Plateformiser les archives de films amateurs

Entre patrimonialisation et mise à disposition

Christel TAILLIBERT

Lirces – Université Côte d'Azur

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9154

Résumé : À travers l'analyse d'un corpus de douze services français de mise à disposition de films d'archive amateurs, cet article entend réfléchir aux processus par lesquels les stratégies d'éditorialisation de chacune d'entre elles travaillent l'attractivité de collections souffrant, a priori, d'une double dévalorisation – à la fois en tant « qu'objet artistique » et en tant que « produit de divertissement ». En recourant au cadre théorique proposé par Dominique Boullier dans le cadre de ses travaux sur les théories de l'attention, nous analyserons successivement la façon dont deux cadres symboliques externes sont mis au service de la légitimation de la proposition, puis comment, dans un geste opposé, la séduction de l'internaute est recherchée par la voie de l'émotion et de l'engagement personnel.

Mots-clés : film amateur, plateforme, patrimoine, théories de l'attention, vidéo à la demande

Abstract : By analysing a corpus of twelve French platforms for making archive amateur films available, this article sets out to examine the processes by which the editorial strategies of each of these platforms work to enhance the appeal of collections that suffer, a priori, from a twofold devaluation - both as 'artistic objects' and as 'entertainment products'.

Keywords : Amateur film, Platform – Heritage, Theories of attention, Video on demand

1 Introduction

La pratique du cinéma en amateur a connu une croissance constante au cours du dernier siècle : d'abord popularisée par la mise sur le marché d'appareils de prise de vues et de projection spécifiquement pensés pour ces usages (initiée par l'emblématique Pathé Baby dont le centenaire a été fêté en 2022), elle fut ensuite favorisée par la démocratisation progressive des équipements cinématographiques amateurs, puis par l'avènement de la vidéo, analogique puis numérique, jusqu'à ce que le téléphone portable transforme potentiellement chaque individu disposant de cet outil en un « preneur de vues » compulsif.

Les films qui résultent de cette riche histoire du « cinéma amateur », soit ces « images en mouvement évoquant tout aspect de la vie de nos sociétés, hier et aujourd'hui, réalisées sur tous les formats et supports et qui, à l'origine, n'étaient pas destinées à une diffusion dans les circuits professionnels de l'audiovisuel »[1] forment aujourd'hui un corpus aussi large qu'hétérogène, au sein duquel émergent toutefois, sans caractère exclusif, deux grands registres de création que sont d'une part les films de famille (*Home Movies*), donc des films « réalisé/e par un membre d'une famille à propos de personnages, d'événements ou d'objets liés d'une façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de cette famille » (Odin, 1995, p. 27), et d'autre part ce que les Anglo-Saxons désignent en tant qu'*Amateur Movies*, soit des « œuvres courtes et soignées […], produites en dehors du système commercial, [[…] et qui] expérimentent souvent la forme cinématographique »[2] (Tepperman, s.d.) tout en se construisant souvent en référence directe aux modèles dominants de l'industrie (récits fictionnels et films documentaires en particulier)[3].

Souffrant de l'assimilation du « cinéma » au « cinéma professionnel » qu'analyse Benoît Turquety (2017, p. 17-18), les films tournés en amateur vont longtemps être écartés des logiques patrimoniales, les connotations péjoratives liées à « l'amateurisme » jetant un discrédit esthétique et technique sur ces productions marginales au regard du combat mené par la cinéphilie en faveur de l'art cinématographique (Taillibert, 2023, p. 164-165). C'est donc dans la sphère privée que, selon le bon vouloir des descendants, ces productions ont été conservées, jusqu'à ce que l'accent porté sur les valeurs de l'image animée en tant que support culturel global, symboliquement médiatisé par la « Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement » émise par l'UNESCO en 1980 (p. 171-181), ne modifie petit à petit le regard porté sur ces films singuliers[4].

Sur la base d'initiatives locales inspiratrices[5], les films amateurs deviennent petit à petit « un riche trésor pour les archives publiques et l'histoire publique », tandis que la « sauvegarde des bobines privées dans les archives audiovisuelles locales, régionales et nationales [devient] une pratique courante » (Aasman, 2014, p. 245)[6]. Les années 1990 constituent une décennie centrale dans cette jeune histoire de la patrimonialisation des images filmiques amateures, et ce n'est pas par hasard si la Fédération Internationale des Archives du Film choisit, en 1997, d'intituler sa conférence annuelle

[1] Inédits (s.d.), "Qu'est-ce que le cinéma amateur ? » : http://www.inedits-europe.org/, consulté le 20 février 2024.

[2] Texte original : "polished short works" / "produced outside the commercial system"/ "often experiment with film form".

[3] Nous prendrons ici l'ensemble des typologies de films relevant du « cinéma amateur » en compte dans nos réflexions.

[4] En affirmant que les images en mouvement sont « l'expression de l'identité culturelle des peuples », « des formes d'expression nouvelles particulièrement représentatives de la société actuelle », « des témoignages importants et souvent irremplaçables de l'histoire, du mode de vie et de la culture des peuples ainsi que de l'évolution de l'univers » (UNESCO, 1980, p. 171), ce texte invite, quand bien même indirectement, à repenser le périmètre qui caractérisait le travail des archives – alors largement modélisé sur la base de critères artistiques et esthétiques.

[5] On notera en particulier, en France, le rôle moteur joué par la Cinémathèque de Bretagne ou par l'Institut Régional de l'Image et du Son – qui deviendra le Pôle Image Haute-Normandie (Deleforge, 2003, p. 111).

[6] Texte original : "a rich treasure ground in public archives and public history, and saving private reels in local, regional, and national audiovisual archives became common practice".

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

« Out of the Attic : Archiving Amateur Film » (Horak, 1998, p. 50), rendant compte de la véritable émulation qui traverse alors les milieux archivistiques en faveur de ces images. Le mouvement s'intensifie à l'aube du XXI^e siècle, Roger Odin observant, en 2014, « la création un peu partout dans le monde d'archives spécialisées, ou tout au moins l'ouverture de sections spéciales consacrées à ces productions dans les grandes archives » (Odin, 2014, p. 22)[7].

En France, c'est à l'échelle régionale, départementale ou locale que s'est organisée la collecte, la conservation et la restauration des films amateurs, que ce soit dans le cadre de cinémathèques déjà en activité (la Cinémathèque de Bretagne, la Cinémathèque de Saint-Étienne, etc.) ou d'institutions spécifiquement créées pour la cause (Archipop dans les Hauts-de-France, Cinémémoire à Marseille, etc.). Reprenant à leur compte les quatre missions traditionnelles des archives publiques posées par le Code du Patrimoine, à savoir collecter / classer / conserver / communiquer, ces institutions se sont appliquées, en marge de leur travail de préservation, à valoriser leurs collections, sous des formes très variables : si perdure la traditionnelle projection, dispositif qui a accompagné l'histoire des cinémathèques (Louis, 2020), d'autres propositions se développent, facilitées par un encadrement des droits patrimoniaux plus souple pour cette typologie de films. En particulier, portées par l'élan donné par le développement d'Internet et de l'utopie du *free-access*, de nombreuses archives choisissent de créer des plateformes sur lesquelles une partie de leurs collections est rendue accessible, gratuitement, à un large public.

Ce sont à ces plateformes que, conformément à l'ambition de cette publication centrée sur les environnements atypiques de la Vidéo à la Demande, nous entendons nous intéresser ici. Notre réflexion se basera sur l'hypothèse selon laquelle la mise à disposition sur Internet de films amateurs d'archives confronte les acteurs qui s'y emploient à une difficulté majeure, liée à la dévalorisation symbolique forte qui contraint le matériau filmique amateur, et que nous pourrions résumer autour des points suivants :

- sa dévaluation technique, liée à la moindre qualité des formats substandards puis vidéo historiquement proposés sur le marché pour les usages en amateur ;
- sa dépréciation esthétique, l'amateurisme rimant alors avec dilettantisme, loin du « professionnalisme » et son garant de qualité ;
- son abondance, dans un écosystème global où la valeur naît de la rareté ;
- son interchangeabilité – ne dit-on pas que rien ne ressemble plus à un film de famille qu'un autre film de famille… ? ;
- et enfin sa faible monétisation, la gratuité de sa mise à disposition semblant renforcer le phénomène de dévalorisation de l'objet filmique.

Aussi, si l'on admet, comme le rappellent Jean-Yves Duyck et Jean-Dominique Riondet (2008, p. 177), que le « patrimoine n'est pas "naturellement" culturel et doit, pour intéresser un large public, être transformé en produit "consommable" », plusieurs questions se posent. Comment rendre attractives de telles collections sur le Web ? Quelles

[7] Texte original : "the establishment almost everywhere across the world of specialized archives, or at least the opening up special sections dedicated to the productions in larger archives"

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

sont les stratégies discursives mises en jeu pour travailler la désirabilité des contenus proposés à la consultation ? Comment, dans un contexte caractérisé par la « rareté des capacités de réception des biens culturels » (Citton, 2014, p. 16), parvenir à capter et retenir l'attention des internautes, dans un environnement audiovisuel numérique extrêmement compétitif ?

Dans une perspective socio-économique centrée sur la stratégie des responsables de ces archives, nous invoquerons les outils proposés par les théories de l'attention, et tout particulièrement les perspectives proposées par Dominique Boullier dans son article « Médiologie des régimes d'attention » (2014). Elles nous permettront de réfléchir à la façon dont ces plateformes, en tant qu'espaces d'élaboration du discours, rendent compte des stratégies déployées pour séduire les internautes, capter et retenir leur attention, les fidéliser autour d'une offre *a priori* caractérisée par son faible potentiel, et culturel et divertissant.

Cette réflexion s'appuiera sur un travail de terrain centré sur un corpus de 12 plateformes françaises de mise à disposition de films amateurs, analysées de sorte à faire ressortir, par le biais de l'analyse de contenus et de l'analyse de discours, les choix inhérents à leur éditorialisation[8] :

- Archipop (Archives cinématographiques et audiovisuelles des Hauts-de-France),
- CDNA (Cinémathèque de Nouvelle Aquitaine),
- CICLIC (Agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique),
- Cinéam (Archives audiovisuelles en région parisienne),
- Cinémathèque de Bretagne,
- Cinémathèque de Saint-Étienne,
- Cinémémoire (Cinémathèque marseillaise de films amateurs),
- Image'Est (Pôle de l'image en région Grand-Est),
- Institut Jean Vigo, Cinémathèque de Toulouse (associés à Filmoteca de Catalunya – Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca en Espagne), dont les collections sont proposées sur le site Mémoire filmique Pyrénées-Méditerranée,
- Mémoire filmique d'Île-de-France,
- MIRA (Mémoire des Images Réanimées d'Alsace),
- Mémoire filmique (Normandie Images).

Notre plan s'articulera autour des deux grands axes stratégiques. La première partie s'intéressera à la façon dont les acteurs cherchent à construire, dans cet espace numérique, un cadre global de légitimation de leur offre audiovisuelle, et la seconde analysera la façon dont ils travaillent parallèlement, dans un registre opposé, l'émotion et l'engagement pour capter et séduire les internautes.

[8] Les liens relatifs à chacune des plateformes sont disponibles dans la sitographie. Toutes les captures d'écran ou extraits de textes issus de ces plateformes ont été collectés en février 2024 : la date de consultation ne sera donc pas répétée à chaque citation.

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

2 Travailler la désirabilité par la voie de la légitimation culturelle

La première stratégie déployée consiste ainsi à construire, dans le cadre discursif que constitue l'espace numérique d'intermédiation, une argumentation visant à légitimer la proposition globale, en s'appuyant sur des environnements symboliques fortement et naturellement valorisés – par opposition aux produits audiovisuels proposés, souffrant d'une forte dévalorisation symbolique.

2.1 L'archive, un espace de consécration symbolique ?

Conformément à l'un des piliers de la rhétorique aristotélicienne, la légitimité de l'énonciateur (l'ethos) constitue une base incontournable de la crédibilité du discours global. Là où les services classiques de vidéo à la demande vont travailler cette dimension autour d'une logique de marque, en renforçant leur position stratégique dans le panorama des offres en ligne, les plateformes de notre corpus vont communiquer en premier lieu sur leur identité en tant que centres d'archives audiovisuelles, mettant finalement de côté ce pourquoi – pour la plupart d'entre elles – elles ont été créées, à savoir un espace de découverte en ligne des collections.

Cette observation confirme l'idée selon laquelle ces plateformes ont été pensées en réponse à un problème de légitimité : puisque le concept même d'un service de VàD centré sur des films amateurs d'archives n'est pas naturellement admis, ni au regard d'attentes liées au pur divertissement, ni au regard des attentes du public cinéphile consommant des œuvres artistiquement légitimées, elles ne se présentent pas en première instance comme un service de vidéo à la demande[9], mais replacent la proposition dans le circuit patrimonial audiovisuel, l'identité en tant qu'archive supplantant donc immédiatement celle de diffuseur audiovisuel.

Par exemple, sur le site d'Archipop, l'association se présente de la façon suivante : « Le projet Archipop a pour mission de collecter, sauvegarder, conserver, documenter, indexer et valoriser les archives privées filmées (archives cinématographiques, audiovisuelles et sonores) sur tout le territoire picard (Aisne, Oise, Somme). » Les mots-clés ainsi égrenés, intensifiés par l'usage du gras, mettent en avant auprès du visiteur les étapes-clés de la mission de tout centre d'archives, constituant de fait un cadre d'interprétation préconstruit à la proposition audiovisuelle située en bout de chaîne, soit la « valorisation » de ce travail de l'ombre. Ce procédé va se répéter, sur la base des formules très proches, sur la plupart des plateformes de notre corpus, comme en témoignent ces deux autres exemples.

[9] Il est à noter que l'apparence et les choix en matière d'Expérience Utilisateur des plateformes qui s'adonnent à la Vidéo à la Demande sont souvent très similaires, quelle que soit leur positionnement dans l'échelle symbolique industrie/cinéphilie qui caractérise les acteurs à leur origine (Taillibert 2020, p. 199-200).

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

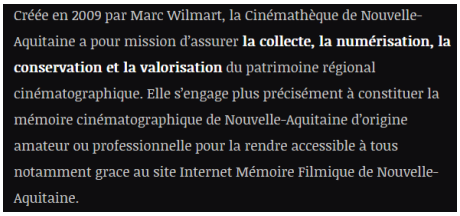


Fig. 1 : Figure 1 : Plateforme CDNA (page d'accueil)

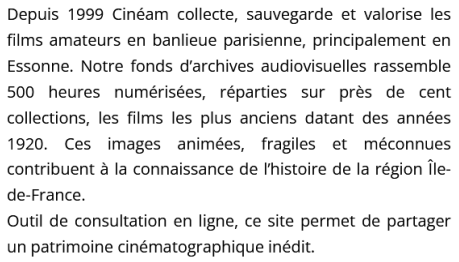


Fig. 2 : Figure 2 : Plateforme Cinéam (page d'accueil)

Le fait que certaines institutions soient identifiées en tant que « cinémathèque » renforce ce travail d'identification, puisque les cinémathèques constituent un pilier reconnu des politiques patrimoniales cinématographiques, fortement valorisé dans le système de valeur cinéphile en tant que lieux de la mémoire. Ceci explique que plusieurs d'entre elles prennent le soin d'ajouter ce sous-titre à leur appellation d'origine, afin d'assurer la communication de cet environnement symbolique.



Fig. 3 : Figure 3 : Plateforme MIRA (page d'accueil)



Fig. 4 : Figure 4 : Plateforme Cinémémoire (page d'accueil)

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

Ainsi, l'éditorialisation des plateformes observées rend compte de cette volonté d'inscrire le geste de mise à disposition dans une logique archivistique, toutes les étapes de processus étant mises en avant, rappelées, expliquées, y compris dans la matérialité de l'activité. Par exemple, sur la page d'accueil de Mémoire filmique (Normandie Images), c'est à travers une série de vignettes rendant compte de l'infrastructure technique de l'activité qu'est présentée la plateforme :



Fig. 5 : Figure 5 : Plateforme Mémoire filmique (page d'accueil)

Sur la plateforme Archipop (onglet « Déposez vos films »), une plaquette téléchargeable est même proposée, afin d'expliciter clairement les différentes étapes du travail accompli par les archives audiovisuelles. L'objectif est ici clairement de transmettre au visiteur le cadre dans lequel doit être interprétée, et donc légitimée la proposition, en marge des attributs symboliques classiques propres à l'univers de la VàD. Plusieurs acteurs choisissent par ailleurs de renforcer l'autorité de la personne morale à l'origine de la plateforme en insistant sur la mission de service public qui les anime, qualité qui les place évidemment encore une fois en marge des services classiques de VàD, tout en continuant de structurer la façon dont la proposition devra être appréhendée par les visiteurs. Sur Mémoire/Ciclic, dans l'onglet « Qui sommes-nous ? », on peut lire :

> « Depuis 2006, Ciclic est missionné par la Région Centre-Val de Loire et l'État pour sauvegarder le patrimoine cinématographique et audiovisuel régional, afin de constituer une mémoire collective en images. Forte de partenariats avec les collectivités, les institutions et les associations, Ciclic a tissé un réseau de collecte et de diffusion sur tout le territoire régional pour mener à bien sa mission de service public en faveur de la transmission du patrimoine filmé. »

2.2 Transformer le film amateur en « objet patrimonial » : des « inédits » au service des sciences sociales

Ce travail sur l'ethos des énonciateurs se poursuit sous la forme de l'élaboration d'un cadre de compréhension de la valeur intrinsèque des films amateurs en tant qu'objet patrimonial, leur qualité strictement cinéphilique étant, comme on l'a dit, soumise à de nombreuses contradictions. Ce travail de légitimation culturelle passe tout d'abord par le vocabulaire : puisque le mot « amateur » est globalement dévalorisant, ces films vont volontiers être identifiés à l'aide d'autres expressions. On relève en particulier l'usage du mot « inédits », terme beaucoup plus positif, qui renvoie à une plus-value dans la plupart des contextes où il est employé (rappelons par ailleurs que c'est le

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

nom que s'est donnée l'association qui regroupe en Europe les archives conservant des films amateurs).

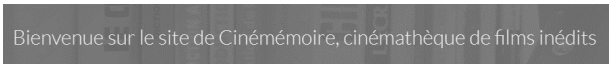


Fig. 6 : Figure 6 : Plateforme Cinémémoire (page d'accueil)



Fig. 7 : Figure 7 : Plateforme Archipop (onglet « Archipop »)

Comme en témoigne le texte ci-dessus, la dimension « utilitaire » de ces objets filmiques, mis au service de la connaissance du passé, est un élément qui accompagne largement l'activité discursive en jeu sur ces plateformes. Cet argumentaire (lequel relève cette fois du *logos* dans l'activité discursive globale) va poser au premier plan l'importance que revêtent les fonds mis à disposition au service des sciences sociales, mettant l'accent sur ce que Xavier Greffe (1990, p. 34) désignait comme la « valeur cognitive » du patrimoine. Ces projets sont ainsi décrits comme ambitionnant de « constituer et faire vivre une mémoire collective autour de l'histoire de la région et de ses habitants » (Mémoire/Ciclic, onglet « Qui sommes-nous »), de « fédérer les structures culturelles ayant dans leurs collections des films en lien avec l'histoire de notre territoire » (Mémoire filmique d'Ile-de-France, onglet « Association/Présentation du réseau »), des films donc qui « témoignent de l'histoire anonyme de la région et permettent de nuancer et de compléter l'histoire officielle » (MIRA, page d'accueil), parce qu'ils « sont des traces de l'histoire culturelle, sportive, touristique, sociale et économique de la région ou tout simplement des témoignages sur la vie quotidienne de leurs contemporains » (Normandie Images, page d'accueil). Il s'agit ainsi, comme le remarquait déjà Laurence Allard au tout début du XXI^{e} siècle lors de son investigation dans le territoire en construction de l'archive amateure, de « légitimer la valeur patrimoniale de document du film amateur, comme si elle n'allait décidément pas de soi » (Allard, 2002, p. 175).

Les outils d'indexation et moteurs de recherche retenus sur ces plateformes se fondent largement sur cette logique utilitaire, répondant à l'observation émise par Vincent et Kurtz selon laquelle « non seulement l'indexation préalable (de manière très structurée) est obligatoire, mais [que] dans le cas des images, elle doit être adaptée à l'objectif de la recherche » (Vincent & Kurtz, 2019, p. 29). La mise à disposition des collections de films amateurs se développe ainsi dans la continuité de ce travail de description du contenu sémantique, de « redescription des images sous différents mots-clés » (Allard, 2002, p. 173), qui ouvre la possibilité à une recherche textuelle libre. Tous les services

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

proposent une option de recherche de ce type, tout en structurant parallèlement les outils de recherche proposés aux internautes pour parcourir les collections (fig. 8).

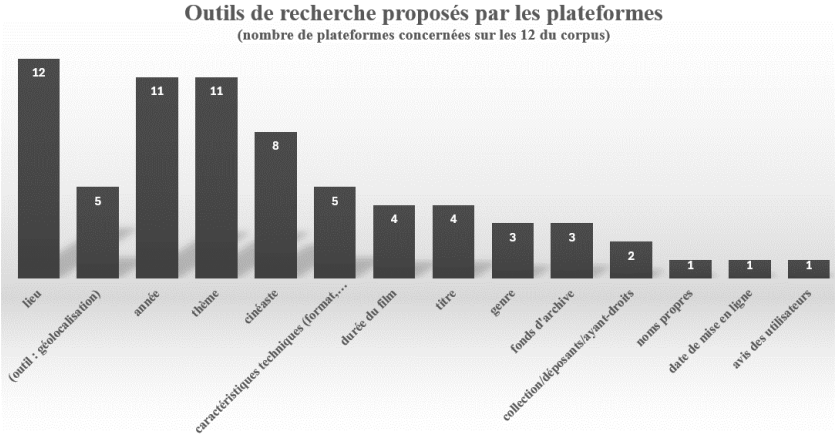


Fig. 8 : Figure 8 : Récurrence des outils de recherche proposés par les 12 plateformes du corpus [Observations menées en février 2024]

Ces résultats placent évidemment ces plateformes en marge des modèles dominants de la VàD, largement caractérisés, comme l'a montré Chloé Delaporte (2019), par une permanence des médiations génériques dans les parcours de navigation proposés. Dans ces outils proposés au grand public ressortent ici les modalités d'indexation classiques propre au traitement documentaire de ces archives filmées, les entrées des notices catalographiques ouvrant sur des options différenciées de navigation. Notons qu'en France, l'association Diazinteregio propose aux centres d'archives filmiques, pour leurs collections de films amateurs, un logiciel spécifique d'indexation[10] dont l'architecture explicite la façon dont ce travail préalable va irriguer les choix d'éditorialisation adoptés par les plateformes.

Ainsi, c'est au moment de l'indexation préliminaire des documents, opération que Laurence Allard (2002, p. 171) décrivait comme une « "désindexicalisation" des images de leur contexte familial », que les modalités de circulation dans les collections proposées sur les plateformes trouvent leurs racines. La structuration de ces circulations est importante puisqu'elle dicte aux usagers la nature du regard à porter sur les films mis à disposition, les appelant avant tout à mobiliser ce que Roger Odin envisageait comme un « mode documentarisant » (2011, p. 53-58). Les outils de recherche proposés se structurent de façon très majoritaire au croisement de trois axes : le lieu de tournage, la date de tournage, l'objet/situation de la représentation (respectivement 12, 11 et 11 occurrences), soit le « où/quand/quoi » propre à l'indexation documentaire, dont

[10] 18 archives audiovisuelles ont recours, en 2022, à ce logiciel (dont, dans notre corpus : la Cinémathèque de Bretagne, Mémoire normande, CICLIC, MIRA, Cineam, la Cinémathèque de Saint-Étienne, Archipop, Image'Est).

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

les responsables de ces archives présument qu'ils constitueront les vecteurs principaux du regard porté sur ces images[11].

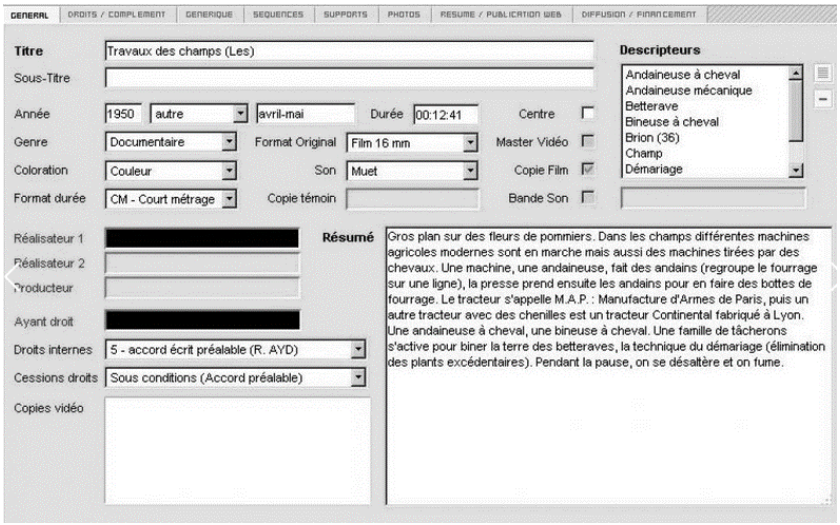


Fig. 9 : Figure 9 : Fiche documentaire, logiciel Diaz (Mémoire/Ciclic, onglet « Qui sommes-nous/Une base de données »)

Notons que la « logique utilitaire » qui s'impose de ce fait au grand public trouve parallèlement une raison d'être évidente au regard de la seconde typologie de public auquel s'adressent ces plateformes, à savoir les professionnels (réalisateurs, documentaristes, documentalistes, journalistes, universitaires…) à la recherche d'une imagerie originale ou inédite en tant que source ou illustration de travaux de diverses factures. Des espaces spécifiques leur sont mêmes parfois réservés, espaces dans lesquels les outils de navigation restent les mêmes, mais avec parfois un accès à davantage de films dans les collections globales (c'est le cas par exemple pour Archipop, où l'espace professionnel donne accès à 25 % des collections, pour 10 % dans l'espace grand public).

Globalement, la perspective « utilitaire » qui se construit sur ces plateformes, à travers les modes de navigation proposés comme à travers les discours d'escorte, travaille un rapport fonctionnel aux collections, invitant à une démarche exploratoire documentarisante, s'adressant à l'intelligence des usagers et à leur désir présumé de parfaire leurs connaissances (historiques, géographiques, etc.) grâce aux collections proposées.

2.3 La cinéphilie, un (autre) cadre structurant ?

Ces plateformes sont aussi traversées par une autre stratégie de légitimation, moins prégnante mais néanmoins présente, qui emprunte cette fois ses arguments au cadre

[11] Comme en rend compte la figure 8, d'autres entrées viennent enrichir, sur certaines plateformes, les options de navigation dans les collections, sur la base d'informations qui, toutes, ont été collectées par les archives dans le cadre de l'indexation des films dans leur collection, mais qui ne sont pas toutes envisagées comme pertinentes pour les usages de la plateforme : les caractéristiques techniques des films, leur durée, leur titre, le genre dont ils relèvent, les fonds d'archives, etc.

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

structurant de la cinéphilie. Il s'agit ici de répondre aux forts présupposés qui discriminent les collections au regard de l'amateurisme de leur créateur en réintroduisant les outils de la cinéphilie pour re-qualifier les collections.

L'auteurisme constitue le principal cadre d'interprétation ici investi : offrant une continuité avec un présupposé cinéphile selon lequel les connaissances relatives au parcours d'un cinéaste renseignent certaines caractéristiques propres à son regard, et donc enrichissent la découverte de ses films, six plateformes[12] proposent, selon des proportions variables, des « portraits de cinéastes », destinés à mettre en valeur les « auteurs » de certains de leurs fonds d'archive[13].



Fig. 10 : Figure 10 : Plateforme de la Cinémathèque de Bretagne (onglet « Autour des films/Les cinéastes)

Le terme « auteur » est même préféré sur la plateforme Mémoire filmique (Normandie Images), accentuant davantage encore ce lien avec la rhétorique propre aux environnements cinéphiles.

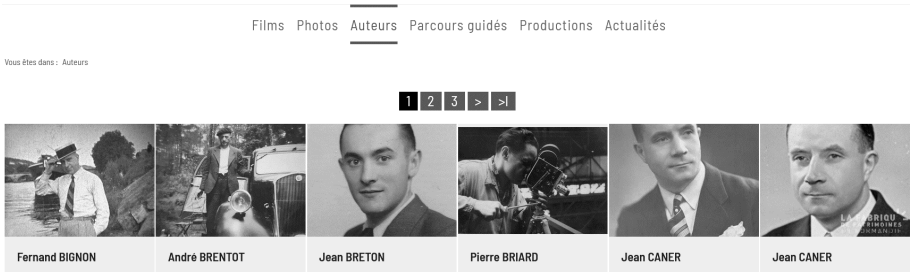


Fig. 11 : Figure 11 : Plateforme Mémoire filmique (Normandie Images, onglet « Auteurs »)

Bien sûr, l'introduction de ces portraits témoigne aussi de l'importance donnée, dans le recueil de ces archives filmées, au matériel contextuel susceptible de faciliter l'indexation documentaire globale : les déposants (identifiables en ligne pour la moitié de notre corpus) sont en effet invités autant que faire se peut à commenter les images, à leur donner sens en les recontextualisant, au moment du dépôt, participant ainsi

[12] Cinémathèque de Bretagne, Cinéam, Mémoire/Ciclic, Mémoire filmique (Normandie Images), MIRA, Cinémémoire.

[13] Notons que cette proposition doit être liée au fait que l'identification des « cinéastes » constitue un des outils proposés pour naviguer dans les collections, pour 8 plateformes sur les 12 observées [figure 8].

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

de ce que Heather Norris Nicholson analysait en tant que « couches successives de significations à l'intérieur et autour des images » (Nicholson, 2007, citée par Hallam et Roberts, 2011, p. 364)[14]. Mais il est intéressant de constater qu'en construisant « un énonciateur réel interrogeable en termes d'identité » (Odin, 2011, p. 66), ces portraits invitent directement à mobiliser un « mode esthétique » (*ibid.*) et de ce fait opèrent un léger décentrement au regard des logiques de légitimation dominantes.

Ces logiques se renforcent au sein des archives qui possèdent et souhaitent valoriser des films amateurs issus de l'activité de clubs, au sein desquels les modèles professionnels étaient particulièrement prégnants, facilitant donc l'adoption des critères d'évaluation propres à la cinéphilie comme cadre d'appréciation, à l'époque comme aujourd'hui.

Notons enfin que la question artistique, structurante du projet cinéphile, n'est pas directement convoquée sur ces plateformes pour analyser le travail de création à l'origine des films des collections, mais intervient en revanche clairement au regard des nombreuses productions artistiques qui utilisent ces films comme matière première, dans un geste de réemploi. Ces créations originales, « faites d'archives et d'imagination » (Mémoire/Ciclic, onglet « Créations originales »), font l'objet d'onglets spécifiques sur la plupart des plateformes du corpus, posant l'art, en tant que cadre structurant, comme horizon pour le film amateur d'archive.

Ainsi, cette première stratégie visant à légitimer la proposition globale en la positionnant dans des cadres d'interprétation hautement valorisés (le patrimoine / la cinéphilie) tend à réduire l'*incertitude* qui caractérise *a priori* la confrontation du grand public avec des films d'archives amateur. Dominique Boullier, nous rappelle que :

> « Les politiques de l'attention, comme toute politique, seront donc tendues par cette opposition entre la quête de la certitude, et donc d'une focalisation sur des objets connus, et l'attractivité d'offres d'objets inconnus, générant de l'incertitude, des situations inédites, au point même de devenir un état mental valorisé comme tel. » (Boullier, 2014, 17)

Dans le cadre de cette première tension [certitude / incertitude], cette stratégie entend travailler la réintégration de la proposition globale dans un contexte rassurant, scientifiquement valorisé, aux antipodes donc des jugements qui accompagnent majoritairement les environnements contemporains associés aux images amateures (plateformes contributives et réseaux sociaux) et les « nouvelles formes de sociabilité visuelle » (Rivière, 2006) qui les accompagnent. Ainsi, la stratégie développée renvoie à ce que Dominique Boullier désigne comme relevant de la *projection* : « L'actant occupe le terrain et focalise le monde autour de sa vision, de son modèle, de ses référents, en faisant plier le monde à son image, dans une logique de reproduction de son héritage pour coloniser de nouveaux territoires. » (Boullier, 2014, 30)

[14] Texte original : "the successive layers of meanings within and around the images".

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

3 Séduire, attirer l'internaute : l'émotion et l'engagement au cœur des plateformes d'archives amateures

Une seconde stratégie, minoritaire mais néanmoins présente, va travailler d'autres forces au cœur de cette tension décrite par Boullier [projection / immersion]. Il s'agira cette fois de ne plus miser uniquement sur la rationalité du visiteur, mais de faire en sorte qu'il « se trouve pris et se laisse prendre, en abaissant sa barrière immunitaire », qu'il se trouve « affecté par le monde tel qu'il est, ce monde qu'il voisine » (Boullier, 2014, 30). Cette force s'exerce donc davantage cette fois en faveur de ce que Boullier désigne, dans le cadre des théories de l'attention, comme relevant de l'*immersion*.

3.1 La nostalgie, ou le *pathos* comme outil de séduction

Les premières observations qui nous semblent corroborer cette perspective sont liées à la façon dont ces plateformes intègrent, dans leur discours, des éléments susceptibles de provoquer la nostalgie, émotion qui, sur le registre du *pathos*, est apte à séduire le visiteur et à l'inviter à adhérer à la proposition culturelle.

Les miniatures utilisées pour accompagner l'usager dans le choix des films à visionner participent naturellement de ce principe : en rendant visuellement compte de l'esthétique « vieillotte » des films archivées (noir et blanc, sépia, teintes, virages, etc.), elles associent ces collections aux « images d'autrefois », par nature porteuses d'émotion et de nostalgie.

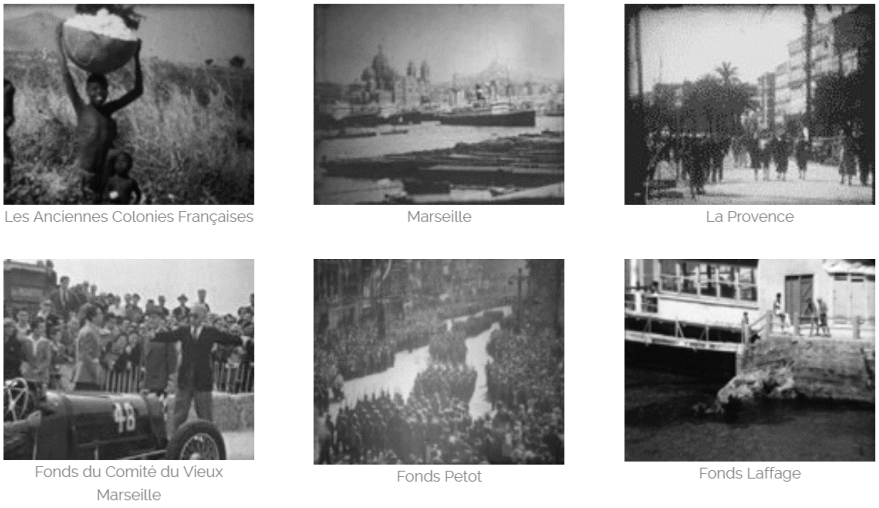


Fig. 12 : Figure 12 : Plateforme Cinémémoire (Onglet « Nos collections/Archives en ligne »)

Ce phénomène est accentué par l'introduction, dans les différentes pages, d'illustrations variées travaillant ce registre : des photogrammes issus de films bien sûr, mais aussi des images d'appareils amateurs de prise de vues ou de projection datant de différentes périodes de l'histoire du cinéma.

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

Le discours tend ainsi à démontrer que la proposition éditoriale ne s'adresse pas qu'à la raison seule, mais travaille aussi le registre émotionnel. « Ces imperfections font parties du langage qui caractérise ce cinéma et en font le charme » peut-on lire sur Cinémémoire (Onglet « Nos collections/Archives en ligne »), l'allusion au concept de « charme » rendant clairement perceptible cet autre registre d'adresse à l'usager. Notons par ailleurs que le mot « mémoire », qui revient dans le nom même de nombre de ces archives, mais aussi très régulièrement dans les discours d'escorte, travaille les champs lexicaux du « souvenir », du « passé », de la « trace », de la « commémoration », participant ainsi de cette fonction.

Une autre façon de travailler l'émotion consiste à rappeler le caractère périssable des films sur pellicule, « le processus inexorable de détérioration » (MIRA, onglet « Déposer un film ») s'ils ne sont pas conservés correctement. L'émotion que suscite l'idée même de la disparition d'objets patrimoniaux uniques participe de la création d'une relation particulière avec ces objets.

3.2 Territorialiser l'expérience pour inclure (émotionnellement) l'usager dans la proposition

La deuxième tendance qui participe d'une stratégie d'*immersion* consiste à proposer sur ces plateformes une expérience territorialisée, par laquelle la découverte culturelle est appelée à se construire dans un environnement connu, reconnaissable, porteur d'histoires et d'émotions personnelles. L'insertion massive d'outils de géolocalisation pour accéder aux films renforce évidemment ce phénomène, puisqu'elle rend tangible ce rapport au territoire par lequel l'usager pourra construire son expérience, sur la base des lieux qu'il connait ou a connu par le passé : en jouant sur l'échelle, et donc en recourant à une cartographie de plus en plus précise, les films deviennent les outils d'un lien affectif aux territoires, participant d'une relation personnelle au réel[15].

Les archives travaillent pratiquement toutes ce lien en créant, par le biais des films de leurs collections respectives, des parcours propres à incarner ce lien au territoire, à créer des relations avec le rapport au monde propre à l'usager qui les expérimente, et dont la plateforme constitue la médiation privilégiée. Prenons l'exemple des « Itinéraires » que propose Image'Est sur sa plateforme (onglet « Patrimoine/Itinéraires ») : si ces propositions (« Cœur de ville-Nancy » / « Le bassin sidérurgique liégeois » / « La route du sel en Lorraine »…) constituent une valeur ajoutée documentaire par la mise en relation de documents d'archives entre eux, elles sont aussi, et sans doute avant tout, une invitation à confronter l'expérience contemporaine des visiteurs dans leur relation à ces lieux avec les images du passé. Par exemple, l'itinéraire consacré au centre de Nancy consiste en un « parcours » virtuel, dont les « étapes » sont constituées par différents films, incarnant différents lieux tout en invitant à leur redécouverte contemporaine au gré d'une balade guidée, comme le confirme l'intégration d'une carte *Google map*, avec des indications de parcours à pied d'une étape à l'autre.

[15] Bien entendu, ces remarques doivent en permanence être nuancées, chaque choix éditorial pouvant être analysé selon différentes perspectives. Ici par exemple, cette "cartographie" de l'offre participe aussi des logiques d'indexation dont nous avons parlé précédemment, renforçant même le caractère scientifique de cette démarche, et pourrait donc être analysée au prisme de la *projection*.

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

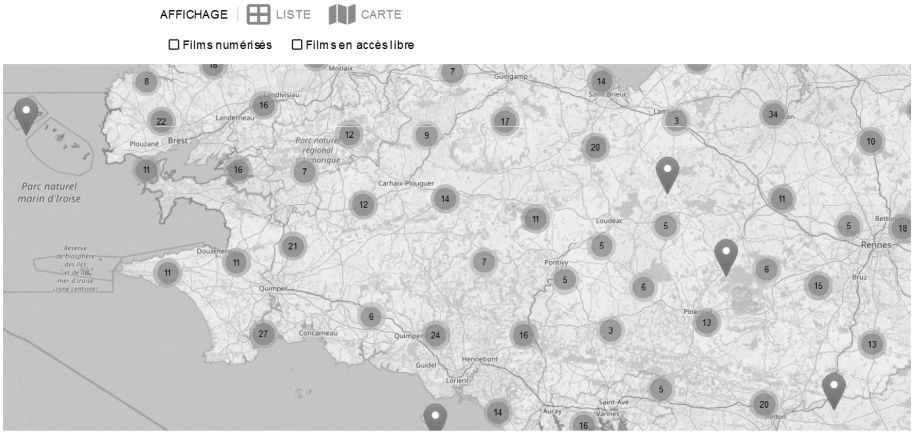


Fig. 13 : Figure 13 : Plateforme de la Cinémathèque de Bretagne (Onglet « Les films/Base documentaire »)



INDICATIONS DE PARCOURS

Le calcul d'itinéraires piétons est en bêta. Faites attention – Cet itinéraire n'est peut-être pas complètement aménagé pour les piétons.

A 10 Rue Baron Louis, 54000 Nancy, France

0,8 km. Environ 11 minutes

1.	Prendre la direction **sud-ouest** sur **Rue Baron Louis** vers **Quai Claude le Lorrain**	62 m
2.	Prendre **à droite** sur **Quai Claude le Lorrain**	8 m
3.	Prendre légèrement **à gauche** sur **Pass. de la Ravinelle**	82 m
4.	Prendre **à droite** sur **Rue de la Ravinelle**	30 m
5.	Prendre légèrement **à droite** sur **Rue Isabey**	88 m
6.	Prendre légèrement **à gauche** sur **Rue Jacquinot**	0,4 km
7.	Prendre **à gauche** sur **Rue d'Auxonne**	0,1 km

B 4 Bd de Scarpone, 54000 Nancy, France

0,3 km. Environ 4 minutes

1.	Prendre la direction **nord-est** sur **Rue d'Auxonne** vers **Pl. Aimé Morot**	0,3 km

Fig. 14 : Figure 14 : Plateforme Image'Est (Onglet « Patrimoine/Itinéraires/Cœur de ville-Nancy »)

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

Ainsi, allant à l'encontre de ce que Manovich décrit comme « la logique anti-narrative » du Web – soit la mise en avant de cet axe syntagmatique que nous avons décrit dans la partie précédente, et qui constitue pour lui « une nouvelle façon de structurer notre expérience de nous-mêmes et du monde »[16] (Manovich, 1999, 81) –, ces propositions réintroduisent un axe paradigmatique, et proposent en substance des séries de récits aptes à travailler l'identification du spectateur, et donc son implication émotionnelle, selon un processus qui participe pleinement de la captation de son attention.

Ce principe trouve son apogée lorsque ces archives conçoivent des objets de réemploi, mis à disposition sur les plateformes, qui cherchent à créer du lien entre les habitants du territoire et les films du catalogue en travaillant le registre de la fiction. Prenons l'exemple de la série *Marie Dupont* créée par Ciclic, basée sur la création d'un personnage fictif éponyme, supposément née à Chartres, en 1928, et dont la vie – son enfance, ses amours, ses drames… – est contée à l'aide de films amateurs d'archives issus de fonds variés. Comme l'expliquait Rémi Pailhou[17], l'objectif poursuivi consiste à proposer

> « un deuxième chemin à l'image d'archives, pour faire en sorte que des publics qui sont davantage touchés par la fiction, davantage orientés vers le divertissement, puisse être attirés aussi, de sorte qu'ils puissent, ensuite, s'y intéresser et revenir dans un deuxième temps aux fondamentaux de l'image d'archives ».

En proposant « des images d'archives de votre région racontées par une enfant du pays »[18] ce récit propose un voyage émotionnel dans l'histoire individuelle et collective de son territoire. Bien entendu, comme nous le notions précédemment (Taillibert, 2021, p. 283), « la pure déontologie de l'historien peut être troublée par ces reconstitutions, dès lors que le montage, et la voix-off qui l'accompagne, peuvent être perçus comme des détournements de leur sens originel », mais conformément au régime de l'*immersion* où « le degré d'immunité le plus faible est requis » (Boullier, 2014, 33), cet « abaissement des frontières » au regard d'un rapport strictement historique et archivistique aux documents, permet l'expérimentation de propositions discursives variées en direction des usagers en vue de leur adhésion à la proposition.

3.3 Travailler l'engagement de l'usager

Cette stratégie est parallèlement renforcée par une série de propositions visant à travailler l'engagement de l'usager : son parcours individuel de découverte des archives est, en effet, complété par diverses invitations à « participer », selon des modalités très variables, destinées à capter l'attention des usagers en entremêlant *projection* et *immersion*. Pour les professionnels, il peut s'agir d'invitations à organiser des projections sur la base des films de la plateforme, ou à réemployer ces images dans des productions variées. Pour le grand public, pratiquement toutes les plateformes in-

[16] Texte original : "a new way to structure our experience of ourselves and of the world".

[17] Entretien réalisé avec Rémi Pailhou, responsable pôle patrimoine, le 25 mars 2021.

[18] Texte extrait de la bande annonce de l'e-séance « Mémoire filmée de Marie-Dupont » (https://ciclic.fr/marie-dupont-le-journal-intime-d-une-enfant-de-la-region-centre-val-de-loire-4)\\,

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

cluent des rubriques qui invitent les usagers à déposer leurs propres archives, l'implication recherchée se traduisant par un recours très fréquent à l'impératif : « Déposez vos films » (Archipop), « Confiez-nous vos bobines ! » (Mémoire/Ciclic), « Sauvegardez vos films » (Cinéam), « Ne jetez pas vos films ! Confiez-les à MIRA » (MIRA), etc. Cet engagement est recherché tout à la fois grâce à la puissance rationnelle des arguments développée pour inciter à ce geste (*projection*), que grâce à l'émotion que suscite le rapport entretenu aux souvenirs familiaux que constituent ces bobines filmiques, et l'idée même de leur possible disparition (*immersion*).

D'autres sollicitations participatives sont liées à la proposition qui est faite aux usagers, sur certaines plateformes, d'apporter des informations utiles au référencement des films des collections. Par exemple, les responsables d'Archipop s'adressent à leurs usagers en ces termes :

> « Participez ! Vous vous sentez une âme de Miss Marple ou d'Hercule Poirot ? Rejoignez la communauté de celles et ceux qui veulent contribuer à documenter et à valoriser les archives cinématographiques, audiovisuelles et sonores sur les Hauts-de-France. Certains des films qui nous sont confiés sont peu renseignés : Reconnaître une commune, un bâtiment, des personnages, un lieu, trouver une date, etc. Autant d'informations qui nous sont indispensables pour rendre intelligentes les images. » (Plateforme Archipop, onglet « Contribution »)

L'intelligence des usagers à laquelle il est ici fait appel replace d'emblée cet engagement recherché dans une démarche rationnelle, comprise dans un registre scientifique, pour résoudre les problèmes posés par ces archives, tandis que, dans le même temps, la connaissance intime des lieux, personnes, événements représentés constitue, dans le cadre d'une démarche individuelle émotionnellement forte, un atout évident pour mobiliser les troupes de détectives en herbe, transformant leur position au regard de la proposition globale, et pose l'engagement comme un levier central dans cette volonté de séduire, pour mieux fidéliser les usagers.

4 Conclusion

Cette analyse visait à mettre en évidence la façon dont les acteurs de la mise à disposition d'objets filmiques sur le Web sont contraints – tout en conservant une architecture reconnaissable dans laquelle les usagers pourront s'orienter, circuler, et visionner des films au gré de schémas qui leur sont familiers – de réinventer des positionnements, des modes d'adresse, des stratégies identificatoires leur permettant de s'affirmer, quand bien même en tant qu'acteurs marginaux dans le paysage de la mise à disposition d'objets audiovisuels. Il s'agit ici de parvenir à légitimer une position rendue inconfortable par le croisement entre deux spécificités : l'absence de remontée financière à destination des ayants-droits qui place la proposition en marge de la nouvelle fenêtre d'exploitation que constitue désormais la VàD, et la gratuité qui peut paradoxalement participer d'un regard péjoratif sur les productions proposées.

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

Bien entendu, ces quelques réflexions ne proposent qu'une approche très partielle de ces différentes plateformes, qui supposeraient le développement de nombreux autres outils d'analyse pour envisager la richesse de leurs propositions respectives. Nous avons choisi ici de mettre en évidence quelques stratégies originales qui, au cœur de la bataille pour l'attention, distinguent ces acteurs de la mise à disposition des représentants classiques du secteur. Quelques stratégies simplement, puisque nous avons mis à l'écart des modalités d'action plus classiques, que l'on peut retrouver sur de nombreuses plateformes de VàD – par exemple, toutes les logiques d'événementialisation qui mobilisent le régime de l'*alerte*, et qui parcourent l'ensemble des plateformes de notre corpus. Ainsi, la réflexion propre aux logiques de différenciation que nous avons adoptée ici pourrait se doubler d'une réflexion mettant en évidence, selon un mouvement contraire, l'ensemble des stratégies de captation de l'attention, d'éditorialisation, de navigation que l'on retrouve, selon des modalités très proches, dans l'ensemble du paysage de la VàD. Car, même « au-delà de Netflix », des architectures fortes demeurent…

Bibliographie

Aasman, Susan (2014), « Saving Private Reels : Archival Practices and Digital Memories (Formerly Known as Home Movies) in the Digital Age », *in* Rascaroli, Laura ; Young, Gwenda ; Monahan, Barry (dir.), *Amateur filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury Publishing, Londres, p. 245-256. doi : 10.7202/1041831ar

Allard, Laurence (2002), « Cinémathèques régionales et film amateur : patrimonialisation, esthétisation ou bonheur de la reconnaissance *? », in* Allard, Laurence ; Odin, Roger ; Weidman, Richard, *et al.*, *Esthétiques ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel,* IRCAV/GERICO, Paris, p. 155-185.

Boullier, Dominique (2014), « Médiologie des régimes d'attention », *in* Citton, Yves (dir.), *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, la Découverte, Paris, p. 84-108.

Citton, Yves (2014), *Pour une écologie de l'attention,* Seuil, Paris.

Delaporte, Chloé (2019), « La médiation générique des contenus cinématographiques sur les plateformes de vidéo à la demande », *Réseaux*, n° 217, p. 151-184. doi : 10.3917/res.217.0151

Deleforge, Agnès (2003), « La Mémoire de Haute-Normandie : Le film d'amateur ou filmer pour le plaisir », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 41, p. 111-118. doi : 10.4000/1895.593

Duyck, Jean-Yves ; Riondet, Jean-Dominique (2008), « Communiquer un patrimoine culturel : le cas de la commercialisation de la Corderie Royale de Rochefort », *Management & Avenir*, vol. 15, n° 1, p. 174-196. doi : 10.3917/mav.015.0174

Greffe, Xavier (1990), *La Valeur économique du patrimoine. La demande et l'offre de monuments*, Anthropos, Paris.

Hallam Julia ; Roberts, Les (2011), « Mapping, memory and the city : Archives, databases and film historiography », *European Journal of Cultural Studies,* vol. 14, n° 3, p. 355-372. doi : 10.1177/1367549411399939

Horak, Jan-Christopher (1998), « Out of the Archiving Amateur Film », *Journal of Film Preservation*, n° 56, p. 50-53.

Louis, Stéphanie-Emmanuelle (2020), « Je montre donc je suis. Programmation et identité institutionnelle des cinémathèques en France », *in* Gauthier, Christophe (dir.), *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, École des Chartes, Chartres, p. 63-78.

Manovich, Lev (1999), « Database as Symbolic Form », *Convergence*, vol. 5, n° 2, p. 80–99. doi : 10.1177/135485659900500206

Norris Nicholson, Heather (2007), « Virtuous or virtual histories ? Changing ways of working with archival film footage », *Future Histories of the Moving Image, University of Sunderland*, p. 16-18.

Odin, Roger (1995), « Le film de famille dans l'institution familiale », in *Le Film de famille. Usage privé, Usage public*, Méridiens, Klincksieck, Paris, p. 27-41. doi : 10.7202/1000982ar

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298

Odin, Roger (2011), *Les espaces de communication. Introduction à la sémiopragmatique*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.

Odin, Roger (2014), « The Home Movie and Space of Communication », in Rascaroli, Laura ; Monahan, Barry ; Young, Gwenda (dir.), *Amateur filmmaking : the home movie, the archive, the Web*, New York, États-Unis, p. 15-26.

Rivière, Carole Anne (2006), « Téléphonie mobile et photographie : les nouvelles formes de sociabilités visuelles au quotidien », *Sociétés*, n° 91, p. 119-134. doi : 10.3917/soc.091.0119

Taillibert, Christel (2020), *Vidéo à la demande : une nouvelle médiation ? Réflexions autour des plateformes cinéphiles françaises*, L'Harmattan, Paris.

Taillibert, Christel (2021), « Le cinéma amateur, outil de construction identitaire ? Analyse communicationnelle de la plateforme Mémoire », *Interstudia* (Review of Interstud- Interdisciplinary Centre for Studies of Contemporary Discursive Forms), n° 31, p. 273-288.

Taillibert, Christel (2023), « Quand l'éducation à l'image s'empare du film amateur : intentions et perspectives », *Les Cahiers de Champs visuels*, n° 26, p. 155-208.

Tepperman, Charles (s.d.), "What was amateur cinema ?" [en ligne], site Amateur Cinema, http://amateurcinema.org/

Turquety, Benoît (2017), « Comprendre le cinéma (amateur) : épistémologie et technologie », *in* Vignaux, Valérie ; Turquety, Benoît (dir.), *L'amateur en cinéma, un autre paradigme*, AFRHC, Paris, p. 17-26.

UNESCO (1980), *Actes de la Conférence générale, Vingt et unième session (Belgrade, 23 septembre – 28 octobre 1980)*, UNESCO, Paris.

Vincent, Nicole ; Kurtz, Camille (2019), *Images et patrimoine numérisé. Enjeux et nouveaux usages*. Le bord de l'eau, Paris.

Sitographie

Archipop : https://archipop.org/

CDNA : https://cdna.memoirefilmiquenouvelleaquitaine.fr/

CICLIC : https://memoire.ciclic.fr/

Cinéam : www.cineam.asso.fr

Cinémathèque de Bretagne : www.cinematheque-bretagne.bzh

Cinémathèque de Saint-Étienne : https://cinematheque.saint-etienne.fr/

Cinémémoire : https://cinememoire.net/

Image'Est : www.image-est.fr

Inédits : http://www.inedits-europe.org/

Mémoire filmique (Normandie Images) : https://normandieimages.fr/memoire

Mémoire filmique Pyrénées-Méditerranée : https://www.memoirefilmiquedusud.eu/

Mémoire filmique d'Île-de-France : https://memoirefilmiqueiledefrance.fr/

MIRA : www.miralsace.eu

Published in : BULLICH, Vincent ; SCHMITT, Laurie (dir.), *Les plateformes de vidéos à la demande en France. Au-delà de Netflix et YouTube*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005298, doi : 10.17184/eac.9782813005298