse la collecte et la compilation, celui de créer une œuvre originale et unique qui invitera à une expérience esthétique. Toutefois, avant d'atteindre

ce but en livrant une œuvre d'une certaine durée, les gestes opérés par ces artistes ressemblent à ceux des archivistes. Cet archivage répond en partie à l'impossibilité ou du moins l'extrême difficulté de procéder à un archivage du contenu audiovisuel disponible sur Internet. D'abord, à cause de la quantité : rien que sur la plateforme YouTube, environ 600 000 heures de vidéo sont *uploadées* chaque jour. Ensuite, toutes ces données sont menacées de disparition derrière des contenus plus valorisés, ou du pur et simple effacement. Aussi, les sauvegarder puis les donner à voir dans un film documentaire est une forme d'archivage et de sauvetage de ces documents. Peter Snowdon écrivait dans un entretien pour la revue *Vertigo* qu'une des raisons d'être de son film *The Uprising* était de contribuer à une forme de résistance contre l'oubli : « Les gens ne vont pas se donner la peine d'aller chercher ces images, donc je les leur amène² ». Il ajoute qu'on lui a rapporté que :

c'était précisément ce dont les gens là-bas avaient besoin pour ne pas oublier, à un moment où le régime était en train d'essayer de faire disparaître tout ce qui leur rappelait le pouvoir qu'ils avaient eu³.

Dominic Gagnon qualifie sa propre pratique de « saved footage⁴ ». Cette conviction d'avoir affaire à un contenu précieux, qui mérite d'être sauvé et vu, invite déjà à un premier niveau de ce que Jaimie Baron nomme « l'effet d'archive », et qui correspond à l'idée que le matériau en question est « rare » et agirait comme un révélateur en puissance d'une forme de « vérité à propos d'un moment de l'histoire⁵ ». Cette intuition porte le

2. Entretien conduit par Catherine Ermakoff et Ulrike Lune Riboni, *Vertigo*, n° 48, « Images et visions mutantes », automne 2015.

3. *Ibid.*

4. Voir l'entretien conduit par Johan Lanoë pour la revue *Débordements* « Vers un cinéma-Frankenstein », 26 avril 2018 : <<http://debordements.fr/Dominic-Gagnon>>, consultée le 14 juillet 2021. Le réalisateur y explique notamment qu'il est intéressé par les vidéos qui font très peu de vues, et aussi qu'il rend ses films disponibles sur Internet, en envoie des fichiers à quiconque le lui demande, car cela multiplie les copies et limite le risque de perte.

5. J. BARON *The Archive Effect*, *op. cit.*, p. 18.

1. *À qui appartiennent les images ?*, *op. cit.*, p. 111.

geste d'archivage, grâce à ce que Jaimie Baron identifie comme un relation de désir entre celui ou celle que je nomme ici l'archiviste-cinéaste et le matériau, qui exerce selon elle une forme de séduction. Nous pouvons par conséquent considérer le lexique de l'archivage renvoyant à l'idée de sauvetage, comme porteur d'une implication politique intéressante au sujet de la figure du ou de la cinéaste-archiviste. En effet, si ces matériaux méritent d'être sauvés et montrés, cela sous-entend qu'ils en ont besoin, et par conséquent que la présence et l'action du ou de la cinéaste-archiviste deviennent indispensables : le matériel audiovisuel ne se suffirait pas totalement à lui-même.

*Tisser des liens entre des images :
une forme de dénaturation ?*

Le travail de montage, dans le cadre des films qui emploient des archives audiovisuelles puisées d'Internet, peut agir comme un révélateur, comme nous venons de le voir, en ce qu'il rend visible des images potentiellement oubliées, disparues. Mais le déplacement des archives de leur lieu d'exposition « natif » à l'œuvre audiovisuelle ne saurait seulement restituer un sens déjà présent dans les images en elles-mêmes. Aussi, le montage re-crée du sens et une forme de dénaturation du matériau s'opère irrémédiablement. Certains choix peuvent palier celle-ci, comme par exemple celui de ne pas toucher à la durée originelle des vidéos, comme le fait Peter Snowdon pour *The Uprising*. Ce choix semble manifester une crainte vis-à-vis de cette dénaturation, alors même que le cinéaste choisit de déterritorialiser et retemporaliser les images employées, en juxtaposant des vidéos prises tantôt au Yémen, tantôt en Egypte, en Tunisie, en Libye ou encore en Syrie, faisant fi des frontières géographiques et nationales, et structurant narrative-ment son film autour de sept chapitres comme autant de jours d'une semaine révolutionnaire. Lorsque Penny Lane monte des vidéos de femmes témoignant sur YouTube des symptômes d'une maladie non reconnue par la médecine, les « morgellons », dans son film *The Pain of Others*, elle prend soin de créer une continuité dans leur discours, les rendant solidaires les unes des autres, mais opère un choix assez radical qui consiste à supprimer tout élément « complotiste », présent

pourtant dans les vidéos originales, visant ainsi à privilégier l'identification et l'empathie des spectateurs. Cet élément est rendu sensible dans le film que Chloé Galibert-Lainé a réalisé d'après le film de Penny Lane, et qu'elle a intitulé *Watching the Pain of Others* (2019). En comparant le film de Penny Lane aux vidéos YouTube des personnages à travers un second objet cinématographique, Chloé Galibert-Lainé relance la circulation des images et bouscule le caractère figé du remploi, proposant une nouvelle expérience du même matériau. Ce procédé, qu'elle utilise aussi dans d'autres films notamment *Forensickness* (2020), rend sensible l'impression d'authenticité propre à « l'effet d'archive », invitant à décoller son regard, à réveiller son esprit critique grâce à une mise à distance. Si *The Uprising* ou *The Pain of Others* tissent des liens nouveaux entre des images par la force du montage, l'on peut toutefois considérer que ces liens existaient déjà, sous une autre forme, c'est-à-dire en étant éparpillés sur Internet. Les vidéos du premier se retrouvent en effet derrière les mots-clés « révolutions arabes 2011 » et celles du second derrière ceux de « morgellons disease ». Le geste de ces cinéastes consiste donc à prolonger ce lien, à travers un geste personnel qu'ils signent. C'est aussi ce que semble faire Denis Parrot avec son film *Coming Out* (2019), dont le titre même exemplifie l'idée de mot-clé. Ce long-métrage documentaire est composé uniquement de vidéos de jeunes de différents pays du monde qui se filment faisant ou racontant leur coming-out en tant que personnes lesbiennes, gays, bis ou transgenres. Le montage s'applique à faire converser les vidéos entre elles, notamment en choisissant des moments où des expressions employées par les personnes filmées se répètent, se ressemblent.

*Les subjectivités politiques
et la pratique appropriationniste*

Ces films ont en commun de faire advenir, au sein d'une unité, l'œuvre filmique en tant que forme fixe, une communauté de parole unique, celle du film. L'enchaînement des plans, des voix, collectivise ce qui sur Internet s'apparente plutôt à une dissémination d'expressions individuelles. Un nouveau corps politique advient, formé des différentes subjectivités en présence, incluant celle du

ou de la cinéaste, ainsi que celles des autres contributeurs ou contributrices (relais des vidéos, éventuels commentaires rendus visibles par exemple dans *Clean with me (after dark)*), mais aussi professionnel les ayant participé à la post-production. La somme de ces subjectivités donne naissance à une subjectivité politique nouvelle et unique, propre au film, qui à la fois répond à et transcende la notion de communauté Internet¹. Le cas d'un film comme *Rémi* de Guillaume Lillo (2018) est intéressant à ce titre. Ce moyen métrage de fiction est entièrement composé, à l'image, de vidéos trouvées par le réalisateur sur Internet. Le son, par le biais notamment d'une voix-off, et le montage, créent une narration et l'illusion que le film est le journal filmé d'un personnage, Rémi, isolé à la montagne. Ici, la subjectivité qui prime est celle de ce personnage fictif, dont on ne voit jamais le visage et qui pourtant naît au sein d'un environnement visuel dont les codes sont ceux du documentaire et du film amateur. Les subjectivités à l'origine des vidéos sont sinon niées, du moins ignorées, leurs intentions n'importent pas, car la fiction déplace les images sur un tout autre terrain. La seule subjectivité politique réelle à l'œuvre, puisque Rémi n'existe pas, c'est donc celle de Guillaume Lillo. Les liens tissés entre les images ne préexistent pas et n'adviennent que grâce au geste artistique de ce dernier. Il n'est pas question ici de sous-entendre un échec du film à créer une nouvelle voix politique, collective, faite de la somme de ses parties, comme cela pouvait être le cas pour les films cités ci-dessus. En effet, ce n'est pas l'objet de ce film de fiction. Il s'agit plutôt de formuler la proposition suivante : la naissance d'un corps politique nouveau tel qu'énoncé plus haut n'est pas inhérente aux films de remploi d'archives d'Internet, mais dépendante de la démarche des cinéastes.

Les notions de subjectivité et de communauté ont d'autant plus d'importance dans notre réflexion que les films cités ici, et une part importante des films de remploi d'archives audiovisuelles d'Internet, donnent à voir et entendre des

personnes en situation de minorité ou de subalternité politique, de subordination, ou de mise en doute voire de négation de leurs voix et de leurs droits. Aussi, le geste de s'exprimer en se filmant et en s'exposant sur Internet peut être compris comme une revendication de visibilité, une forme de lutte, de résistance à la situation précitée. Ces vidéos disent, entre autres choses, « j'existe », « voici ce que je suis ou ce que je pense », « j'ai le droit d'exister, d'être ce que je suis et de penser ce que je pense ». Il y a donc une forme d'*empuissance*² dans ces gestes, filmer et se diffuser ayant des fonctions capacitantes, sollicitant l'autonomie et la libre décision. Aussi, lorsqu'intervient un e cinéaste et que ce matériau est remonté sous forme de film, la primauté de la seule subjectivité de la personne filmant (et souvent filmée) est remise en question, puisqu'une autre volonté vient s'y adjoindre. Les deux cohabitent pour que le film existe. Le ou la cinéaste s'approprie alors les images. Ce terme peut avoir une connotation péjorative ou non. D'abord, l'appropriation peut se définir comme le fait de « faire siennes » les images pour en faire une œuvre, comme l'on peut faire sien un instrument, un genre littéraire, ou encore un matériau récupéré et transformé en installation plastique. Jaimie Baron nomme « films d'appropriation » tous les films de remploi, ailleurs appelés plutôt films de « found footage », bien que cette dénomination puisse renvoyer parfois plus volontiers au genre du film d'horreur qu'à celui du documentaire. La chercheuse distingue trois manières d'approprier le matériau audiovisuel, en employant trois termes dont la connotation négative est graduelle : ré-utilisation, mauvais emploi, et abus (*reuse, misuse, abuse*)³. La tradition appropriationniste en Art n'est pas nouvelle, et les pratiques de ré-utilisation, de détournement, de pastiche ou de remploi ont traversé l'histoire des arts plastiques, audiovisuels ou même sonores, soulevant de réguliers questionne-

1. Voir P. Flichy, *L'Imaginaire d'Internet*, Paris, La Découverte, 2001, et notamment le chapitre 3 « Les communautés, un autre imaginaire d'Internet ».

2. Traduction choisie du terme anglophone « empowerment », parfois traduit par « empouvoirement ».

3. Nous proposons cette traduction. L'ouvrage *Reuse, Misuse, Abuse : The Ethics of Audiovisual Appropriation in the Digital Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2020, n'a pas encore été traduit en français.

ments et débats¹. En marge des sphères institutionnelles de l'art, la culture Internet, encourageant et facilitant les démarches créatives, est devenue une culture de la reprise, du *remix*, du *copycat* et du *mème*, qui rend de moins en moins pertinente la recherche d'une fidélité aux intentions originelles ou des véritables « auteurs » d'une idée, d'une image, d'une *trend*. Néanmoins, le terme d'appropriation peut recouvrir désormais en lui-même une connotation négative, notamment si l'on se réfère aux récents débats concernant l'*appropriation culturelle*, qui concerne selon Eric Fassin un geste de récupération ou d'emprunt à une culture dans laquelle l'auteur du geste ne s'identifie pas, s'inscrivant dans un contexte de domination². Qualifier un film d'appropriationniste vis-à-vis des images issues d'Internet employées pourrait correspondre à une accusation à destination du ou de la cinéaste qui signe le film, d'employer un matériau issu d'une communauté, d'un contexte ou d'une culture à laquelle il ou elle est étranger·e. Ainsi, un film comme *Of the North* de Dominic Gagnon (2015) a pu être mal reçu au Canada et qualifié ainsi, en vertu du fait qu'il montre des populations dites « autochtones » d'Amérique du Nord, à laquelle le cinéaste n'appartient pas, en tant que personne blanche³.

1. L'Histoire de l'Art est parcourue par les pratiques de citations, de reprise de motifs et de détournements. C'est néanmoins au xx^e siècle que l'art du *détournement* a été pensé et pratiqué en lui-même, que l'on pense aux *ready-made* de Duchamp au début du xx^e siècle ou aux situationnistes menés par Guy Debord au milieu de ce même siècle. Côté cinéma, le emploi d'images et notamment d'archives a traversé ce siècle également, en particulier dans la sphère du cinéma expérimental. Voir à ce titre l'ouvrage de Christa Blümlinger *Cinéma de seconde main - Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2013.

2. Éric FASSIN, « L'appropriation culturelle... », *Lemonde.fr*, 24 août 2018 : <https://www.lemonde.fr/immigration-et-diversite/article/2018/08/24/eric-fassin-l-appropriation-culturelle-c-est-lorsqu-un-emprunt-entre-les-cultures-s-inscrit-dans-un-contexte-de-dominance_5345972_1654200.html>, consultée le 14 juillet 2021.

Le terme avait notamment été développé par bell hooks dans les années 1980 puis dans l'essai « Eating the Other : Desire and Resistance » paru dans *Black looks : race and representation*, South End Press, 1992.

3. Voir par exemple « Of the North : un film raciste ? », article de Jean-Baptiste Hervé paru dans le journal en ligne *Voilà* le 30 novembre 2015. Disponible sur : <<https://voila.fr>>

Cependant, cette interrogation éthique et politique majeure du champ documentaire ne saurait être simplifiée. En effet, si Denis Parrot dans *Coming Out* semble s'identifier à ce qui pourrait être appelé « la communauté LGBTQIA+ » grâce au carton d'ouverture du film « Quand j'étais jeune, il n'y avait pas internet », et si Shengze Zhu, la réalisatrice de *Present.Perfect* est chinoise comme les personnages de son film, ces derniers ne partagent pas totalement les caractéristiques des personnes à l'origine des images qu'ils utilisent. En effet, il y a un décalage générationnel entre Denis Parrot et les jeunes de son film, et un décalage social entre Shengze Zhu et les personnages, majoritairement ouvriers, de son documentaire.

Déplacements et repolitisation ou dépolitisation

Il y a plusieurs déplacements à l'œuvre lorsque des images amateur sont tirées d'Internet pour en faire un film documentaire. La « relocalisation », pour reprendre le terme de Francesco Casetti, n'est pas qu'une affaire d'*expérience*, qui consisterait à voir ces images comme du cinéma, c'est-à-dire « des images en mouvement, sur un écran, à travers lesquelles nous éprouvons un sentiment de proximité au réel, un accès à l'imaginaire, et un investissement envers ce qui est représenté⁴ ». C'est aussi une question de *lieu*, au sens de lieu de diffusion et de réception. Le lieu n'est pas à confondre avec le médium, mais il peut comprendre l'interface à travers laquelle le contenu est donné à voir. Aussi, ce n'est pas tout à fait la même chose de voir un film au cinéma et sur un écran d'ordinateur, mais ce n'est pas la même chose de voir une image sur Youtube, sur Tik Tok, sur Vimeo ou encore sous forme d'un fichier enregistré sur son ordinateur que l'on visionne avec le lecteur VLC. Aussi, quelles repolitisations ou dépolitisations des images peuvent-elles être à

ca/cinema/2015/11/30/retour-sur-la-polemique-avec-tanya-taqaq-et-dominic-gagnon-of-the-north-un-film-raciste/>, consultée le 14 juillet 2021.

4. Traduction personnelle depuis l'anglais : « screened moving images through which we get a sense of proximity to the real, an access to fantasy, and an investment in that which is represented ». *The Lumière galaxy: seven key words for the cinema to come*, *op. cit.*

l'œuvre lors de ces déplacements ? Sylvie Lindeperg constate que :

les techniques numériques accélèrent l'ubiquité des images d'archives, la perte de leur authenticité, l'oubli de leur point d'origine. La disparition du hic et nunc de l'archive la prive du lieu où elle pouvait encore exercer son histoire¹.

Ainsi, « le point d'origine » de l'archive ferait partie de son essence, et loin de ce dernier, elle ne pourrait pas (ou pas complètement) « exercer son histoire ». Un film documentaire utilisant des images d'Internet est aussi un documentaire *sur* Internet, c'est-à-dire qui documente Internet. Aussi, certains films conservent ou incluent ce que l'on pourrait appeler « le paratexte » ou le contexte natif des images utilisées. Ainsi, les vidéos de ménage diffusées sur YouTube qu'utilise Gabrielle Stemmer sont montées avec l'interface de YouTube, ce qui renforce le contraste entre celles-ci et les confessions des mêmes femmes concernant leur solitude et leur anxiété, diffusées sur Instagram et montrées dans une seconde partie du film. Les interfaces contribuent à façonner les conditions d'exposition de ces morceaux d'intimité. À ce titre, le genre du *desktop documentary* (terme notamment utilisé par Kevin B. Lee pour définir sa propre pratique²) semble à même de documenter « le point d'origine » des archives, en montrant les interfaces numériques où elles s'exposent et circulent. Ce dispositif qui consiste à capturer l'écran d'ordinateur permet également de documenter la navigation à travers les interfaces, et les actions en ligne qui peuvent entourer ou accompagner le visionnage de vidéos. Par exemple, il peut s'agir de lire les commentaires, ou de cliquer sur les vidéos proposées par l'algorithme personnalisé. Ainsi, ce type d'œuvres permet de documenter des usages socio-numériques liés à la diffusion des archives audiovisuelles, et s'inscrire dans une perspective plus large d'archéologie des media³. Les artistes contri-

buent ainsi à leur manière à un archivage des pratiques numériques et des navigations au sein des interfaces qui se déploient sur nos écrans. Cet archivage est d'autant plus compliqué que ces dernières, et notamment leur design, sont obsolètes et leur durée de vie très courte. Il suffit de regarder l'interface de Facebook en 2012 pour s'en apercevoir. Cependant, des artistes comme Kevin B. Lee, Gabrielle Stemmer ou Chloé Galibert-Lainé utilisent des trucages pour fluidifier ou rythmer le visionnage de leurs « desktop documentaries », c'est-à-dire des coupes, des recadrages, des accélérations, ce qui fausse la continuité de leurs navigations.

Lorsque des œuvres audiovisuelles remploient des vidéos d'Internet, et qu'elles sont ensuite diffusées hors d'Internet, projetées sur grand écran, ou exposées dans des lieux d'art, le changement de contexte de diffusion re-politise ces images. Par exemple, lorsque *Roman national* de Grégoire Beil (2018) est projeté au festival Cinéma du réel ou montré au Palais de Tokyo, le matériau, des images filmées au smartphone par des adolescents et diffusées en direct sur Périscope, accède à une considération esthétique qui le sort de son « point d'origine », un lieu populaire, sans autorité ni fonction artistique. Ce déplacement peut s'accompagner d'une valorisation du matériau qui tient à la fois à l'espace et au contexte dans lequel il est vu et à sa qualification d'« œuvre » associée à un « auteur ». Cette pratique faisant accéder un matériau populaire au rang d'art n'est pas nouvelle et a agité le xx^e siècle. Ici, ces images diffusées en

Siegfried Zielinsky, Erkki Huhtamo ou encore Jussi Parikka, permet entre autres de redéfinir la notion d'archive, en considérant les spécificités du numérique liées au stockage, mais aussi au fait que l'esprit n'a pas accès à la source des documents numériques (à moins de savoir lire le code). L'archéologie des media permet d'avoir une approche « anormale » de l'Histoire, qui s'appuie sur la sérendipité, et qui s'appuie sur les méthodes de l'archéologie pour penser des usages à partir de matériaux, et qui s'intéresse plus au commandement (archê) qu'aux origines. Dans la lignée de l'archéologie du savoir de Michel Foucault, la « media archeology » est une alternative épistémologique visant à construire des concepts qui se penchent sur la matérialité de la mémoire des technologies aussi bien que sur les règles discursives. Voir notamment Camille PALOQUE-BERGES, « Mémoire matérielle d'Internet et Media Archeology », *Réel-Virtuel* n° 3, 2012.

1. *À qui appartiennent les images ?*, op. cit., p. 40.

2. Voir notamment sa présentation à la School of the Art Institute of Chicago en 2014, visible ici : <<https://vimeo.com/108686170>>, consultée le 14 juillet 2021.

3. L'archéologie des media, telle que pensée notamment par

« livestream », c'est-à-dire visionnables en direct, n'ont pas vocation à être rediffusées, enregistrées, revues. Le réalisateur les a enregistrées avec un logiciel dédié, puis remontées. Ce détail semble avoir son importance : si les filmeurs et filmeuses, qui souvent se filment eux/elles-mêmes, ont choisi Périoscope et pas un autre réseau social, c'est sûrement pour le caractère éphémère du contenu ainsi généré, qui permet une forme de spontanéité, d'improvisation, mais aussi une protection. Enregistrer ces images et en faire une œuvre audiovisuelle figée les « sauve » d'une disparition inhérente à leur statut, les transforme en archives, mais cette sauvegarde pose la question éthique du respect de la volonté de ces utilisateurs et utilisatrices, mineurs pour la plupart. En outre, le montage en politise le contenu d'une manière qui échappe à leurs auteurs et autrices, puisque, comme le suggère le titre, le film interroge ces subjectivités au prisme de ce qui les traverse collectivement, à travers un lieu (la France), une époque (2016), une saison (l'été), et un événement (l'attentat survenu à Nice le soir du 14 juillet 2016). Si Grégoire Beil ne prend pas, juridiquement, de risques en ré-utilisant ces images, car toute image diffusée sur Internet échappe à son auteur, le film n'a pas été distribué puisque le flou entourant le droit à l'image a pu freiner les distributeurs. Les questions éthiques et politiques soulevées par ce type d'œuvres sont donc sans cesse remuées et régulièrement débattues. Lors d'une table ronde organisée par le Cinéma Nova de Bruxelles en Décembre 2020, Gaëlle Jones, la productrice du film d'Éléonore Weber *Il n'y aura plus de nuit* admettait s'être préparée avec un avocat au risque de poursuites de la part de l'armée, puisque le film remploie des images réalisées par des militaires en exercice avec des caméras embarquées.

Les espaces de diffusion des œuvres audiovisuelles qui nous intéressent ici permettent souvent de sortir ces vidéos de leur public-cible, et de les porter à la connaissance de regards qui ne s'y seraient probablement jamais posés sans le travail des artistes. Ce mouvement de visibilité peut être un geste politique, à dimension sociologique et anthropologique, invitant à la prise de conscience, et cela peut être une des motivations des artistes. Par exemple, le film *Coming out* de Denis Parrot est à la fois destiné à des personnes

qui pourraient s'identifier aux problématiques citées – et qui trouveraient dans ces témoignages une forme de réconfort – et à sensibiliser, avec pédagogie, des personnes éloignées du sujet¹. Ainsi, le film sorti en salles a pu être visionné par une génération qui ne fréquente pas forcément YouTube. Le film *Present.Perfect* de Shengze Zhu, composé d'enregistrements de « livestreams » sur des plateformes chinoises, montre des personnages peu représentés au cinéma ou dans les médias, comme cette ouvrière du textile ou ce travailleur atteint de nanisme, et invite à prendre le temps du film pour s'intéresser à leur vie, à leur parole. Ce film, diffusé dans des festivals internationaux et primé à Rotterdam, a pu ainsi porter ces images à la connaissance d'un public non chinois, n'ayant pas accès à ces applications. Les images ainsi déplacées, remontées, repensées, appellent à une vision neuve qui en explore des significations nouvelles ou en tout cas renouvelées. Ainsi, Rodolphe Olcèse rappelle-t-il, prolongeant la pensée de René Berger, la richesse de l'effet de « dislocation » en écrivant :

Pour que quelque-chose de neuf dans ces images puisse nous atteindre vraiment, il faut les déplacer de leur site ordinaire de diffusion et leur permettre ainsi d'engager une nouvelle topique².

Il ajoute : « Le film en tant qu'il procède de prises de vues existantes faites à des fins qui lui sont étrangères rend possible une ouverture radicale de notre regard à la Réalité », qu'il définit en citant Henri Maldiney comme « ce que nous n'attendions pas³ ».

1. Voir notre entretien avec le réalisateur, publié sur le site du collectif de recherche-crédation « Après les réseaux sociaux » : <<http://after-social-networks.com/fr/publications/>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. « Prendre des vues : pratiques de l'archive dans la création contemporaine », dans Claire CHÂTELET, Amanda RUEDA & Julie SAVELLI (dir.), *Formes audiovisuelles connectées. Pratiques de création et expériences spectatorielles*, Presses universitaires de Provence, 2018. Rodolphe Olcèse s'appuie dans ce paragraphe sur le texte de René BERGER « Les installations vidéo : au carrefour des topiques », dans *L'Art vidéo et autres essais (1971- 1997)*, Zürich, JRP Ringier, 2014.

3. *Ibid.*

Et enfin, il avance que :

ce sont les archives qui pratiquent le film et qui peuvent le porter là où le regard, celui de l'auteur comme le nôtre, ne saurait aller de lui-même¹.

Quand les images du web influencent le cinéma : une dynamique circulaire

Si les images du Web se retrouvent déplacées au cinéma, elles imprègnent la création audiovisuelle contemporaine de plusieurs manières, et c'est à une véritable circulation d'influences que nous assistons. L'augmentation du temps quotidien passé devant un écran transforme en profondeur les habitudes visuelles, du point de vue de la réception comme de celui de la fabrication. Les images d'Internet, et en particulier celles qui nous intéressent ici, les vidéos amateur à caractère documentaire, représentent un contenu de plus en plus familier. Ainsi, l'influence de leur esthétique s'étend à la sphère professionnelle.

D'abord, on a vu de plus en plus régulièrement les médias télévisuels faire appel à des images de type amateur, pour documenter certains événements dont le caractère imprévisible ou dangereux a pu empêcher les journalistes professionnels de réaliser leurs propres images. Cette pratique a pu être mentionnée sous le terme controversé de « journalisme citoyen »². Le succès de ce recours

aux images amateur pourrait s'expliquer en partie par l'effet de réel, la sensation d'authenticité provoquée par l'esthétique amateur. Aussi, ces images « prises sur le vif », à l'esthétique tremblante, ont un caractère spectaculaire voire immersif qui les rendent attrayantes. Ainsi, comme l'a montré André Gunthert dans son ouvrage *L'Image partagée : la photographie numérique*, des journalistes ont pu craindre que les amateurs ne représentent une menace pour leur métier³. Le succès des contenus amateurs et de la culture de la participation sont en effet vus par certains comme un nivellement par le bas des produits culturels. C'est en tout cas la thèse défendue par Andrew Keen dans *Le Culte de l'amateur : comment Internet détruit notre culture*⁴. Pour d'autres comme Patrice Flichy, s'il y a bien un « sacre » de l'amateur, c'est plutôt au profit d'une démocratisation des pratiques⁵. Pour ce dernier comme pour André Gunthert, les sphères professionnelles et amateurs ne se font pas vraiment concurrence, mais cohabitent sans forcément s'opposer. Si des médias comme des artistes utilisent des vidéos amateur, c'est parce qu'ils leur reconnaissent des propriétés spécifiques, la possibilité de procurer une certaine expérience. En effet, c'est parfois moins pour la valeur indicielle de leur contenu que pour les sensations que leur effet de présence procure⁶. Il y aurait un attrait pour ces archives contemporaines, lié à leur esthétique, et qui ne semble pas s'amoin-

1. *Ibid.*

2. Le collectif syrien Abounaddara considère par exemple que « la disparition du journaliste, assumant la responsabilité du reportage, permet de se défausser sur l'informateur anonyme qui poste les images sur YouTube ». Ils s'inscrivent en faux contre cette pratique, notamment dans une tribune intitulée « La guerre au temps du télévampirisme » publiée sur Libération le 14 décembre 2014. Voir : <http://www.liberation.fr/planete/2014/12/14/syrie-la-guerre-au-temps-du-televampirisme_1163470>, consultée le 14 juillet 2021. D'autre part, le terme de « journaliste citoyen » implique pour Ulrike Lune Riboni un glissement sémantique qui efface l'aspect conflictuel ou contestataire que pouvaient revêtir les termes de « médiactivist » ou « whistleblower » (lanceur d'alerte). Voir « La vidéo amateur au journal télévisé », billet posté sur le carnet de recherches en ligne <<https://window.hypotheses.org/>>, consultée le 14 juillet 2021. Enfin, elles sont soumises à des processus de contrôle, de classifications et utilisées à des fins de commu-

nication orientant une « bonne lecture » de ces images, ainsi que le montre Guy Lochard dans « L'appel aux amateurs dans la télé 2.0 », dans LEBLANC G. et S. THOUARD (dir.), *Numérique et Transaesthétique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

3. André GUNTHERT, *L'Image partagée : la photographie numérique*, Paris, France, Éditions Textuel, 2015.

4. André KEEN, *The Cult of the amateur, How today's internet is killing our culture*, Nicholas Brealey Publishing, 2007.

5. Patrice FLICHY, *Le Sacre de l'amateur, Sociologie des passions à l'ère du numérique*, Seuil, 2010.

6. À ce titre, nous pouvons distinguer des démarches très différentes. Par exemple, le long-métrage documentaire sorti en salles françaises en 2020 *Un pays qui se tient sage* de David Dufresne, compte sur cette valeur indicielle à la fois pour rendre hommage aux engagé·es et blessé·es notamment pendant les manifestations des « gilets jaunes », et à la fois pour alerter l'opinion publique et les pouvoirs publics. L'image ainsi projetée en grand format, parfois ralentie, pourrait conjurer le déni.

drir avec les années, bien que la démocratisation de l'usage des caméras mobiles et de la diffusion de ces images ait donné lieu à une familiarisation avec ce contenu, raréfiant l'effet de surprise. Ainsi, ces documents auraient la capacité de susciter ce que Jaimie Baron nomme « l'expérience audiovisuelle de l'histoire », spécifique à cet « effet d'archive » qu'elle théorise, et dont la clé se trouve non pas dans les objets en eux-mêmes, mais en tant qu'ils provoquent une rencontre avec un spectateur ou une spectatrice, et par conséquent une relation, une interaction. Elle propose de réfléchir à ce qui serait le rôle du « digital » dans la construction d'un « effet d'archive » propre à notre ère numérique. Notamment, l'écrasement des distances géographiques et temporelles qui séparent la fabrication d'une vidéo de sa réception aboutit selon elle à la possibilité de regarder des images comme archives alors qu'elles n'activent pas une disparité temporelle. Pour elle, les œuvres audiovisuelles qui utilisent des archives vidéo d'internet s'appuient sur ce qui serait « une fascination contemporaine pour la disparité intentionnelle » et contribuent à la « fabrication d'une forme alternative d'historiographie audiovisuelle » offrant « l'expérience d'un milieu, de monde quotidiens que nous pourrions (presque) vivre par procuration¹ ». L'influence de l'esthétique amateur dans le paysage audiovisuel contemporain nous encourage donc à une redéfinition de l'archive qui tiendrait dès lors à un certain *rapport aux images* plutôt qu'aux images elles-mêmes, et qui, pour le cas des vidéos de type amateur circulant sur Internet, serait soutenu par les usages et appropriations du matériau encourageant une forme de prise de distance propice à l'expérience de l'archive. Cette influence ne se mesure donc pas uniquement à la quantité d'œuvres qui reprennent des images amateur, mais aussi à toutes celles qui imitent ou reproduisent cette esthétique, afin de provoquer une expérience qui en ait les atouts.

Imitation ou production professionnelle d'images amateur

L'un des genres ayant eu assez massivement recours à l'imitation de cette esthétique, notamment pour son immersivité, est le cinéma d'horreur. Le succès du film *The Blair Witch Project* en 1999, produit avec un budget disproportionnellement inférieur aux bénéfices engendrés, encouragea d'autres équipes à suivre cette voie. Récemment, les films *Unfriended* ont associé l'esthétique de la vidéo amateur (smartphone, webcam) à l'interface de l'écran d'ordinateur. Il est de plus en plus courant que des films de fiction utilisent des images imitant celles prises au smartphone, interface de l'application « photo/vidéo » comprise (par exemple *Happy End* de Michael Haneke). Nous nous intéresserons néanmoins plus particulièrement aux œuvres documentaires, dans la mesure où elles sont susceptibles de se rapprocher de l'effet d'authenticité et de présence du réel des images amateur d'Internet. Ainsi, des films semblent s'inspirer de ces dernières pour produire un contenu original, dont le visionnage n'est pas destiné à Internet. Certains cinéastes professionnels, plutôt que d'aller filmer eux-mêmes un lieu ou des personnes qui les intéressent, choisissent de leur déléguer le filmage en leur confiant une caméra, souvent un smartphone. Les images ainsi réalisées sont hybrides : elles ne sont pas destinées à Internet, mais ressemblent à celles qu'on peut y trouver. Des films comme *Les Sauteurs* de Moritz Siebert, Estephan Wagner et Aboubakar Sidibé (2016), *My Afghanistan* de Nagieb Khaja (2012), *Selfie* d'Agostino Ferrente (2019) ou *Of Land and Bread* d'Ehab Tarabieh (2019), font partie du corpus de films contemporains que j'attribue au dispositif de la « caméra déléguée ». Si ce procédé n'est pas récent dans l'histoire du cinéma (en témoignent notamment les expériences des années 60 des groupes Medvedkine, ou *9m² pour deux*, de Joseph Cesarini et Jimmy Glasberg, un film de 2009 tourné dans des cellules de prison reconstituées en studio), il me semble que ce dispositif s'est transformé avec la multiplication des images amateur diffusées sur Internet, et des applications dédiées à ce type de contenu (YouTube, Snapchat ou plus récemment et plus spécifiquement Tik Tok). Ces films posent des questions intéressantes à la notion de réalisme. En

1. Traduction personnelle depuis l'anglais : « The digital archive effect : historiographies and histories for the digital era ». *The Archive Effect*, chapitre 5, p. 195.

effet, ils semblent parier sur l'effet d'immersivité de la caméra amateur, par son tremblé, par l'apparente spontanéité des choix de mise-en-scène (cadrages, mouvements de caméra) et par l'apparente non-médiation entre le sujet, la situation, et son enregistrement. Cette spontanéité et cette non-médiation sont pourtant d'apparence. En effet, puisque des cinéastes sont à l'origine de ces films, une forme de contrôle subsiste qui dépasse ou en tout cas se mêle aux intentions des filmeurs. Par exemple, si Alessandro et Pietro sont les filmeurs de tous les plans du film *Selfie* duquel ils sont les protagonistes (hormis les plans de vidéo-surveillance, et les quelques plans filmés par d'autres jeunes lors du casting et intégrés au montage), le réalisateur était présent avec eux à chaque instant du tournage qui a duré plusieurs mois. Un ingénieur du son était également présent. Aussi, une grande partie des plans et des scènes sont mise en scène, insufflées, provoquées par le cinéaste. Pourtant, le tournage ne suit pas un scénario ou des dialogues pré-écrits. Le réel survient donc dans un cadre où l'accident se mêle à l'anticipation. Si ces cinéastes choisissent de confier des caméras amateur, en particulier des smartphones, à leurs personnages-filmeurs, et pas des caméras professionnelles, cela semble être en partie parce que les images produites par ces appareils, par leur esthétique identifiable comme « amateur », ont cette capacité particulière à produire un « effet de réel » et un « effet d'archive ». Elles sont les héritières des images de films de famille, dont les caractéristiques esthétiques ont longtemps été déconsidérées, avant d'être revalorisées aujourd'hui et assez largement mobilisées dans le champ des arts visuels. Claire Scopsi, dans un ouvrage dirigé par Benoît Turquety et Valérie Vignaux, soutient que « le regard, volontiers condescendant, porté sur l'amateur et ses pratiques a été profondément bousculé par l'avènement du web¹ » et qu'en conséquence « les espaces amateurs et professionnels ont tendance à

se croiser, se concurrencer ou se compléter² ». Dans une perspective critique, l'imitation, la simulation, la contrefaçon d'images de type amateur dans le cadre de la réalisation d'une œuvre professionnelle peuvent poser des questions d'ordre éthique et politique. En effet, le pacte entre les réalisateurs ou réalisatrices et le public est-il clair ? Pour désamorcer ce reproche, des stratégies de transparence sont employées par les cinéastes. Par exemple, un carton introductif énonce clairement au début d'*Of Land and Bread* le contexte de production ainsi que les intentions militantes du projet :

En 2007, l'ONG de défense des droits humains B'Tselem lance son « Camera Project » et commence à distribuer des caméras aux Palestiniens volontaires en Cisjordanie. Pendant une décennie, les volontaires ont documenté leur vies sous occupation israélienne, dominées par les autorités agressives et les colons illégaux.

Nagieb Khaja se met en scène dans son film *My Afghanistan* avec son chef opérateur pour expliciter la situation : empêché d'accéder à certains territoires sous tension, il confie des smartphones et des cartes mémoires à des habitants afin qu'ils et elles tournent des images pour lui, qu'il intégrera ensuite à son film. La voix-off d'Abou Bakar Sidibé dans *Les Sauteurs* précise que les deux cinéastes allemands lui ont confié une caméra et lui ont donné de l'argent pour qu'il filme, sans quoi il aurait revendu la caméra. Pour *Selfie*, le dispositif est plus dissimulé. L'équipe formée par le réalisateur et l'ingénieur du son n'est jamais visible ou rendue présente, les jeunes protagonistes agissent comme s'ils n'étaient pas là. Toutefois, deux séquences de casting laissent entendre la voix (out) d'Agostino Ferrente et montrent que les images ont été tournées pour servir un projet de film, que les protagonistes ont été identifiés et que les images tournées au smartphone l'ont été uniquement pour le film.

Gestes de résistance

L'un des effets de la démocratisation des gestes d'auto-représentation et auto-diffusion liés aux technologies numériques, est de permettre à des

1. Claire SCOPSI, « Les entretiens de mémoire filmés par des amateurs : l'amateur en histoire à la lumière de l'amateur en cinéma », Benoît TURQUETY, Valérie VIGNAUX (dir.), *L'amateur en cinéma. Un autre paradigme : Histoire, esthétique, marges et institutions*, AFRHC, 2017, p. 330.

2. *Ibid.* p. 329.

personnes ou des groupes isolés, marginaux ou opprimés de s'exprimer, se raconter, se rendre visible. S'exposer, c'est revendiquer un droit, un droit à être visible, être vu, être pris en compte, « être inclus dans l'image de la communauté humaine¹ ». George Didi-Huberman voit dans cette revendication de visibilité un geste profondément politique, et loin d'être individualiste. Il s'effectue au nom de la « nécessité d'une reconnaissance de l'autre », « ce qui suppose de le reconnaître à la fois comme semblable et comme parlant », « comme si était introduite, résumée à l'extrême de cette expectative, la possibilité même de faire peuple² ». S'exposer, c'est espérer, appeler un regard. Il y a cependant un caractère réflexif dans la constitution de son image à l'autre, « être soi c'est être à soi, être exposé à soi³ ». Ce désir et cet espoir renvoie à ce que le philosophe Axel Honneth appelle « la lutte pour la reconnaissance », et qui motive les rapports sociaux en ayant notamment pour finalité d'acquiescer ou de conforter l'estime de soi⁴. Avec les images amateur diffusées massivement sur Internet, il semble que l'on assiste à l'inévitable distribution des parts et des places au sein de ce que Jacques Rancière nomme « le partage du sensible⁵ ». C'est souvent avec le désir de contribuer à rééquilibrer ces parts que les cinéastes souhaitent confier des caméras à des personnages souvent laissés pour compte de la scène du visible. On remarque que les films qui utilisent ce dispositif participent d'une forme de résistance contre des situations d'oppression variées mais qui ont en commun l'empêchement des corps, ou une privation de liberté. Cette lutte par l'image s'apparente à une volonté de créer de l'archive, au sens de combler un manque, un angle mort de la scène du visible. Pour que cette image manquante⁶ ne le soit

plus, il semble que le médium cinématographique soit privilégié, en ce qu'il enregistre le mouvement et le son, et donc permet de faire circuler une parole, de donner à voir des corps en vie, criants d'humanité. Plutôt que de donner la parole à ces personnes en les filmant parler, la démarche ici est de déléguer les moyens d'expression qui sont ceux du cinéma, en faisant parler non seulement la bouche, mais aussi l'œil et la main, par l'intermédiaire de la caméra.

Quand le cinéma retourne sur Internet

Enfin, dans la perspective de prendre en compte les circulations des images entre Internet et le cinéma comme circulaires, procédant par allers-retours, par rencontres et par visites, il convient de mentionner certains cas intéressants de plans destinés au cinéma et finalement visibles sur Internet. Hormis les différentes plateformes de visionnages qui permettent de regarder des films, nous pouvons citer l'exemple du film *Of Land and Bread* d'Ehab Tarabieh. Comme expliqué précédemment, il s'agit d'un projet initié par une ONG et par le réalisateur-monteur, et destiné à devenir un long métrage distribué comme tel. Le film, qui a été diffusé en festivals⁷ et n'est pas en libre accès sur Internet, est en réalité composé de plusieurs courts-métrages qui ont chacun un titre, et fonctionnent comme des chapitres. Certains ont été diffusés sur Internet indépendamment du projet de film, sur la chaîne Youtube ou le site de Bt'selem. Parmi eux, certaines vidéos ont été largement partagées et re-diffusées, par des organismes d'information comme Euronews ou France 24⁸.

Dork Zabunyan en 2012, suite au séminaire organisé sur le sujet à l'EHESS en 2011. Dork Zabunyan y propose de distinguer les images manquantes ainsi : « les images qui n'ont jamais existé, celles qui ont existé mais ne sont plus disponibles, celles qui ont rencontré trop d'obstacles pour pouvoir être prises ou enregistrées, celles que notre mémoire collective n'a pas retenues ».

7. Notamment Visions du réel, l'IDFA... Il a été programmé sur la plateforme payante Tënk.

8. C'est notamment le cas du chapitre intitulé sobrement « The bicycle », et montrant des soldats israéliens confisquant la bicyclette d'une petite fille. Voir : <<https://www.facebook.com/fr.euronews/videos/10154080083538110>>, consultée le 14 juillet 2021.

1. Jacques RANCIÈRE, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 64.

2. Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 14.

3. *Ibid.*, p. 103. Dans ce passage, G. Didi-Huberman propose une « réflexion sur l'en-soi à partir de l'exposition ».

4. Axel HONNETH, *La Lutte pour la reconnaissance*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Éditions du Cerf, 2000.

5. Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

6. Cette expression renvoie notamment à l'ouvrage collectif éponyme publié par Les Carnets du Bal (n° 3) et dirigé par

Conclusion

La création audiovisuelle contemporaine des décennies passées et à venir est marquée par les transformations des habitudes visuelles liées au numérique. Au moment où cet article fut rédigé, les salles de cinéma en France sont fermées pour raisons sanitaires, et le temps passé devant un écran d'ordinateur ou de smartphone ne cesse d'augmenter, à mesure que ces derniers remplacent les interactions sociales physiques. Les images qui circulent sur Internet prennent de plus en plus de place dans nos vies, s'invitant tant dans les sphères professionnelle que personnelle, dans notre rapport à l'information, au divertissement, à la culture, à la consommation et même au militantisme. Face à ce qui pourrait être vu comme un « trop-plein » d'images, les artistes (et d'autant plus lorsque les déplacements et les possibilités d'interaction sont limités) puisent dans ce que Peter Szendy nomme « le supermarché du visible » et participent de ce qu'il nomme « l'iconomie », c'est-à-dire l'économie propre à cette circulation¹. Celle-ci, avec les questions inédites de stockage, de tri, de labeur humain et non-humain qu'elle pose, invite à une redéfinition de la notion d'archive, ou en tout cas à son examen approfondi à la lumière de ces enjeux spécifiques. L'art, et en particulier le cinéma, semblent permettre de regarder ces images d'Internet, et tout particulièrement les vidéos amateur à caractère documentaire, comme des archives, ce qui implique de proposer une expérience de l'Histoire. Ces créations participent d'une forme d'interruption du flux invitant à prendre le temps de poser un regard, sensible et critique, sur ces images. Ainsi elles répondraient à ce que Susan Sontag appelait de ses vœux en 1977 : une « écologie appliquée aux images² ». C'est cette expression qu'Ernst Gombrich avait choisie en 1983 pour titrer son recueil consacré au « milieu social des images³ ». Dans cette iconomie, remployer les images d'Internet,

les re-créeer, les regarder ou les imiter à travers des dispositifs cinématographiques inventifs et attentifs à leurs particularités, leur capacité à dire quelque chose d'un lieu et d'un temps, apparaît comme une manière de ré-injecter de l'humain dans un environnement régi par des machines au service d'intérêts capitalistes⁴. Ainsi, ce sont des humains, filmeur·euses, filmé·e·s et artistes, qui, en fabriquant des archives, court-circuitent ces intérêts. Leurs gestes ont donc une portée politique. Le rôle de celles et ceux qui regardent ces œuvres et les commentent est d'en réfléchir les enjeux, et de reposer pour chacune d'elles, les questions éthiques et politiques qu'elle soulève.

Ariane PAPILLON

1. P. SZENDY, *Le Supermarché du visible : essai d'iconomie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.

2. S. SONTAG, *On photography* (1977), New York, Picador : Farrar, Straus and Giroux, 2001.

3. E.H. GOMBRICH, *L'Écologie des images*, A. Lévêque (trad.), Paris, Flammarion, 1983.

4. C'est le terme d'« écologie des images » qui a été choisi par les équipes du Centre Pompidou pour la 16^e édition du festival « Hors pistes ». Voir : <<https://www.centrepompidou.fr/fr/horspistes2021>>, consultée le 14 juillet 2021.