



**HAL**  
open science

## **Net Found Footage : quand la créativité se frotte à la loi**

Christel Taillibert, Sophie Raimond

► **To cite this version:**

Christel Taillibert, Sophie Raimond. Net Found Footage : quand la créativité se frotte à la loi. Cahiers de Champs Visuels, 2023, Alternatives cinématographiques et audiovisuelles. Images Hors-la-loi, 23, pp.91-148. <halshs-04233231>

**HAL Id: halshs-04233231**

**<https://shs.hal.science/halshs-04233231v1>**

Submitted on 9 Oct 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Taillibert, Christel ; Raimond, Sophie. « Net Found Footage : quand la créativité se frotte à la loi », in *Les Cahiers de Champs visuels*, n°23, Alternatives cinématographiques et audiovisuelles. Images Hors-la-loi. Volume 1, 2023, Paris, L'Harmattan, pp. 91-148.

## *Introduction*

La numérisation massive des contenus et le développement des logiques de mise à disposition et de partage qui accompagnent le développement d'Internet, depuis la fin du XXe siècle, ont profondément transformé les environnements audiovisuels - que l'on considère la sphère de la production, de la diffusion, ou de la consommation des œuvres filmiques. Parmi les nombreux phénomènes qui révolutionnent le secteur au cours des dernières décennies, les pratiques créatives basées sur le réemploi ont tout particulièrement retenu notre intérêt.

Le concept de réemploi n'est pas nouveau : détourner, recycler, remonter des images animées préexistantes est un geste qui est presque aussi ancien que le cinéma lui-même, et qui accompagne, dans des modes créatifs, ludiques ou documentarisant, l'histoire de ce média. Au cours des dernières années, alors qu'Internet constitue un réservoir presque inépuisable d'images animées de toutes sortes, disponibles en quelques clics, ces pratiques ont connu un regain notable, galvanisées par la démocratisation de logiciels de montage et de post-production d'une grande simplicité d'accès. Travailler des matériaux audiovisuels préexistants constitue, aujourd'hui, une forme créative reconnue, qui possède d'ailleurs son propre festival en France (le Mash Up Film Festival) et qui donne lieu, sous des formes diverses, souvent inventives, à des expérimentations narratives, visuelles et sonores que leurs auteurs - professionnels ou amateurs - envisagent et désignent comme relevant d'une pratique du *Remix*, du *Found Footage*, du *Supercut*, du *Mash-up*, etc. En France, la Commission générale de terminologie et de néologie a choisi, en 2010, pour rassembler ces pratiques diversifiées, de retenir le terme de « collage » défini comme un « assemblage, au moyen d'outils numériques, d'éléments visuels ou sonores provenant de différentes sources » (Commission générale de terminologie et de néologie, 2010, p. 12).

Au sein de la multiplicité de pratiques que regroupe ce terme générique, nous nous pencherons plus précisément sur le phénomène du « *Net Found Footage* », expression proposée par le Festival de Belfort, *Entrevues*, en 2020, dans une section dédiée, rassemblant ce que Clément Marguerite et Rosalie Tenaillon (2021) présentaient comme « un pan contemporain du cinéma de montage dont le principe est d'agencer des fragments vidéo récupérés sur Internet ». L'allusion au « *Found Footage* » tel qu'il se pratiquait traditionnellement à partir d'éléments physiques récupérés - des rushes de pellicules en l'occurrence - renvoie à cette tradition du « matériau trouvé », avec toute la dimension matérielle que représente ces « gestes d'excavation et de reproduction de ces films d'archives », pour reprendre l'expression d'André Habib (2014, p. 97). Si, dans les environnements numériques, cette matérialité du geste créatif perd de sa consistance, l'expression de « *Net Found Footage* » renvoie néanmoins à cette idée de « récupération » de matériaux variés, plus ou moins légitimes du point de vue des hiérarchies culturelles, depuis des fragments de films issus d'une activité professionnelle ou amateur mis à disposition sur des plateformes de partage, jusqu'aux contenus variés issus des activités des internautes sur les réseaux sociaux. Nous ne développerons pas ici le champ - passionnant - de la créativité inhérente à ces pratiques, mais nous nous intéresserons, conformément à la thématique du présent volume, à la dimension légale du *Net Found Footage* : les créateurs qui s'y adonnent ont-ils bien le droit d'utiliser l'ensemble de ces matériaux collectés sur Internet ? La loi autorise-t-elle ce type de pratiques<sup>1</sup> ?

---

<sup>1</sup> Les questions légales se sont posées très tôt dans l'histoire d'Internet. Dès 1996, l'ingénieur en informatique Tim Berners-Lee, considéré comme l'un des principaux inventeurs du *World Wide Web*, s'inquiétait du devenir du concept de propriété intellectuelle et du respect de la vie privée dans le nouvel environnement numérique qui explosait alors : « Les concepts de propriété intellectuelle, qui sont au cœur de notre culture, ne sont pas exprimés d'une manière qui conviennent à un espace d'information abstrait. Dans un espace d'information, nous pouvons considérer la paternité des matériaux et leur perception, mais nous avons vu (...) comment l'infrastructure sous-jacente doit être capable de faire des copies des données, simplement pour des raisons d'efficacité et de fiabilité. Le concept de "droit d'auteur", exprimé en termes de copies réalisées, n'a guère de sens. De plus, une fois que ces copies ont été faites, automatiquement par le système, cela offre la possibilité qu'elles soient

Si l'on se place du point de vue de l'environnement législatif français, deux lois semblent entrer en contradiction avec ce mode de création.

La première est le code de la propriété intellectuelle, qui stipule que « L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre », que « Ce droit est attaché à sa personne », qu'il est « perpétuel, inaliénable et imprescriptible »<sup>2</sup>, et que la propriété intellectuelle est « indépendante de la propriété de l'objet matériel »<sup>3</sup>. Au titre de la loi, l'auteur d'une « œuvre de l'esprit », quelle qu'elle soit, bénéficie donc de ce que l'on désigne comme un *Droit moral*, selon lequel « Toute modification de [l'œuvre] par addition, suppression ou changement d'un élément quelconque exige l'accord des personnes »<sup>4</sup> désignées comme auteur par la loi.

S'il n'est évidemment pas notre propos d'envisager ces questions légales à une échelle internationale, rappelons toutefois que la législation étasunienne est très différente de celle qui prévaut en France. En particulier, la question de la propriété littéraire et artistique est basée aux États-Unis sur le concept de « Copyright »<sup>5</sup>, qui comporte plusieurs différences notables avec le droit d'auteur, dans la mesure où il s'attache à la protection de l'œuvre, et non pas de son auteur, avec pour conséquences, entre autres, le fait de ne porter que sur les œuvres fixées sur support matériel - et non pas sur les « œuvres de l'esprit » - et de permettre des cessions de droit, par exemple depuis un employé, créateur de l'œuvre, vers son employeur, comme cela peut être le cas dans une société de production.

Autre élément important au regard de la législation étasunienne : l'existence de jurisprudences liées au « *Fair Use* », lesquelles encadrent la production des « œuvres transformatives » (*Transformative Works*). Ce principe autorise des dérogations au droit exclusif sur la base de l'appréciation des conditions d'usage de l'œuvre, exemptant en particulier les transformations qui entrent dans le périmètre de la critique, du commentaire, du reportage journalistique, de l'enseignement, des travaux universitaires et de la recherche<sup>6</sup>. Un « test de transformativité » est opéré, lequel se base tout d'abord sur le contenu, le contexte, le but de l'œuvre première, afin de juger ensuite de la transformation opérée, de sorte à statuer sur le fait que celle-ci « fasse progresser les arts ainsi que la promotion de la création d'une expression nouvelle et originale »<sup>7</sup> (Murray 2012, p. 3). Ainsi, dans ce contexte, l'œuvre transformative est envisagée comme une œuvre qui « ajoute quelque chose de neuf, qui a une finalité distincte ou un caractère différent » et qui « modifie la première par un nouvel apport en termes d'expression, de sens ou de message »<sup>8</sup> (Campbell 1994).

---

saisies, et qu'une conversation considérée comme privée soit ensuite exposée. En fait, il est difficile d'énumérer toutes les façons dont la vie privée peut être compromise, car des opérations qui étaient auparavant manuelles peuvent être effectuées extrêmement facilement et de façon massive... » (Berners-Lee, 1996) [Texte original : “*Concepts of intellectual property, central to our culture, are not expressed in a way which maps onto the abstract information space. In an information space, we can consider the authorship of materials, and their perception; but we have seen above how there is a need for the underlying infrastructure to be able to make copies of data simply for reasons of efficiency and reliability. The concept of "copyright" as expressed in terms of copies made makes little sense. Furthermore, once those copies have been made, automatically by the system, this gives the possibility them being seized, and a conversation considered private being later exposed. Indeed, it is difficult to list all the ways in which privacy can be compromised, as operations which were previously manual can be done in bulk extremely easily.*”]

<sup>2</sup> Article L121-1 du Code de la propriété intellectuelle (Livre I<sup>er</sup> : Le droit d'auteur) [en ligne] site Légifrance, [https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section\\_lc/LEGITEXT000006069414/LEGISCTA000006133323/](https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006069414/LEGISCTA000006133323/) (consulté le 25 mai 2022)

<sup>3</sup> Article L121-3 du Code de la propriété intellectuelle (Livre I<sup>er</sup> : Le droit d'auteur), *ibid.*

<sup>4</sup> Article L121-5 du Code de la propriété intellectuelle (Livre I<sup>er</sup> : Le droit d'auteur), *ibid.*

<sup>5</sup> « La protection du droit d'auteur subsiste, conformément au présent titre, pour les œuvres originales des auteurs fixées sur tout support d'expression tangible, connu à l'heure actuelle ou mis au point ultérieurement, à partir duquel elles peuvent être perçues, reproduites ou communiquées, soit directement, soit à l'aide d'une machine ou d'un dispositif » [Texte original : “*Copyright protection subsists, in accordance with this title, in original works of authorship fixed in any tangible medium of expression, now known or later developed, from which they can be perceived, reproduced, or otherwise communicated, either directly or with the aid of a machine or device*”]. “Subject matter of copyright: In general”. U.S. Code, Title 17, Chapter 1, § 102 [en ligne] Legal Information Institute, <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/102> (consulté le 26 mai 2022)

<sup>6</sup> “Limitations on exclusive rights: fair use”. U.S. Code, Title 17, Chapter 1, § 107 [en ligne] Legal Information Institute. <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/107> (consulté le 26 mai 2022)

<sup>7</sup> Texte original : “*The furtherance of the progress of the arts and the promotion of the creation of new, original expression*”.

<sup>8</sup> Texte original : “*The enquiry focuses on whether the new work merely supersedes the objects of the original creation, or whether and to what extent it is 'transformative', altering the original with new expression, meaning, or message*”)

La seconde loi que rencontrent les pratiques de *Found Footage*, dès lors qu'elles se basent sur la récupération d'images animées de toutes sortes, en particulier sur les réseaux sociaux, est ce que l'on appelle communément en France « le droit à l'image ». L'article 9 du livre Ier du Code civil stipule en effet que « Chacun a droit au respect de sa vie privée »<sup>9</sup>, et cela « quel que soit son rang, sa naissance, sa fortune, ses fonctions présentes ou à venir »<sup>10</sup>. En vertu de ce principe, tout individu peut autoriser, ou refuser, la reproduction et la diffusion publique de son image.

Notre propos dans le cadre de cette communication n'est pas d'interroger le bien-fondé de l'un ou l'autre de ces cadres législatifs au regard des pratiques artistiques concernées, mais plutôt, dans une démarche relevant de la sociologie des pratiques culturelles, de nous interroger sur la façon dont les « *Net Found Footagers* » - que l'on nous pardonne ce néologisme un peu barbare - se positionnent au regard de ces questions légales et de leurs évidentes infractions à la loi en vigueur. Quelles stratégies développent-ils pour travailler dans un environnement législatif a priori répressif ?

Nous poserons trois hypothèses pour fonder notre réflexion, toutes trois envisageant le contexte dans lequel se développent les pratiques créatives auxquelles nous nous intéressons.

La première consiste à considérer qu'en France les environnements de création sont, dans l'audiovisuel, fortement marqués par la « politique des auteurs » héritée de la Nouvelle Vague, et que cet environnement symbolique impacte nécessairement la façon dont les *Net Found Footagers* envisagent leur activité.

La seconde prend en considération le concept « d'économie du don » qui a accompagné l'émergence du Web, et qui fait que, comme le rappelle Richard Barbrook (2000, p. 149), « donner et recevoir des informations sans payer n'est presque jamais remis en question ». Cette logique économique entraîne, au gré des mêmes principes, un « régime du don » par lequel l'autorisation de jouir des documents mis à disposition sur le Net accompagne leur accès à titre gracieux.

Enfin, notre troisième hypothèse, en contradiction apparente avec la seconde, pose que le régime répressif qui a accompagné, dans l'histoire d'Internet, la lutte contre le piratage, en vertu du respect du droit d'auteur, marque fortement les esprits, et oblige les *Net Found Footagers* à se positionner au regard de la question légale.

Notre problématique se situera à l'épicentre des forces contradictoires évoquées par ces hypothèses, autour de la question suivante : « Comment les *Net Found Footagers* allègent-ils, par le développement de stratégies variées, leur conscience de développer des pratiques illégales dans un environnement aux pratiques permissives ? »

Pour répondre à cette question, nous avons choisi de développer une étude de cas centrée sur la situation française, à travers l'analyse du travail développé par trois auteurs qui se sont essayés au *Net Found Footage*. Pour chacun d'entre eux, notre réflexion se fonde à la fois sur l'analyse des œuvres retenues, et sur des entretiens semi-directifs menés par Zoom avec leurs auteurs.

Le premier de ces créateurs est Jean-Marc Chapoulie [entretien réalisé le 26 avril 2022], cinéaste et vidéaste, proche de la mouvance expérimentale, et auteur de *la Mer du milieu* (2019), un film essentiellement réalisé à partir d'images de caméras de vidéosurveillance situées sur les bords de la Méditerranée, qu'il a captées sur Internet, via des sites spécialisés tels que Skyline. Le film se présente sous la forme d'un montage de ces images, auxquelles s'ajoutent en contrepoint quelques fragments de vidéos tournées en Syrie pendant la révolution. Sur la base de ces images, le film se construit autour d'une bande-son composée d'un dialogue à trois voix, celles de Jean-Marc Chapoulie lui-même, de son fils, et de l'écrivaine Nathalie Quintaine.

---

<sup>9</sup> Code Civil, Livre I<sup>er</sup> « Des personnes », Titre I<sup>er</sup> « Des droits civils », Article 9 [en ligne] Légifrance, [https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article\\_lc/LEGIARTI000006419288/](https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006419288/)

<sup>10</sup> Arrêt De La Cour De Cassation, Chambre Civile 1, 27 Février 2007, 06-10.393, Publié au *Bulletin Officiel*, 2007, n° 85, p. 73.

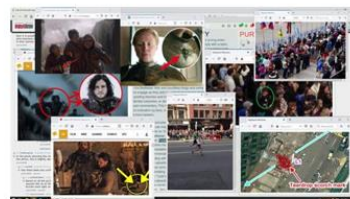


Capture d'écran de *la Mer du milieu* (Jean-Marc Chapoulie, 2019)

La seconde créatrice est Chloé Galibert-Lainé [entretien réalisé le 9 mai 2022], réalisatrice qui accompagne sa pratique d'une réflexion sur les enjeux de l'acte de réemploi, puisqu'elle est postdoctorante à la Haute École d'Art et de Design de Lucerne (HSLU), et auteure d'une thèse en recherche-création à l'Université Paris Sciences et Lettres (PSL), intitulée « Documenter internet. Essais sur le réemploi d'internet dans le cinéma de non-fiction contemporain » (2021). Nous avons retenu deux de ses films pour notre recherche, tous deux relevant du « *Video Essay* », consistant en l'occurrence à développer une analyse filmique par la voie du « *desktopfilm* » (soit littéralement un film réalisé en enregistrant l'écran de l'ordinateur) : *Watching The Pain of Others* (2019) et *Forensickness* (2020). Le premier de ces films propose une analyse du film *The Pain of Others* de Penny Lane (2018), un documentaire de *Found Footage* sur la maladie de Morgellons. Le film de Chloé Galibert-Lainé entremêle une analyse structurée du film de Penny Lane à une analyse autocentrée de ses propres réactions à la suite de la découverte de ce film. Le second film, *Forensickness*, reprend les mêmes principes pour analyser *Watching the Detectives* de Chris Kennedy (2017), un film de *Found Footage* réalisé sur la base des réactions d'internautes, en particulier sur le site Reddit, à la suite de l'attentat survenu lors du Marathon de Boston, en avril 2013.



Capture d'écran de *Watching The Pain of Others*  
(Chloé Galibert-Lainé, 2019)



Capture d'écran de *Forensickness*  
(Chloé Galibert-Lainé, 2020)

Enfin, le troisième créateur est Romain Champalaune [entretien réalisé le 28 avril 2022], photographe et réalisateur, diplômé de Louis Lumière (section photographie), et qui réalise depuis une dizaine d'années des enquêtes approfondies, pour le compte de divers médias d'information (*Le Monde*, *Libération*, *Le New York Times*, *Der Spiegel*, *La Repubblica*, *WIRED*...). Il est auteur de *Vie et mort d'Oscar Pérez* (2018), un film de *Net Found Footage* réalisé à partir de vidéos postées par Oscar Pérez sur les réseaux sociaux, et qui offrent une succession de fragments auto-portraitiques, retraçant son évolution personnelle, depuis son statut de policier d'élite jusqu'à son rôle dans un mouvement de rébellion engagé contre le gouvernement de Nicolás Maduro, avant qu'il ne soit tué, suivi en direct par des milliers d'internautes, par les forces gouvernementales.



Capture d'écran de *Vie et mort d'Oscar Pérez* (Romain Champalaune, 2018)

Ces exemples de travaux sur lesquels nous nous appuyons ici n'entendent pas être représentatifs des riches configurations au gré desquelles se développe le *Net Found Footage* aujourd'hui, mais nous permettent toutefois de dessiner les contours d'un ensemble de positionnements représentatifs du rapport à la loi des auteurs de ces créations.

Cet article se déclinera en trois parties. Dans la première, nous poserons quelques éléments de contextualisation des différentes situations hors-la-loi générées par la pratique du *Net Found Footage*. Dans une deuxième partie, nous évoquerons les interstices légaux dans lesquels se positionnent les créateurs pour justifier le bien-fondé de leurs activités. Et dans une troisième et ultime partie, nous analyserons la façon dont ces questions légales engendrent des conséquences formelles dans la façon dont ces films sont pensés.

## ***1 – Le Net Found Footage : situations hors la loi et espaces d'incertitudes***

Comme nous l'avons suggéré, dans un contexte numérique de banalisation de l'acte de réappropriation et d'une accessibilité sans pareil aux images disséminées sur Internet, le « cinéma de seconde main » (Blümlinger, 2013), composé spécifiquement d'images issues de l'environnement numérique, enfreint la légalité à plusieurs degrés. Afin d'explorer cette situation, nous proposons dans un premier temps de dresser un état des lieux des différentes infractions de ces pratiques de création : caractère pluriel des cadres légaux concernés, reprise via le Net de films d'auteurs sans autorisation préalable, réemploi de matériaux premiers amateurs numériques hors considération du droit à l'image et/ou du droit d'auteur, citation d'images-sources interdites ou censurées dans certains contextes politique, ou encore pratique d'archivage contestataire vis-à-vis des instances de contrôle des publications en ligne.

### **1.1 Pluralité et contradiction des cadres législatifs à l'échelle internationale ?**

Premier constat, les créations des *Net Found Footagers* sont confrontées à une pluralité de cadres légaux en raison du caractère quasi *transnational* de leur production, facilité par l'accès mondialisé aux contenus numériques réemployables ou réemployées. Faute d'une instance universelle, Chloé Galibert-Lainé rappelle les différentes juridictions nationales, qui sont autant de cadres légaux qui diffèrent et peuvent se contredire : « Quand on a un film qui est produit en Suisse, par quelqu'un qui est français, qui s'approprie du matériel qui a été tourné en Russie, mais qui est posté sur YouTube, qui est une plateforme étasunienne, et que le résultat est présenté dans un festival en Inde, la question de savoir quelle est la législation nationale qui s'applique n'est pas du tout évidente. » L'hétérogénéité de provenance du matériel réemployé, la délocalisation du geste de

montage et des lieux de diffusion des films sont prégnants dans les travaux de la réalisatrice : ses essais vidéographiques, produits en France, diffusés dans des festivals internationaux, se réapproprient un matériau audiovisuel, dont la production et l'audience premières sont quasi exclusivement américaines.

Les autres œuvres de notre corpus partagent à différents degrés ce trait caractéristique des œuvres transformatives composées d'images issues de l'environnement numérique. Le point de départ de *Vie et mort d'Oscar Pérez* est la viralité, à l'échelle du Venezuela, des vidéos postées par Oscar Pérez. Romain Champalaune connaît le Venezuela. Il y a tourné un documentaire, *Café Con Leche Index* (2018), réalisé alors *in situ*, qui donne à voir l'invisibilité et l'irrationalité de la logique inflationniste à Caracas. C'est au moment de la diffusion française de ce film d'investigation, que le documentariste revient sur le fait divers, qui est aussi un fait d'État, de la mort en direct de l'ancien policier trois ans auparavant, de manière oblique – numériquement et à contre-temps. Le dispositif filmique d'ensemble produit alors un chassé-croisé entre l'audience numérique vénézuélienne du matériau visuel originel et la production d'un documentaire en France, jamais tourné et distribué au Venezuela, à partir d'images numériques en grande partie disponibles en *open source* sur un site contributif international, Bellingcat, après la fermeture du compte Instagram du fugitif exécuté.

Ce phénomène de déterritorialisation et l'hétérogénéité des cadres légaux qui en découle prennent une forme plus théorique dans *la Mer du milieu* de Jean-Marc Chapoulie : l'invisibilisation de la rive Sud de la Méditerranée est l'un des sujets du film. Le cinéaste expérimente et affronte aussi des contextes légaux dissemblables : d'une part, la juridiction française et son ambivalence concernant le flux d'images de certaines caméras de surveillance accessibles en ligne ; d'autre part, les instances de contrôle syriennes et leur visée politique, concernant les très brefs courts métrages contestataires, produits pour la plupart au début de la révolution en Syrie, visibles alors sur le web et depuis supprimés.

## 1.2 Films trouvés, films volés

Il faut en premier lieu rappeler que, parmi les matériaux réemployés, les réalisateurs du corpus étudié puisent parfois, sans autorisation ou achat des droits, dans des œuvres aux auteurs clairement identifiés, dont les droits ont été acquis par une société de distribution et/ou qui ont été diffusés dans plusieurs festivals. Relevant d'une culture visuelle que l'on pourrait qualifier de « légitime » par opposition à la pratique amateur, ces extraits de films ont été copiés ou rendus accessibles sur le Net. Cette catégorie d'images réemployée de manière exponentielle dans le contexte d'une large conversion numérique des pratiques et des usages sur Internet, est très étudiée par les législateurs. En effet, elle entretient avec le cadre juridique une assise ancienne et stable, depuis la pratique historique du *bootlegging*<sup>11</sup> (Hilderbrand, 2009), c'est-à-dire du recyclage non commercial d'œuvres filmiques (ou musicales) préexistantes, entre déférence et irrévérence à l'égard de l'œuvre première, geste quasi concomitant de l'invention du cinéma – ou du montage. S'il ne s'agit pas de la catégorie principale des images réemployées dans les œuvres de notre corpus, plusieurs films exploités en salle ou diffusés dans un cadre festivalier sont pourtant cités depuis un environnement numérique, au dépend du code de la propriété intellectuelle et de manière plus ou moins assumée.

Ainsi, de manière secondaire dans l'intention qui préside à l'autoportrait d'outre-tombe de l'ex-policier, Romain Champalaune réemploie cependant largement dans la première partie de son documentaire des extraits d'une œuvre commerciale, le film d'action vénézuélien *La Muerte Suspendida* (2015) d'Oscar Rivas Gamboa. Le réusage indifférencié des vidéos personnelles d'Oscar Pérez et des fragments promotionnels ou extraits de son film, postés par ses soins sur les réseaux sociaux (Pérez en est l'acteur vedette et le coproducteur), perturbe l'identification des diverses instances de production des images « volées ». Le partage numérique des extraits promotionnels du film d'action pose aussi une première incertitude légale. Leur traitement second par Champalaune, qui les cite au même titre que les vidéos amateurs à la première personne, sans documenter ce matériau au générique, constitue une nouvelle entorse au cadre juridique.

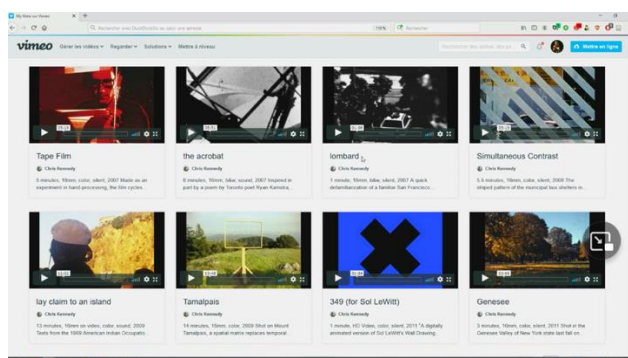
---

<sup>11</sup> Ce terme se réfère au trafic illicite d'alcool pendant la Prohibition aux Etats-Unis et signifie littéralement « Contrebande ».



Capture d'écran de *Vie et mort d'Oscar Pérez* (Romain Champalaune, 2018)

De manière plus affirmée, une partie du matériau cité, découpé, diffusé et analysé par Galibert-Lainé appartient à cette catégorie. Si l'artiste-chercheuse a fait au préalable une demande de visionnage et d'entretien auprès de Penny Lane et Chris Kennedy, elle puise amplement dans plusieurs de leurs créations pour composer son montage, depuis leur diffusion numérique sur plusieurs plateformes, au gré des sites de visionnage qu'elle ouvre sur son ordinateur. Outre *Watching the Detectives*, plusieurs films expérimentaux de Chris Kennedy, distribués dans un cadre festivalier, sont diffusés depuis la plateforme Vimeo, et donc intégrés par fragments dans le « montage » performatif de *Forensickness: The Acrobat* (2007), *Colonnade* (2011), *Tamalpais* (2009), *Simultaneous Contrast* (2008), *Brimston Line* (2013), *Late Spring* (2006), *Jane's Window* (2005) et *4\*8\*3* (2004).



Capture d'écran de *Forensickness* de Chloé Galibert-Lainé (2020)

Il en est de même pour les longs et courts métrages de Penny Lane : *The Pane of Others* bien sûr, mais aussi *The Abortion Diary* (2005), *Men Seeking Women* (2007) et *Nuts!* (2016). Galibert-Lainé reprend également des séquences cultes de deux longs métrages exploités en salle, *They Live* (1988) de John Carpenter et *Patriot's Day* (2016) de Peter Berg, ainsi que deux courts métrages plus confidentiels dans leur diffusion, *Lost* (2014) de belit sağ et *Lost Case* (2014) de Roman Štětina<sup>12</sup>, sans qu'on puisse attester de la légalité de ces citations d'œuvres d'auteurs.

### 1.3 Images amateurs réemployées hors le droit à l'image et le droit d'auteur

<sup>12</sup> Galibert-Lainé réemploie également, par jeu de citations visuelles enchâssées, d'autres fragments de films ou de séries exploités commercialement. Par exemple, un extrait de la célèbre série américaine *Columbo* est réemployé dans *Lost Case* de Roman Štětina, dont Galibert-Lainé cite une séquence dans *Forensickness*.

Le matériau cité dans les films de notre corpus est aussi, pour sa plus grande part, originellement produit, de façon plus ou moins élaborée, avec des outils numériques en ligne et forme une seconde catégorie d'images dont la reprise se situe hors d'un cadre légal. Ces productions sont désignées depuis les années 1990 par la locution « *User-Generated Contents* », littéralement « contenus générés par les utilisateurs ». L'acronyme UGC désigne aussi bien les contenus créés par les usagers, les productions participatives que les productions indépendantes en ligne (Halbert, 2009 ; Nancy Rhine, Cliff Figal, 2001, pp. 38-43).

Le numérique a en effet produit « une immense capacitation culturelle » (Aigrain, 2012), soit des capacités accrues pour les usagers de s'exprimer par des créations audiovisuelles. Ces films amateurs 2.0, susceptibles d'être aisément réemployés, connaissent aujourd'hui un développement sans précédent. Annamaria Motrescu-Mayes et Susan Asman font le constat de l'ampleur de ce phénomène d'institutionnalisation du film amateur dans le contexte numérique actuel : « Ce qui était auparavant considéré comme marginal est désormais entré dans un paysage médiatique complètement reconfiguré, où amateurs et professionnels convergent dans une culture médiatique, partagée toujours active et renouvelée 24h/24, 7j/7, jour après jour »<sup>13</sup> (Motrescu-Mayes & Asman, 2019, p. 39). Les vidéos « faites maison », en circulation sur Internet, développent leur propre contexte de création, leur propres lignes narratives, voire leur propre économie. Les pratiques commerciales ou artistiques de réappropriation citent ce vaste champ d'images, pour lesquelles la protection juridique est, de fait, souvent enfreinte. Les objets audiovisuels produits par les usagers du Net forment en effet la catégorie la plus vaste dans laquelle non seulement les *Net Found Footagers* reprennent des fragments, mais qu'ils alimentent en retour par la mise en ligne de leurs productions de réemploi.

Les vidéos partagées par Óscar Pérez sur les réseaux sociaux Facebook, Twitter et YouTube, avant sa rébellion et sa traque, relèvent de cette catégorie et forment majoritairement la première partie du film de Champalaune. Ces images amateurs tournées en mode selfie entretiennent un dialogue d'outre-tombe avec leur auteur, qui complexifie la question de leur réemploi en accord avec ce qu'on appelle communément le droit à l'image.



Capture d'écran de *Vie et mort d'Oscar Pérez* (Romain Champalaune, 2018)

Ce sont des images similaires qui sont reprises dans les films de Galibert-Lainé, mais le caractère *meta* de la Netnographie (soit « l'ethnographie appliquée à Internet » comme la définit Maria Mercanti-Guern dès 2009) à laquelle s'adonne la chercheuse trouble l'identification de l'instance responsable de ces réemplois irréguliers au regard de la loi. Les fragments d'œuvres des *Net Found Footagers* Penny Lane et Chris Kennedy, intégrés par Galibert-Lainé au sein de ses propres films de réemploi, reprennent déjà, de manière première, des images amateurs en ligne, hors le droit à l'image et le droit d'auteur. À ces réemplois au carré de Galibert-Lainé, qui redouble l'infraction primitive, s'ajoute la reprise d'autoportraits numériques, « en contexte naturel » pour reprendre ses mots, directement sur YouTube. La réalisatrice étend alors son montage composite aux vidéos de plusieurs Youtubeurs (les alias Squeezie, Rapahel Gomes, Hellcat ou Shane Dawson dans *Forensickness*).

En outre, dans *The Pain of Others* de Penny Lane, les confessions numériques téléchargées sur YouTube ou extraites de vlogs enregistrés depuis des applications de Livestream, à l'origine

<sup>13</sup> Texte original : « *What was previously considered marginal has now entered a completely reconfigured media landscape where amateur and professional converge in a shared media culture that is always on and refreshed 24/7, day by day* ».

disséminées sur plusieurs plateformes, citées et analysées par Galibert-Laîné, font pour certaines l'objet d'une monétisation et appartiennent à une catégorie flottante, entre film amateur et production semi-professionnelle. Tasha Lee, la plus célèbre des trois « Morgies » du film de Penny Lane diffuse des vidéos sur son profil YouTube @Papayajoy, dont certaines procèdent d'une commercialisation, comme le clip « Parasite Cleanse Rap » (2016).



Capture d'écran de *Watching The Pain of Others* de Chloé Galibert-Laîné (2019)

Objets tout à la fois de fascination et de répulsion, d'identification et de distanciation, ces images-sources primaires, affectées de plusieurs degrés de secondarité citationnelle lorsqu'il s'agit de réemplois enchâssés, composent le montage analytique de Galibert-Laîné, et amplifient l'irrégularité de leur réemploi premier par d'autres auteurs. La mise en abyme de plusieurs données, utilisées dans des contextes énonciatifs pluriels et variables au sein d'une même œuvre, ébranle la notion de propriété intellectuelle et interroge la responsabilité des auteurs – qu'ils soient premiers ou seconds dans leur geste de reprise – à l'égard du droit à l'image.

Les mêmes questions juridiques sont enfreintes avec le réemploi d'images amateurs, de source non journalistique, au contenu viral, qui témoignent d'un événement médiatique, commentées et relayées par les médias d'information. Dans la seconde partie de son documentaire, en contrepoint de la rébellion et de l'exécution enregistrées depuis le point de vue tragique et subjectif d'Oscar Pérez, Champalaune interpose des contenus audiovisuels amateurs, repris de chaînes d'information qui ont couvert l'attaque de l'ancien policier contre les bâtiments du Tribunal de justice et du ministère de l'Intérieur à Caracas.



Capture d'écran de *Vie et mort d'Oscar Pérez* (Romain Champalaune, 2018)

Ces images, traces numériques d'un événement hors norme, authentifiées par des instances informationnelles, font ainsi l'objet d'un réemploi second qui en modifie le statut premier et le cadre légal de diffusion. De même, *Watching the Detectives* de Chris Kennedy est une vidéo muette composée de captures d'écran d'images amateurs ou professionnelles de l'attentat à

Boston, soumises quasiment en temps réel aux commentaires graphiques, visuels ou textuels des internautes-enquêteurs des forums de discussion de la plateforme collaborative Reddit.



Capture d'écran de *Forensickness* de Chloé Galibert-Laîné (2020)

L'essai visuel de Kennedy – film de montage questionné par un autre film de montage, celui de Galibert-Laîné – prend appui sur ce matériau numérique, dont la viralité et le partage, le commentaire et la reprise, procèdent du fonctionnement même du site contributif Reddit, qui opère hors le droit de propriété des images produites et hors le droit à l'image des sujets photographiés pendant l'attentat à Boston.

À l'ère d'une production et d'une circulation numérique intensive des vidéos amateurs, malgré des intentions esthétiques et conceptuelles qui *a priori* diffèrent totalement, les essais vidéos auxquelles se rattachent les créations de Galibert-Laîné, le cinéma critique auquel Chris Kennedy dit s'apparenter, les documentaires de réemploi, comme ceux de Penny Lane, mais aussi les différentes pratiques artistiques qui proposent un « *compositing* »<sup>14</sup> (Terno, 2022) d'images issues du Net, les *remix* amateurs, ou encore le vaste domaine des *fan-vids* ou *fan-made music vidéos*<sup>15</sup>, qui transforment, réarrangent, citent et détournent des images préexistantes, se confrontent ainsi dans leur pratique de citation aux questions de légalité, souvent contournées.

#### 1.4 Images opératoires : une zone de non-droit ?

Parmi les images volées en ligne et recontextualisées, une catégorie intéresse particulièrement Jean-Marc Chapoulie : les images générées par des dispositifs de surveillance en libre accès sur Internet, dont l'enregistrement par un tiers n'est pas autorisé et qui ont une visée spectatorielle faible. Pour désigner ces images produites par des appareils dont la vocation est l'enregistrement automatisé, sans intervention humaine, et dont le statut de propriété juridique est extrêmement aléatoire, nous pouvons retenir le vocable du vidéaste Harun Farocki qui les qualifie d'*images opératoires* : « De telles images, qui ne sont pas faites pour divertir ou pour informer, je les nomme depuis mon premier travail sur ce sujet (*Auge/Maschine*, 2001) des "images opératoires". Des images qui ne visent pas à restituer une réalité, mais font partie d'une opération technique » (Farocki, 2004, p. 449). Dans un film antérieur, *M. Google, à qui appartient la réalité ?* (2013), Chapoulie réemploie des images déjà apparentées à ce régime visuel, qui procèdent d'une opération technique *inhumaine* et que Farocki oppose aux *images opérantes*, dont l'un des enjeux est de séduire l'instance spectatrice. Les images satellites extraites d'applications de géolocalisation ou de logiciels sociaux, qui reconstruisent synthétiquement une identité, relèvent d'un double statut, entre images pleinement opératoires et images opérantes, puisqu'elles sont mises en ligne à destination des spectateurs-usagers d'applications numériques et de médias sociaux.

<sup>14</sup> Ce terme défini par Fanny Terno et employé à la place de « composition » permet de désigner tout à la fois le geste de composition d'ensemble comme le caractère composite et hétérogène des matériaux inscrits dans le cadre de l'œuvre visuelle et sonore (Terno, 2022).

<sup>15</sup> Henry Jenkins en fait un phénomène dominant et protéiforme. Les *fan-vids* peuvent s'apparenter à la critique, à la pratique du clip musical ou encore à la création de bandes-annonces : « J'ai vu les fans passer des marges invisibles de la culture populaire au centre de la pensée sur la consommation et la production médiatique » (Jenkins, 2013, p.32).



Capture d'écran de *M. Google, à qui appartient la réalité ?* (Jean-Marc Chapoulie, 2013)

La question même du stockage des identités dans une mémoire numérique, le droit à l'anonymat ou la volonté bien au contraire de redéfinir une identité, sont au cœur de ce long métrage qui interroge frontalement le contexte éthique et obliquement le cadre légal de ces images digitales. Dans *la Mer du milieu*, les images opératoires, fragments de flux d'images de vidéo-surveillance, accessibles en ligne, mais non autorisées à l'enregistrement, relèvent d'un territoire légal ambigu, entre propriété privée et surveillance publique. Chapoulie se présente comme leur premier spectateur, tombé au hasard de ses connexions sur un objet paradoxal au cadre légal fluctuant : « Et là je suis tombé en direct sur ces plateformes, notamment Skyline ou quelques-unes, où on a des centaines de caméras de surveillance en direct, qui par la loi ne peuvent pas être enregistrées. »



Capture d'écran de *la Mer du milieu* (Jean-Marc Chapoulie, 2019)

Cette dernière catégorie d'images potentiellement contestataires dans leur intention de réappropriation s'apparente indirectement aux images interdites ou clandestines réalisées dans des contextes politiques où censure, contrôle des opinions et politique d'effacement déplacent radicalement la question du droit d'auteur ou du droit à l'image sur le terrain de l'image interdite dans des contextes de privation des libertés individuelles.

### 1.5 Images interdites, images clandestines : geste archivistique contestataire

L'hétérogénéité à l'échelle planétaire des systèmes politiques, et donc des différentes instances et cadres légaux de validation de circulation des images, peut réintroduire par un nouveau biais la question de la censure par des autorités étatiques. Le matériau-source des œuvres du corpus a été parfois supprimé d'Internet dans des contextes politiques et institutionnels variés. Le statut transgressif, notamment sur le plan politique, de certaines images citées, inscrivent l'œuvre qui les réemploie dans un régime de clandestinité redoublé et complexifie la nature même de la création seconde au regard des lois en vigueur sur certains territoires.

Ainsi la deuxième partie du film de Champalaune, qui correspond au deuxième tiers du film, reprend la quasi-intégralité des vidéos mises en ligne par Perez, progressivement cerné par les forces de l'ordre. « J'ai publié l'intégralité de [la] confrontation [d'Oscar Pérez] avec les forces de l'ordre, précise le documentariste. Pas tout à fait l'intégralité, je dirais 80 %. Quand il est cerné à cinq heures du matin et qu'il négocie avec la police, là j'ai vraiment tout gardé tel quel, chronologiquement, tel que c'était publié sur Bellingcat et beaucoup de sites internet d'investigation. »

Ces images qui ont circulé en temps réel sur Instagram ont été, depuis, retirées. Si Champalaune rappelle que ces images ont été sauvegardées par plusieurs plateformes d'investigation, il ignore néanmoins l'instance qui a demandé leur suppression : « Son compte Instagram a été suspendu. Je ne sais pas si suspendu est le bon mot... Est-ce le gouvernement qui a envoyé une requête à Instagram ? ou Instagram a vu que c'étaient des images violentes, du coup les a enlevées ? » Les vidéos de cette mort en direct sont ainsi les dernières traces numériques produites par un fugitif, dans un contexte de clandestinité politique, comme retournées par le réemploi à cette clandestinité première, exhaussée cependant par le montage.

Dans *la Mer du milieu*, quelques fragments de courts métrages syriens transmis par une amie du cinéaste et diffusés en ligne entre 2011 et 2014 entrent également dans la catégorie des films contestataires - parmi ces images le geste d'un Syrien qui enlève une caméra de surveillance - et susceptibles de représailles politiques. Ces courtes fictions, entre-temps supprimées d'Internet, remontées dans l'œuvre seconde, forment un matériau marginal dans le déroulé du film, mais central dans l'intention militante de convoquer différents régimes de visibilité/surveillance de la rive sud de la Méditerranée. « Le film, signale Chapoulie, je l'ai pensé depuis le début par rapport à ces petits films de la révolution syrienne. C'est pour ça que je reviens à cette image du jambon. C'est comme si, du film, il ne fallait voir que ces trois ou quatre petits films qui sont le gras du film, et le reste, c'est le maigre. »



Capture d'écran de *la Mer du milieu* (Jean-Marc Chapoulie, 2019)

Par ailleurs, en dehors de ce contexte propre aux régimes répressifs, un usager du Net peut faire le choix d'effacer ses vidéos et ses différents profils sur les plateformes numériques, au nom du droit à l'oubli. C'est le cas de Tasha Lee que Galibert-Laîné évoque longuement dans son film. Après *Watching the Pain of Others*, la Morgie a décidé d'effacer tous ses comptes YouTube et de disparaître d'Internet, décision qui n'interrompt pas le geste de montage de Galibert-Laîné et n'est pas pris davantage en considération par Penny Lane.

Dans le contexte d'une reprise d'images amenées à disparaître, la propension des *Net Found Footagers* à faire acte d'archivage de documents numériques procède parfois d'une volonté militante de contrecarrer leur potentiel effacement par plusieurs instances<sup>16</sup>. Chapoulie rappelle ainsi préférer l'expression « art d'archives » pour désigner ses films de montage. André Habib catégorise la pratique historique et contemporaine du *Found Footage* dans le vaste champ du film d'archives, en lui prêtant une « visée à la fois plus esthétique, critique ou polémique » (Habib, 2008, p. 317) que l'usage documentaire de l'archive pour illustrer ou témoigner d'un phénomène. Dans son article « An Archival Impulse » (Foster, 2004), Hal Foster convoque le concept de *pulsion* ou *impulsion archivistique*<sup>17</sup> pour désigner des créations qui utilisent des documents

<sup>16</sup> Cette même question de l'archive revient dans *Watching the Pain of Others* que Galibert-Laîné présente comme « un document précieux, une archive d'un certain état du monde ».

<sup>17</sup> Nous reprenons la traduction proposée par Christa Blümlinger (Blümlinger, 2014).

archivistiques officiels ou non officiels et qui, par les connexions nouvelles créées entre les fragments hétérogènes, produisent des œuvres qui deviennent à leur tour archives, ouvertes à de nouvelles significations et à des usages hors-la-loi. Dans le contexte numérique, le geste politique d'« archivation » (Derrida, 1995) de documents visuels exogènes peut devenir une arme critique, sciemment contestataire de certains cadres juridiques réprimant les libertés (les fictions syriennes ou le compte Instagram d'un insurgé politique). Le transfert du film de Chris Kennedy sur une pellicule 16 mm peut être interprété comme la volonté de protéger les contenus numériques menacés de disparition. Galibert-Laîné explique en voix *off* : « Mon hypothèse, c'est qu'il s'agissait pour lui de produire une archive physique, c'est-à-dire pérenne de cet événement numérique qui pouvait à tout moment disparaître d'Internet ». Cependant Kennedy lui répond dans un mail qu'il s'agit plutôt d'extraire ces données de toute possibilité de contrôle par les instances de surveillance numérique. La réalisatrice cite alors à l'écran un autre entretien de Kennedy, traduit par la voix hors champ : « Dans un film sur la surveillance, j'ai pensé qu'il était important de retirer ce qui dans notre culture de la surveillance est inhérent à l'ordinateur : la définitive traçabilité juridique de l'image »<sup>18</sup>. Il s'agit là d'une remise en cause radicale de toute forme d'objection légale.

Ainsi, les œuvres de *Net Found Footage* de notre corpus relèvent parfois d'un contournement volontaire de certaines lois oppressives (réemploi des courts métrages produits en plein conflit syrien ou de vidéos postées en pleine traque par un opposant politique à Nicolás Maduro) ou d'un acte de dissidence à l'encontre d'instances de contrôle propres à l'environnement numérique (transfert analogique de données en ligne). Geste analytique, esthétique ou politique, l'acte de réemploi de documents stockés sur les réseaux et les médias sociaux implique souvent une dimension engagée, sinon militante, dans les œuvres secondes transformatives et place leurs auteurs dans un espace d'incertitude légale, d'inquiétude créatrice ou d'illégalité assumée.

## ***II – Registres de justification : de la désobéissance revendiquée aux interstices légaux***

Conformément à ce que Luc Boltanski et Laurent Thévenot démontraient dans *De la justification. Les économies de la grandeur* (1991), les acteurs sociaux justifient leurs actions en les ancrant dans des systèmes de valeur. Nous dresserons dans cette partie un panorama des registres de justification, et des systèmes de valeur qui les accompagnent, qui traversent les discours des artistes retenus dans notre corpus d'étude, afin de comprendre la façon dont ils se positionnent face à la loi, en pleine conscience de l'illégalité de leurs pratiques artistiques.

Si certaines de ces positions découlent d'un rapport à la création qui leur est propre, d'autres sont issues des échanges qu'ils n'ont pas manqué de susciter avec des juristes, des avocats, ou des journalistes, afin de bénéficier de tous les éléments nécessaires pour poser les éléments d'une éventuelle défense.

### **2.1. Créer à l'étendard de la désobéissance civile**

À une extrémité de notre échantillon de justifications, on trouve l'affirmation et la revendication d'une désobéissance assumée. Ces positionnements s'inscrivent ainsi dans le registre ancien de la « désobéissance civile », que Sandra Laugier (2015, p. 43) définit comme « le refus volontaire

---

<sup>18</sup> Chloé Galibert-Laîné cite à l'écran les propos de Chris Kennedy en langue originale : « *In a film about surveillance, I thought it as important to remove elements of surveillance culture that are inherent to the computer : the ultimate forensic traceability of the image.* »

et ostensible d'appliquer un texte réglementaire » - en l'occurrence, le droit d'auteur, et le droit à l'image. Les pratiques de réemploi s'assimilent ainsi à une désobéissance civile, dès lors qu'elles constituent une façon de « refuser, de façon non violente, collective et publique, de remplir une obligation légale ou réglementaire au motif qu'elle viole un 'principe supérieur' » (Laugier 2015, p. 43). Ces « principes supérieurs » s'appuient sur différents arguments.

Tout d'abord, le code de la propriété intellectuelle se confronte dans l'esprit de certains artistes à une remise en cause globale du concept même de l'*auteurisme*, au profit de ce que Pierre Vinclair (2012, p. 18) désignait comme une « singularité impersonnelle ». Ce positionnement a bien entendu des assises très politiques. Pour affirmer « La mort de l'auteur », Roland Barthes (1984, pp. 63-69) s'appuyait sur la tradition orale qui a prévalu à la transmission des récits, qui valorisait la performance, et non le génie créateur - concept qui émerge ensuite avec l'individualisme indissociable du capitalisme et de la pensée positiviste qui l'a accompagné. Dans un juste retour, l'écriture moderne ne constituerait plus, pour lui, qu'un exercice performatif, et la main de l'écrivain, « portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine – ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même » (Barthes 1984, p. 64). Barthes conclut de ses réflexions que l'œuvre se construit aussi sur la base de ses réappropriations, ouvertes, par le lecteur, affirmant que « la naissance du lecteur doit se payer la mort de l'Auteur » (Barthes 1984, p. 67). La façon dont le concept « d'œuvres transformatives » se construit au-delà d'un éventuel « droit » de l'auteur sur son œuvre première s'appuie très directement sur cette affirmation de Barthes, sur cette primauté donnée au « lecteur » sur « l'auteur ».

Comme le notent les auteurs du *Rapport de la mission du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA) sur les « œuvres transformatives »*, les dispositifs de partage numérique, de co-création et les plateformes communautaires créent « un système d'autorat singulier que le droit d'auteur traditionnel centré sur la personne de l'auteur et sur l'originalité de sa contribution peine à appréhender » (Benabou & Langrogné, 2014).

Les voix qui s'élèvent aujourd'hui autour des pratiques de réemploi pour réfléchir la légitimité du concept d'auteur sont nombreuses, à l'image de Marie-France Bellisant (2022), qui s'insurgeait dans ces termes dans le *Mashup Cinéma Webzine* :

« Qu'est-ce qu'un auteur de nos jours ? Un particulier mettant en ligne une photographie prise par ses soins, est-il réellement un "auteur" ? Question qui mérite d'être posée. Ne devrions-nous pas repenser cette notion en tenant compte de notre époque ? Ne faut-il pas nuancer certaines clauses qui ne sont plus aussi probantes qu'elles ne l'étaient jadis ? »

Même dans les milieux du droit, certains juristes militent pour une évolution de la législation. C'est le cas de l'avocat Jérôme Giusti, qui affirme : « Il nous faut trouver un nouveau contrat social. On est plusieurs à militer pour la transposition, en France, du *Fair Use* américain, que l'on pourrait traduire par l'"usage équitable ou loyal d'une œuvre". Il faudrait que soit reconnu, dans certaines limites, un droit de l'usager à s'emparer d'une œuvre existante » (Fabre 2011).

Les revendications s'appuient sur l'idée, ici énoncée par le collectif « Appel pour une école démocratique » (2003), que « toute œuvre de l'esprit est destinée à être reprise et répétée par d'autres esprits », notant « la perversité » et « les enjeux inavoués d'un système qui tente de stigmatiser, à l'aide d'arguments juridiques récents et supposés moralement incontestables, un mouvement d'appropriation qui, lui, dispose de la légitimité de l'expérience et de l'histoire ». S'appuyant sur le concept de « Fair Use » proposé par le droit étasunien (Heymann 2008), ces revendications ont ouvert la voie en France à de nouveaux ancrages juridiques, à l'image de la « Licence Art Libre », rédigée en juillet 2000 à l'initiative de l'artiste Antoine Moreau, et qui permet « à tout un chacun de faire un usage créatif des productions de l'esprit quels que soient leur genre et leur forme d'expression »<sup>19</sup>. Émerge avec cette initiative le concept « d'intérêt public artistique », pour reprendre l'expression proposée par Chritiane Carlut (2003), dans un article intitulé « Copyright / Copywrong. Les enjeux des pratiques contemporaines de réappropriation ».

Parallèlement à ces remises en question du code de la propriété littéraire et artistique, l'illégitimité de ce que l'on appelle « le droit à l'image » accompagne aussi ces mouvements de réappropriation artistique. Jean-Marc Chapoulie est très clair à ce sujet lorsqu'il affirme : « J'ai vécu une période - et je ne suis pas si vieux que ça ! - où l'on pouvait tourner à Paris sans qu'on vous demande le

<sup>19</sup> « Licence Art Libre 1.3 », Préambule [en ligne], Site « Licence art libre », consulté le 27 mai 2022 <https://artlibre.org/>

droit à l'image et tout ça... J'ai toujours eu l'impression quand même que c'était un monde qui existait aussi. On n'est pas... C'est quoi le problème du droit à l'image ? »

La façon dont il s'insurge à propos d'un cadre législatif dont il peine à cerner la raison d'être ouvre la porte à l'idée d'une illégitimité ressentie de dispositions légales qui encadrent arbitrairement, en l'étouffant, la création.

## 2.2. Un rapport à la loi teinté de pragmatisme

Pour certains artistes s'adonnant au *Net Found Footage*, le refus de respecter la loi ne s'appuie pas sur la raison d'être de la loi elle-même, comme on l'a vu précédemment, mais uniquement au regard d'une vision pragmatique selon laquelle la mise en adéquation avec la loi serait tellement complexe qu'elle en devient inenvisageable, sachant que les environnements économiques dans lesquels travaillent les artistes ne leur permettent généralement pas d'engager quelqu'un pour faire ce travail à leur place.

En effet, au regard de la quantité d'images diversifiées qu'utilisent les *Net Found Footagers* comme matière première de leurs œuvres de réemploi, demander une autorisation à l'ensemble des ayants droit au titre du droit à l'image semble particulièrement complexe : « Ce sont parfois des bribes d'images qui durent trois secondes, et où on voit vingt personnes... »<sup>20</sup> rappelle Elsa Charbit, directrice artistique du festival Entrevues de Belfort. Une mise en conformité avec la loi serait dans ce contexte particulièrement chronophage, comme l'observe justement Marie-France Bellissant (2022) en invoquant la pratique du *Mashup* : « Un *mashupeur* qui réalise un film avec une cinquantaine d'images prises ici et là, passerait plus de temps à demander les droits aux auteurs qu'à créer ! Dans le cas du *Mashup*, la demande de droits serait si chronophage qu'elle tuerait toute la spontanéité essentielle à cette forme de création ».

Au-delà de la question du temps supposé, les conditions matérielles font qu'il est parfois impossible de joindre les ayants droit. C'est la situation à laquelle s'est confronté Romain Champalaune en réalisant son film sur Óscar Perez, qui malgré sa volonté de faire les choses « en bon droit », a dû se résoudre à l'illégalité :

« J'ai voulu contacter la famille d'Óscar Perez pour leur demander l'autorisation d'utiliser les images qu'[il] avait publiées sur son réseau social. Je l'ai fait via Bellingcat, parce que les investigateurs sont aux premières loges pour savoir ça, mais ils n'ont pas réussi à trouver sa famille, je n'ai pas réussi à contacter quiconque qui soit en relation avec lui ».

Dans ce cas particulier, c'est parce que les membres du révolutionnaire vénézuélien ont dû s'exiler dans un autre pays, et que la réutilisation potentielle du film de Champalaune à des fins de propagande aurait pu les mettre dans une situation dangereuse, que la mise en adéquation avec la loi de la démarche créative a été rendue impossible.

## 2.3. Une « exception artistique » ?

Si un certain nombre de *Net Found Footagers* remettent en cause la loi elle-même, ainsi que les possibilités concrètes de sa mise en œuvre, d'autres ne la remettent pas en cause dans son essence, mais cherchent à définir des interstices légaux dans lesquels ils pourraient s'introduire, afin de développer leur pratique tout en s'abritant derrière un argumentaire qui pourrait servir de paravent en cas de poursuites.

Un de ces interstices consiste à envisager « l'exception artistique » comme un cas de jurisprudence leur permettant d'échapper au régime légal général. Cette « plaidoirie » que construisent les artistes se base dès lors sur la longue histoire des pratiques transformatives dans l'art,

---

<sup>20</sup> Elsa Charbit, entretien avec Christel Taillibert, réalisé par téléphone le 13 janvier 2021.

conformément à l'idée selon laquelle la création artistique n'est jamais ni plus ni moins qu'un « recyclage » d'éléments du passé (Brilliant & Kinney 2011), sans compter, comme le rappellent Valérie-Laure Benabou et Fabrice Langrogné (2014, p. 3), que « la reprise explicite est souvent pratiquée comme un passage, un tremplin vers l'affranchissement de l'artiste ». D'autres vont même plus loin, à l'image de Jean-Marc Chapoulie, qui n'hésite pas à faire une véritable « Apologie du plagiat », comme en témoigne le titre d'un chapitre de son livre publié en 2008, *Alchimicinéma*, nous confiant que pour lui, « la création passait souvent par-là ».

Sur la base de ces principes, nombreux sont les *Net Found Footagers* qui considèrent que l'ambition artistique qui guide leur démarche constitue une exemption de fait au régime de la loi. Il est vrai que, jusqu'à aujourd'hui, l'assimilation des produits finis à des objets artistiques a permis de leur éviter des ennuis judiciaires, comme le constatait Chapoulie : « Je pense que, malheureusement ou heureusement, il y a beaucoup de films qui sont rentrés dans le monde de l'art, chez les collectionneurs, les musées, et il n'y a pas de procès à ce niveau-là, encore, aujourd'hui ».

Ce principe, Galibert-Laîné l'a clairement observé dans les échanges qu'elle a pu avoir avec différents artistes, qu'elle décrit comme « très sûrs de leur bon droit », souvent, d'ailleurs, sur la base d'assurances délivrées par des avocats. C'est le cas de Penny Lane, la réalisatrice du film analysé dans *Watching The Pain of Others*, qui lui a raconté avoir contacté les femmes dont elle avait utilisé les vidéos postées sur différents médias, non pas dans le but de leur demander l'autorisation d'utiliser leurs images, mais uniquement pour les informer, leur proposer de s'associer à la distribution, de participer à des débats au moment de la sortie du film, considérant qu'elle avait le droit de développer cette démarche de réemploi en vertu de son caractère artistique.

#### 2.4. Une « exception pédagogique » ?

Parmi les autres interstices investis par les artistes de *Net Found Footage*, on peut aussi citer « l'exception pédagogique ». Ce principe, contrairement à « l'exception artistique », existe au niveau législatif, et désigne le résultat d'accords sectoriels entre le ministère de l'Éducation nationale et les sociétés de gestion collective qui fixent les conditions strictes de dérogation au droit d'auteur dans le cadre des activités d'enseignement ou de recherche<sup>21</sup>.

Deux principes constitutifs de cette « exception pédagogique » sont régulièrement mis en avant par les artistes pour justifier de la légitimité de leur démarche, en l'occurrence les concepts de « courte citation » et « d'analyse » tels qu'ils sont prévus par la loi : « L'auteur ne peut interdire : (...) les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées »<sup>22</sup>.

Le fait que les films de *Net Found Footage* soient le plus souvent construits sur la base de fragments d'images animées variées ouvre ainsi la voie à l'analogie avec le concept de « citation », susceptible de légaliser la démarche tout entière. Plaider la cause de l'analyse restreint l'échantillon des œuvres concernées, dès lors qu'il faut rendre compte d'une véritable démarche analytique au regard des œuvres réemployées.

Chloé Galibert-Laîné est une représentante exemplaire du recours à l'exception pédagogique. Elle déclare ainsi : « L'argument principal sur lequel je m'appuie pour mon travail, c'est de défendre le fait qu'il s'agit de films qui sont des films de recherche, qui sont en priorité des travaux destinés à une diffusion en contexte universitaire et en contexte pédagogique ». Si les deux films de notre corpus sont bien liés au développement d'une thèse en recherche-crédation, son affirmation n'est cependant pas complètement juste puisque ces films ont circulé bien en dehors de la sphère universitaire : *Watching the Pain of Others* a été programmé dans plus de quarante festivals à travers le monde<sup>23</sup>, et *Forensickness* dans une vingtaine<sup>24</sup>... Difficile dès lors d'argumenter au regard de la sphère d'usage et de circulation du film. C'est donc sur la base des deux arguments

<sup>21</sup> Article L122-5 du Code de la propriété intellectuelle (Livre I<sup>er</sup> : Le droit d'auteur), *op. cit.*

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> Site personnel de Chloé Galibert-Laîné, onglet « Watching the Pain of Others » [en ligne] <https://www.chloegalibertlaine.com/watching-the-pain-of-others>, consulté le 27 mai 2022

<sup>24</sup> Site personnel de Chloé Galibert-Laîné, onglet « Forensickness » [en ligne] <https://www.chloegalibertlaine.com/forensickness>.

- relatifs à la citation d'une part et à la démarche analytique d'autre part -, que Chloé Galibert-Laîné construit son argumentation légale :

« Dans le cadre d'un travail de recherche s'exerce ou devrait pouvoir s'exercer un droit de citation, dans la mesure où j'emploie toujours des extraits qui sont très courts par rapport aux œuvres originales, je cite toujours les sources des médias que je réemploie, très explicitement dans les films et dans les génériques. De façon assez explicite - et ça serait assez facile à défendre d'après les avocats avec qui j'ai eu l'occasion de discuter - les films que je fais ont une vocation de production de discours critique et analytique par rapport aux images que je réemploie, donc ça, ajouté à mon statut de chercheuse, au fait que je produis mes films dans le cadre d'un emploi de chercheuse qui travaille sur les médias et sur les images, d'après les consultations que j'ai pu avoir avec des juristes, j'ai eu l'impression que ça constituait un tableau qu'il serait possible de défendre, dans l'éventualité où il serait nécessaire de me défendre sur le plan juridique ».

Le fait que Chloé Galibert-Laîné envisage ses films au gré de la forme de « l'essai vidéo » (plus connu sous l'expression anglophone « *Video Essay* »), et qu'elle envisage sa démarche scientifique comme relevant de la « Netnographie » la positionne en effet d'emblée dans le champ de l'analyse. Nombreux sont aujourd'hui les chercheurs et les chercheuses qui se réfèrent au *Video Essay* comme outil de recherche et d'enseignement, et Chloé Galibert-Laîné n'écarte pas l'idée d'une action collective en vue de l'établissement d'une jurisprudence propre à cet environnement de création : « Je conceptualise mon travail de recherche en l'inscrivant dans cette communauté. De fait, on a des liens assez serrés, on est au courant de ce que font les uns ou les autres, donc si l'un d'entre nous devait aller en procès, il serait possible qu'il y ait un mouvement collectif de défense de cette pratique, en tant que pratique de recherche légitime ! »

## 2.5. Une « exception journalistique » ?

Si l'interstice pédagogique semble bien structuré au niveau de sa plaidoirie potentielle, une autre exception semble plus floue au niveau de son application. C'est en effet en se référant à « l'exception journalistique » que Romain Champalaune justifie la représentation à l'image d'Oscar Perez dans son film, sans autorisation :

« Effectivement, c'est un flou juridique, parce qu'il s'agit d'un personnage public. Toutes ces images-là ont été utilisées sur CNN, sur BFM, sur les sites d'information continue. En tous cas, les images que j'ai utilisées, moi, les images de sa mise à mort, sont des images qui ont parcouru le monde entier. Je crois qu'il y a une jurisprudence qui fait que quand ce sont des images qui sont liées à l'actualité, le droit d'informer supplante le droit à l'image et à la représentation ».

Rien n'est moins sûr en réalité, puisqu'une jurisprudence datée du 9 novembre 2015, formulée par la 17<sup>e</sup> Chambre civile du Tribunal de grande instance de Paris, a donné tort au journal *Le Parisien Libéré* au profit d'un individu qui se plaignait qu'un cliché retraçant une mésaventure dont il était la victime (il avait confondu une bouche de métro et une entrée de parking, et s'était engouffré dans celle-ci, avant de s'immobiliser sur les premières marches) avait été récupéré sur Twitter par le journal, avant d'être publié sur son site<sup>25</sup>. La cour a considéré que « la liberté d'informer ne peut primer sur le droit à l'image du requérant dès lors que le sujet abordé relatif à un banal fait divers ne permettait pas que l'image du demandeur, inconnu du public, soit publiée dans des conditions le rendant identifiable »<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> « Champs-Élysées : une voiture s'engouffre... Dans une bouche de métro » [en ligne] *leparisien.fr*, 20 mars 2014 <https://www.leparisien.fr/paris-75/champs-elysees-une-voiture-s-engouffre-dans-une-bouche-de-metro-20-03-2014-3690691.php>

<sup>26</sup> Tribunal De Grande Instance de Paris, 17<sup>e</sup> Chambre Presse - Civile, 9 novembre 2015, n° 15/00862.

Ainsi, « l'exception journalistique » reste totalement soumise à l'appréciation du juge, et si elle peut effectivement être plaidée, ne suppose pas une victoire assurée de la part du *Net Found Footager*.

## 2.6. L'argument économique : la micro-lucrativité comme horizon

D'autres arguments encore sont développés par les *Net Found Footagers* pour justifier leurs activités au regard de la loi en vigueur. Ainsi, certains invoquent l'environnement économique dans lequel sont produites et circulent les œuvres considérées. C'est le cas de Galibert-Laîné, qui estime qu'une exemption juridique serait juste du fait que ses films sont mis à disposition, gratuitement, sur Internet, ce qui place ainsi son activité dans l'environnement symbolique de l'*Open Access*, et supposément lui confère davantage de liberté au niveau du droit :

« Ce serait, je pense, très différent si j'entrais dans une logique de demande de bourse ou de financement, de diffusion télévisuelle, d'achat, où il faudrait acheter des droits. Ce serait une logique très différente dans laquelle j'ai commencé à m'engager, puis j'ai rebroussé chemin finalement, parce que pour l'instant, ça me va assez bien de défendre les films comme des travaux de recherche, plus que comme des œuvres de cinéma destinées à être vendues et à produire des revenus ».

Cet argumentaire souffre cependant du fait que ces films sont aujourd'hui disponibles sur des plateformes de vidéo à la demande qui commercialisent l'accès à leurs contenus (Tënk en l'occurrence). Les autres films de notre corpus bénéficient de la même façon d'une exploitation commerciale, quand bien même au gré d'économies très restreintes (le film de Jean-Marc Chapoulie est produit par Baldanders Film et ARTE France, et est disponible en DVD ainsi que sur les plateformes Tënk et Dafilms ; celui de Romain Champalaune est quant à lui disponible sur Tënk).

Par ailleurs, les nombreux passages en festivals dont ont bénéficié ces différents films constituent, tout en se positionnant dans l'exploitation non-commerciale, des sources de revenus non-négligeables pour leurs auteurs, ce qui teinte évidemment d'une réelle ambiguïté cet argumentaire économique.

## 2.7. Une référence à « l'absence de préjudice »

Autre argumentation encore, les *Net Found Footagers* s'appuient sur l'idée que l'absence de préjudice pour les ayants droit des éléments audiovisuels réemployés les abritent de fait de toute poursuite judiciaire. Valérie-Laure Benabou et Fabrice Langrogné (2014, p. 24) évoquent même l'usage d'un « avis de non-nuisance » qui, affiché sur le site internet où sont mis à disposition les films nés du réemploi, constituerait un déni de responsabilité. Galibert-Laîné expliquait ainsi ce point de vue :

« Ce qui est réclamé par pas mal d'activistes ou de juristes qui travaillent sur ces questions, ce serait d'obtenir le fait que les plaignants doivent prouver qu'un préjudice a été subi - parce que le producteur ou la productrice du média qui a été réemployé pour X ou Y raison, a perdu son emploi à cause du film ou n'a plus pu monétiser ses contenus parce qu'ils ont été réemployés dans tel autre contexte, etc. ».

S'il est vrai que le sentiment, pour l'ayant droit, d'avoir affaire à une proposition de réemploi qui ne lui porte préjudice va limiter sa volonté de déclencher une procédure, cet argumentaire est en revanche intenable d'un strict point de vue juridique.

## 2.8. Identification du *Net Found Footager* à un « opérateur du flux »

Ce nouvel argumentaire, développé par Jean-Marc Chapoulie, tend à transformer symboliquement le statut du *Net Found Footager*. Il explique en effet que, pour réaliser *la Mer du milieu*, il se trouvait face à un flux d'images qui défilaient sur son ordinateur - les images des caméras de vidéosurveillance auxquelles il accédait - et qu'en enregistrant ces images, à l'aide du logiciel Quicktime, il devenait de fait l'opérateur de ces images, le cadreur, le caméraman. Le geste consistant à enregistrer les images faisait de lui un opérateur d'un nouveau type, aussi avant-gardiste que les opérateurs Lumière en leur temps ! Et en tant qu'opérateur, il passerait du statut

de pilleur d'images à celui de filmeur, récupérant de fait les droits - tout du moins les droits liés à la propriété intellectuelle - sur les images en question. Jean-Marc Chapoulie raconte avoir soumis cet argumentaire à une avocate, qui après s'être moqué de lui, a avoué qu'elle serait très heureuse de mener une telle plaidoirie...

Ce renversement du statut du *Net Found Footager* est interrogé très directement dans un autre film de Jean-Marc Chapoulie *Mr. Google, à qui appartient la réalité ?*, dans lequel il met en scène des bavardages entre le disque dur de son propre ordinateur et des serveurs internet, sur la base des images issues de *Street View* et de ce qu'elles révèlent de sa propre intimité. En se demandant « à qui appartient la réalité ? », Chapoulie pose très directement cette question de la confrontation entre le droit à l'image - lui-même apparaissant, avec sa fille, sur l'image de *Street View* relative à son domicile parisien - et l'utilisation à des fins commerciales de ces images par Google.

Par ailleurs, plus tôt encore dans sa carrière, Chapoulie avait été plus loin dans la réflexion relative à « l'opérateur du flux », dans un autre contexte, plus polémique encore, puisqu'il avait organisé un festival de « *screeners* » - soit ces pirates qui enregistrent, en salle ou sur un écran de télévision, les films au moment de leur diffusion. Là encore, le fait de tenir la caméra, d'enregistrer des images du réel, faisait pour lui du *scraper* un artiste, dont le festival tendait à évaluer le talent - initiative qui lui a valu, à ses dires, d'importants soucis judiciaires !

### ***III – Les préoccupations légales des créateurs et leurs effets formels sur des œuvres post-cinématographiques***

Comme le rappelle Chloé Galibert-Laîné, les *Net Found Footagers* sont confrontés constamment à la nécessité de répondre par la création aux préoccupations d'ordre légal : « Par rapport à cet objet en particulier, quelles sont les questions qui se posent et comment les résoudre ? » Ces contraintes produisent des effets formels sur des œuvres filmiques qui entrent en territoire post-cinématographique<sup>27</sup>. Par l'hétérogénéité de leur matériau, les jeux de mise en abyme plastiques et discursifs ou l'instabilité visuelle qu'elles mettent en œuvre, les œuvres de notre corpus sont des objets atypiques dans le paysage cinématographique. Cependant, les spécificités formelles de ces créations ne reposent pas uniquement sur des dissidences d'ordre esthétique mais relèvent aussi de la nécessité de répondre à des obligations relevant de la légalité.

#### **3.1 Images interdites de réemploi : une forme elliptique**

L'un des premiers effets de la légalité sur les œuvres est antérieur à leur production et se situe dans le travail de collecte du matériau à réemployer et les intentions archivistiques des artistes. En amont du montage, l'impossibilité de montrer certaines images motive une esthétique caractérisée par l'ellipse et l'image manquante.

Jean-Marc Chapoulie constate ainsi l'absence de certaines images, qu'il souhaiterait cependant filmer ou *trouver* : « On ne peut plus faire d'images à Beyrouth [...]. J'aimerais atteindre les

---

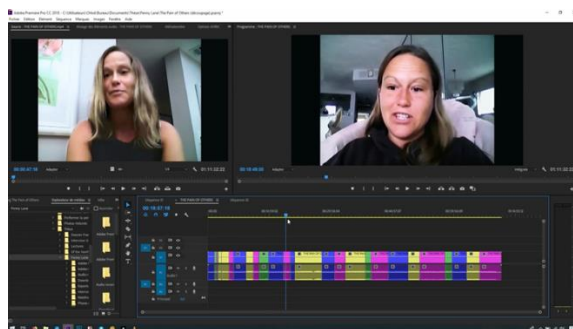
<sup>27</sup> Le post-cinéma est caractérisé par des pratiques diverses et se situe en « état d'équilibre instable » (Chateau et Moure, 2020, p. 14, cité dans Galibert-Laîné et Hernández López, 2022), à l'ère de ce que certains désignent de manière récurrente comme la fin du cinéma (Youngblood, 1970, Gaudreault et Marion, 2013) ou d'autres comme une extension du territoire cinématographique (Bordina, Dubois et Ramos, 2009), vers des pratiques qui lui sont exogènes. La *remix culture* (Lessig, 2009), les contenus audiovisuels produits sur ordinateur, les images de synthèse, les installations de vidéastes ou les productions participatives sur des plateformes numériques interfèrent avec le « film » dont les contraintes de réalisation connaissent une assise historique (Denson et Leyda, 2016).

caméras qui sont là-bas ». Par jeu de glissements, ce sont les courts métrages syriens qui ponctuent *la Mer du milieu* qui désignent tout un régime d'images inaccessibles. Romain Champalaune rappelle dans son entretien la facture *nécessairement* elliptique de son film, contrechamp numérique d'un documentaire impossible à tourner, pour des raisons pratiques, mais aussi conceptuelles et esthétiques : « Ces ellipses, je les trouvais encore plus puissantes que si jamais j'avais vraiment le témoignage de sa famille. » Hormis la radicalité de la censure politique ou la disparition des ayants droit, les lois qui encadrent le droit de propriété et de citation dans les états démocratiques freinent aussi les *Net Found Footagers*. Chloé Galibert-Laîné évoque ainsi un flou paralysant, contrainte éthique dans la réalisation de ses films de montage, qui la pousse à davantage se tourner vers le tournage et la fiction, et ce dès *Forensickness* : « Il y a des films ou des scènes, enfin des séquences, que je peux imaginer et je me rends compte que ça me fait trop paniquer, parce que je ne suis vraiment pas sûre de ce que je suis en train de faire et ça m'empêche de les réaliser. [...] Je me suis remise à filmer et j'ai repris une pratique de production d'images. Il y a différentes raisons pour ça qui sont esthétiques, etc. mais c'est aussi pour échapper un peu à ces discussions qui sont assez paralysantes quand on les prend au sérieux et qu'on n'est pas très entouré ».

Images hors-la-loi, images impossibles, images-substituts, images inquiétées ou images de fiction : les quatre films jonglent avec les interdits légaux et désignent les images absentes par d'autres images présentes au montage, des plans noirs (notamment dans *Watching the Detectives*) ou l'absence de certains contrechamps.

### 3.2 Le droit de citation : un art de la coupe, une esthétique du fragment

Cette esthétique de l'ellipse prend une forme plus tangible quand elle procède du droit de courte citation auquel se réfèrent certains des auteurs de films de *Net Found Footage*. La forme fragmentaire de ces films, motivée par leur dimension analytique et leur construction digressive, l'est aussi par la contrainte de brièveté des séquences citées et montées. En effet, pour contourner les restrictions imposées par le droit d'auteur, la réduction de la durée des extraits fait de la coupe au montage tout à la fois un choix formel et une décision juridique. Ainsi, Galibert-Laîné évoque l'entretien que lui a accordé un juriste sur la question de la propriété intellectuelle, dont le propos prend rapidement une dimension plastique et créative : « C'était fascinant parce que c'était un juriste, ce n'était pas quelqu'un qui est formé à l'analyse d'images *a priori* et on était vraiment à la limite de remonter le film sur la timeline en déplaçant le point de coupe. [...] Et je me suis rendu compte que, quand on discute avec des professionnels, des gens dont c'est vraiment le métier, on en arrive à ce degré-là, où, en fait, on parle d'esthétique ». L'équilibre entre obligation juridique et durée des fragments cités imprègne le montage de la réalisatrice et en modifie l'esthétique. « Maintenant que j'ai eu ces discussions-là, poursuit-elle, quand je fais du montage, j'ai ça en tête ».



Capture d'écran de *Watching The Pain of Others* de Chloé Galibert-Laîné (2019)

### 3.3 Stratégie d'effacement de l'instance citationnelle : exhausser l'instance autoriale de l'image réemployée ?

Ainsi, le cadre légal tend à introduire dans les œuvres de réemploi une esthétique de la brièveté, de l'ellipse et du fragment. Cependant, dans *la Mer du milieu*, où se déploient d'amples plans-séquences, l'artiste n'intervient que faiblement par la coupe et laisse se dérouler les travellings latéraux dans un montage transparent. Les bugs ou images inversées sont tributaires de l'enregistrement même des caméras.



Capture d'écran de *la Mer du milieu* (Jean-Marc Chapoulie, 2019)

Aucune modification dans le champ, aucune indication de textes à l'écran (seule l'insertion des vidéos syriennes signalent nettement une intervention dans le montage). Jean-Marc Chapoulie efface volontairement les marques d'une instance autoriale et laisse le champ libre aux images opératoires, dont l'énonciation est nécessairement machinique. Modestie de l'auteur-monteur ou retournement ironique qui met en évidence la source non-humaine et automatique de film ? Difficile de trancher.

Cette faible intervention du réalisateur est particulièrement sensible dans le film de Champalaune qui n'intervient ni par le commentaire, ni par la modification des images, mais par le seul montage. Contrairement au documentaire de Chapoulie et aux essais vidéos de Galibert-Lainé, la bande-son de *Vie et Mort d'Oscar Pérez* est constituée de la seule voix de Pérez, des ambiances sonores du film *La Muerte suspendida* et des dialogues enregistrés par certaines images anonymes. Champalaune se présente au générique, non pas comme réalisateur, mais comme « monteur » du film, et signale ainsi que le point de coupe et le montage sont des marqueurs esthétiques forts d'une catégorie de création qui remet en cause la notion même d'auteur, au profit du geste citationnel. L'esthétique du documentaire de Champalaune rejoint ainsi celle du montage littéraire, selon la définition audacieuse qu'en propose Walter Benjamin : « *Méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer* » (Benjamin, 1986, p. 476).

### 3.4 Effacements du sujet représenté : une réponse plastique au droit à l'image ?

Plusieurs réponses plastiques sont apportées au droit à l'image et donc au droit du sujet filmé. Le floutage des visages est l'une des plus fréquentes sur le plan visuel. Cette question est le point de départ de *M. Google, à qui appartient la réalité ?* Chapoulie rappelle que « l'idée de demander de déflouter » son visage et celui de sa fille à Google, fil conducteur de ce documentaire, devient un « dérèglement » et un « renversement » éthiques et esthétiques. La décision du floutage imposée par l'application *Street View*, auquel le cinéaste prête la force d'une « idée artistique », lui reviendrait alors, de droit, en tant que sujet filmé. Si aucun floutage n'intervient dans *la Mer du milieu*, les courts métrages syriens cités font le choix d'occulter les visages d'une part et de produire une langue extra-terrestre d'autre part. Hors champ, Chapoulie explique à son fils ces stratégies de contournement des interdits propres aux régimes répressifs. Il nous le rappelle aussi dans son entretien : « Et dans ces quatre films d'une minute, notamment quand ils jouent aux Martiens, ils cachent eux-mêmes leur visage, ils nous expliquent qu'ils ne comprennent pas la

langue de Syrie donc ils sont obligés de parler martien. On est dans la non-communication totale. En face de ça, il y a une image qui dit "tout le reste, c'est visible, c'est parlant", et on ne voit rien. »



Capture d'écran de *la Mer du milieu* (Jean-Marc Chapoulie, 2019)

Ainsi, dans plusieurs extraits des courts métrages syriens, les visages filmés sont cachés par des pancartes, des masques, des turbans qui viennent tout à la fois protéger les auteurs ou sujets filmés des vidéos et dénoncer ou désigner leur invisibilisation.

Par ailleurs, les images de vidéos surveillance ont comme point commun une distance du point de vue et donc le choix imposé par l'appareil de surveillance du plan d'ensemble. Dans le dialogue du père et du fils qui accompagnent les images, cette distance de la prise de vue automatisée qui permet « naturellement » de « ne pas reconnaître les gens » est rappelée à plusieurs reprises.



Capture d'écran de *la Mer du milieu* (Jean-Marc Chapoulie, 2019)

### 3.5 Prise en charge des questions légales par la bande-son

L'autre singularité du film de Chapoulie est la prise en charge par la bande-son des questions concernant la légalité. Le dialogue hors champ place son fils dans la situation de celui qui pose les questions de jurisprudence d'un point de vue candide, mais exigeant et redondant. Si l'enfant s'inquiète que certaines personnes puissent être identifiées sans leur accord, il interroge également son père sur le droit éventuel de représenter des marques et donc de placer des produits. Dans une forme de maïeutique aux rôles inversés, c'est l'enfant qui interroge le père et devient la mauvaise conscience du geste de réemploi, convoquant ses irrégularités juridiques et les possibilités de financement parallèles du film.

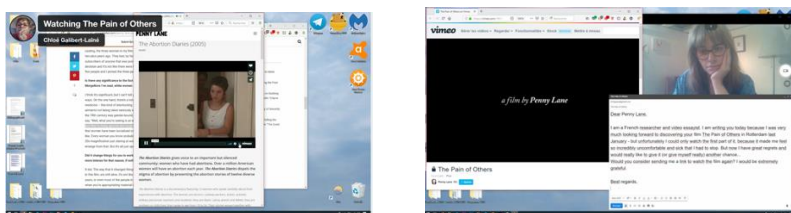
Galibert-Laîné investit aussi de sa voix ses *Desktop films*, directement enregistrés sur l'écran d'ordinateur qui devient espace visuel et sonore de plusieurs strates d'énoncés. Si les entretiens menés par la chercheuse sur une application-vidéo la font apparaître en plan rapproché à l'écran, ils font aussi entendre sa voix motivée par le principe même de l'enregistrement. Le choix de retranscrire à l'écran le texte de certains de ces entretiens, de les lire à haute voix, puis d'en produire une autre lecture par une voix de synthèse, impose également la sur-présence textuelle et sonore d'une recherche documentée, qui rappelle les conditions éthiques et scientifiques du cadre de réalisation du film et vient d'une certaine manière réparer les manquements de Penny Lane et Chris Kennedy.

### 3.6 Paratextes plastiques et textuels : documenter les sources...

Pour les auteurs interrogés, la préoccupation première revient au fait de citer ses sources, à défaut d'avoir obtenu toutes les autorisations préalables. Le champ et le hors champ sont des espaces discursifs et réflexifs qui documentent l'image et la contextualisent sur le plan visuel. La documentation des sources est partagée par les films du corpus étudié, avec une mise en forme plus ou moins élaborée et de fait plus ou moins significative d'une volonté de recenser et identifier les images réemployées, dans des œuvres qui comportent plusieurs niveaux de « transtextualité » (Genette, 1982).

Jean-Marc Chapoulie donne, dans le générique de fin, les noms de celles et ceux qui ont mis en ligne les courts métrages syriens, ainsi que les titres qui leur ont été donnés et les dates de leur partage numérique. Si ces éléments laissent ces courtes fictions dans un semblant d'anonymat, ils viennent répondre au souci d'établir et d'indexer des sources numériques et de « les rendre (à qui de droit) » (Didi-Huberman, 2010, p.157). De même, Champalaune et Galibert-Laîné recontextualisent leurs sources en déclinant les pages personnelles des réseaux sociaux consultées et les plateformes numériques dont ils ont partagé les images.

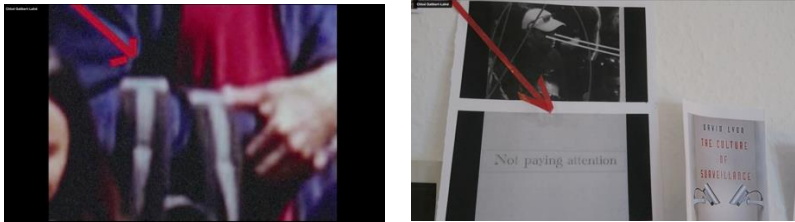
À ce titre, le film de Chloé Galibert-Laîné est exemplaire d'une volonté de documenter ses sources par un montage visuel et textuel, qui contextualise en permanence la migration transmédiatique des images citées.



Captures d'écran de *Watching The Pain of Others* de Chloé Galibert-Laîné (2019)

La cinéaste emploie des stratégies plastiques et graphiques qui empruntent au principe du paratexte littéraire, vaste appareillage dont disposent les commentateurs de textes, en le déplaçant sur le terrain d'une syntaxe audiovisuelle, qui en devient l'équivalent plastique. La réalisatrice filme son écran d'ordinateur et propose un montage performatif des objets visuels trouvés, dans leurs différents contextes de partage et reprise numérique. Les différents liens hypertextes ouverts à l'écran et les effets de surcadrage permettent d'identifier les caractéristiques et les emplacements premiers de ces citations, et d'en resémantiser le contenu. L'expérience spectatorielle - celle de Chloé Galibert-Laîné, comme celle des spectateurs de son film ou des internautes - est investie à la fois comme objet d'étude et méthode de recherche. Ce choix engage une configuration savante et dense du dispositif de visionnage, d'enregistrement et d'analyse. La pratique du *desktop film* se prête ainsi particulièrement à l'enchâssement des sources visuelles dans un seul même cadre, comme à leur re-montage avec la *timeline* du logiciel d'analyse filmique qui borde plusieurs images. Le film exhibe les relations intertextuelles des différentes sources, avec une co-présence à l'écran des images reprises, rejouées, citées. Des liens s'établissent entre les différentes images comparées et connectées dans un « dispositif » à plusieurs niveaux de lecture/visionnage qui s'apparente à certaines installations artistiques qui « [radicalisent] la forme de l'essai » en « [invitant] le spectateur à de nouvelles façons de voir » le visible et le lisible dans une perspective comparatiste (Blümlinger, 2013, p. 328). Ce sont plusieurs niveaux d'énoncés qui sont surcadrés et mis en abîme dans les films de Galibert-Laîné, dont le montage visuel réemploie l'architecture des pages Internet et exploite des phénomènes de dérivation hypertextuelle, voire architextuelle (Genette, 1979), lorsque l'œuvre procède par glissements et parallélismes plastiques. C'est le cas notamment de *Forensickness*, dont le montage dérivatif, prenant appui sur

les lignes de fuite et les flèches tracées sur les images par les Redditeurs, est exemplaire d'une architextualité, fondatrice du geste de réemploi.



Captures d'écran de *Forensickness* de Chloé Galibert-Laîné (2020)

Dans une démarche plus épurée et moins analytique, Romain Champalaune choisit de désigner plastiquement la différence de nature des citations. Si l'auteur n'intervient ni par la voix ni à l'image, il désigne son geste d'appropriation et les différentes provenances des images par une variété de tailles et formats qui rythme le montage : « Quand ce sont des images d'archives, je passe le détournage en noir. C'est un choix on va dire de statut. Mais aussi, effectivement, le changement de format correspond à la taille des fichiers. C'est une manière de dire que ces images-là sont de qualité différente et que cela ne vient pas d'une seule source. »



Capture d'écran de *Vie et mort d'Oscar Pérez* (Romain Champalaune, 2018)

Certes, la qualité de l'image impose un format, ce que l'on retrouve également dans le film de Chapoulie avec les images de fiction syrienne au cadre resserré. Cependant, le contraste entre les plans d'ensemble (films de caméra de surveillance pour l'un, et extraits de fiction ou de reportage d'Oscar Pérez pour l'autre), les cadres verticaux (vidéos en format selfie d'Oscar Pérez) et cadres horizontaux au format télévisuel (images amateurs de l'attaque sur les bâtiments étatiques) distinguent sur le plan plastique les différentes sources. Cette esthétique commune aux œuvres filmiques de *Net Found Footage* est aussi une réponse aux impératifs légaux.

### 3.7 ... au risque de la dilution/disparition des auteurs

Le principe formel de recontextualisation et décontextualisation en permanence des images peut progressivement remettre en question l'instance autoriale. Ce processus citationnel et analytique à plusieurs degrés bouleverse en effet radicalement la hiérarchie des auteurs. Penny Lane, Chris Kennedy, les trois « Morgies », les Youtubeurs, les Redditeurs et Chloé Galibert-Laîné deviennent les *infra-auteurs* d'objets audiovisuels, démontés et remontés, par les gestes successifs de réemploi, dans une dilution des différents niveaux énonciatifs. La voix de synthèse qui unifie et confond toutes les instances vocales à plusieurs endroits dans *Watching The Pain of Others* ou, a contrario, la pluralité des voix off dans *Forensickness* - treize noms crédités au générique - concourent à cette disparition performative de l'auteur ou de l'autrice comme instance unique et incontestée<sup>28</sup>. Le choix éthique d'une contextualisation des vidéos citées peut entraîner une forme

<sup>28</sup> Chloé Galibert explique son choix d'intégrer la voix synthétique des logiciels de lecture de texte pour des raisons de facilité de lecture, mais aussi pour des enjeux éthiques et esthétiques : « Plus j'ai avancé dans la fabrication du film, plus [ces voix de synthèses me sont apparues] comme un outil de mise à niveau des différentes voix, pour qu'on soit toutes – ce ne sont que des femmes dans le film - à un moment investies d'une vocalité similaire ». Si l'enjeu premier pour la créatrice est de mettre à distance tout phénomène d'exotisation et d'autocentrisme, la voix *off* synthétique confond les vocalités et uniformise l'instance énonciative.

d'effacement de toutes les instances de création ou production d'images et place le spectateur devant une œuvre dont l'identité première, seconde ou troisième s'annule par excès de jeu réflexif.

## ***Conclusion***

Pour conclure cette réflexion relative au positionnement des *Net Found Footagers* au regard de la loi, il convient tout d'abord de poser les limites de notre proposition. En recourant à un terrain réduit, basé sur le discours et les œuvres de trois artistes, il est probable que nous ayons laissé de côté des configurations non illustrées au sein de notre corpus. Par ailleurs, du fait même de ce choix méthodologique, il nous est impossible de mesurer la place relative des positionnements observés à une échelle plus large. Quoiqu'il en soit, nos investigations nous permettent de poser un certain nombre de constats relatifs à l'exercice du *Net Found Footage* aujourd'hui, dans l'environnement légal français.

Le premier de ces constats concerne ce sentiment de flou que ressentent les artistes, dans un contexte où les décisions juridiques se négocient en réalité en dehors des tribunaux, en l'absence de jurisprudence de référence. Chacun gère la situation un peu à sa manière, avec ses outils juridiques et intellectuels, dans son propre environnement symbolique de création. Tous, en tout cas, se posent la question, consultent des juristes, construisent des argumentaires préventifs, au cas où... Et comme nous avons pu l'observer cette « incertitude généralisée sur le statut de ces œuvres », pour reprendre l'expression de Chloé Galibert-Laîné, a des conséquences sur les films eux-mêmes, qui sont emprunts, dans leur forme, leurs contenus, leurs modes de circulation, de cette incertitude. Elle a aussi des conséquences sur le développement de ce mode de création, puisque cette confusion peut réfréner les ardeurs de certains artistes désireux de s'essayer au *Net Found Footage*.

Le deuxième constat est relatif au déplacement qu'opèrent globalement les artistes confrontés à ces problèmes juridiques : plutôt que de se pencher sur la question légale, impossible à trancher en l'état, ils préfèrent invoquer la question de l'éthique, en se demandant si leur démarche pose, ou pas, un problème éthique vis-à-vis des personnes dont les images sont récupérées et réemployées. Le préalable lié aux polémiques suscitées par le film *Of the North* (2015) du Canadien Dominic Gagnon est dans tous les esprits. Ce documentaire de *Net Found Footage* est en effet composé d'images filmées par les Inuits, qu'il a récupérées sur les réseaux sociaux, pour composer un film qui renvoie une image peu enviable de la réalité du peuple inuit aujourd'hui, loin des clichés hérités du *Nanook* de Flaherty (1922). Cette représentation a suscité un déchaînement de haine et d'insultes envers Dominic Gagnon sur les réseaux sociaux, celui-ci étant taxé de raciste, de suprémaciste blanc, y compris de la part de la célèbre chanteuse inuit Tanya Tagaq, qui expliquait de la sorte la blessure qu'elle a ressentie à la découverte du film :

« Quand un cinéaste propose un film qui met autant d'emphase sur les faiblesses de ma communauté, cela provoque un effet négatif. Cette violence qui est représentée à l'écran nous replonge dans le même engrenage et les mêmes préjugés et génère d'autres violences. Cela porte offense à ma personne, à ma famille, à mes proches » (Hervé, 2015).

Notre propos n'est évidemment pas de réfléchir à ces questions qui relèvent des représentations sociales et de leurs impacts politiques, mais de pointer le fait que les artistes qui s'adonnent aujourd'hui au *Net Found Footage*, quoi que travaillés par les questions légales, vont finalement dans leur discours et dans la formalisation de leurs propositions artistiques apporter une réponse éthique à ces questions laissées sans réponse par les tribunaux.

Plusieurs chercheurs et chercheuses se penchent, d'ailleurs, dans leurs travaux, sur ces questions liées aux représentations sociales dans les contextes de réappropriation d'images animées. C'est le cas de Chloé Galibert-Laîné, qui réfléchit en particulier les phénomènes d'exotisation dans sa thèse, ou d'Ariane Papillon (2016), par exemple lorsqu'elle étudie le film *Eau argentée, Syrie*

*autoportrait* (Ossama Mohammed et Wiam Simav Bedirxan, 2014), réalisé à partir de centaines de vidéos amateurs. Ce déplacement constitue une façon de se réappropriier ces questions légales sur lesquelles les artistes n'ont finalement que peu de prises, pour se confronter à des questions de société plus stimulantes au regard de leur art et de la fonction discursive de leurs travaux.

## Références bibliographiques et corpus multimédia

**Aigrain, Philippe** (2012). « Culture et partage : les conditions d'existence des communs culturels », <http://paigrain.debatpublic.net/?p=6219> (consulté le 23 mai 2022).

**Appel pour une école démocratique** (2003). « Les enjeux des pratiques contemporaines d'appropriation », 1<sup>er</sup> août 2003 [en ligne], Site APED <https://www.skolo.org/2003/08/01/les-enjeux-des-pratiques-contemporaines-dappropriation/> (consulté le 27 mai 2022).

**Barbrook, Richard** (2000). « L'économie du don *high tech* », in Olivier Blondeau (dir.), *Libres enfants du savoir numérique. Une anthologie du "Libre"*. Paris, Éditions de l'Éclat, pp. 141-162.

**Barthes, Roland** (1984). *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil.

**Bellisant, Marie-France** (2022). « De quel droit ?! », *Mashup Cinéma Webzine* [en ligne] <https://www.mashupcinema.com/fr/de-quel-droit/> (consulté le 20 mai 2022).

**Benabou, Valérie-Laure ; Langrognet, Fabrice** (2014). Rapport de la mission du Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique (CSPLA) sur les "œuvres transformatives". Paris, CSPLA.

**Benjamin, Walter** (1986). *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf.

**Berners-Lee, Tim** (1996). "The World Wide Web: Past, Present and Future" [en ligne] site W3C (World Wide Web Consortium), mis en ligne en août 1996, <https://www.w3.org/People/Berners-Lee/1996/ppf.html> (consulté le 25 mai 2022).

**Blümlinger, Christa** (2013). *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, trad. par P. Rusch et Ch. Jouanlanne, Paris, Klincksieck.

**Blümlinger, Christa** (2014). *L'attrait de plans retrouvés. Cinémas : Revue d'études cinématographiques*, 24 (2-3), p. 69-96.

**Boltanski, Luc ; Thévenot, Laurent** (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris, Gallimard.

**Bordina, Alessandro ; Dubois, Philippe ; Ramos, Lucia (dir.)** (2009). *Oui c'est du cinéma/ Yes it's cinema*, Pasion di Prato, Campanotto.

**Brilliant, Richard ; Kinney, Dale** (2011). *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*. Farnham / Burlington: Ashgate.

**Campbell, aka Skywalker, et al.** (1994). Acuffrose Music, INC. Certiorari to the United States court of appeals for the sixth circuit, n° 92-1292. Argued November 9, 1993—Decided March 7, 1994 [en ligne] <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/510/569/>

**Carlut, Christiane** (2003). « Copyright/Copywrong. Les enjeux des pratiques contemporaines d'appropriation » [en ligne], initialement publié sur [www.ecoledemocratique.org](http://www.ecoledemocratique.org), Disponible sur <http://1libertaire.free.fr/Copyleft08.html>

**Chapoulie, Jean-Marc** (2008). *Alchimiecinéma*. Dijon, Les presses du réel.

**Chateau, Dominique ; Moure, José (dir.)** (2020). *Post-cinéma. Cinema in the post-art era*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

**Commission générale de terminologie et de néologie** (2010). « Vocabulaire de la culture et de la communication », *Bulletin Officiel*, n°43, 25 novembre 2010 [en ligne] site du ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse, <https://www.education.gouv.fr/bo/2010/43/menx1009010x.html> (consulté le 6 septembre 2022).

**Denson, Shane ; Leyda, Julia** (dir.) (2016). *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer, Reframe Books.

**Derrida, Jacques** (1995), *Mal d'archive : une impression freudienne*. Paris, Galilée.

**Didi-Huberman, Georges** (2010). *L'Œil de l'histoire*, t. 2, *Remontages du temps subi*, Paris, Minit, 2015.

**Fabre, Clarisse** (2011). « Exposition : le 'Mash up', étrange objet aux limites du droit », LeMonde.fr [en ligne], publié le 28 juin 2011 [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/06/28/exposition-le-mash-up-etrange-objet-aux-limites-du-droit\\_1542027\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/06/28/exposition-le-mash-up-etrange-objet-aux-limites-du-droit_1542027_3476.html) (consulté le 27 mai 2022).

**Farocki, Harun** (2004). « Le point de vue de la guerre », *Trafic*, n° 50, été 2004, p. 445-454.

**Foster, Hal** (2004), *An Archival Impulse*. MIT Press Direct, October 2004, n. 110, p.3-22.

**Galibert-Lainé, Chloé ; Hernández López, Gala** (2022). « Introduction », *Images secondes* [En ligne], 03 | 2022, mis en ligne le 16 février 2022, <http://imagessecondes.fr/index.php/2022/02/16/is3-introduction/>

**Gaudreault, André ; Marion, Philippe** (2013). *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin.

**Genette, Gérard** (1979). *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil.

**Genette, Gérard** (1982), *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil.

**Habib, André** (2008). *Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine*, Thèse de doctorat, Université de Montréal. <http://hdl.handle.net/1866/6641>

**Habib, André** (2014). « Archives, modes de réemploi. Pour une archéologie du found footage », *Cinemas*, vol. 24, n°2/3, *Attrait de l'archive*, pp. 97–122.

**Halbert, Deborah** (2020), *Mass Culture and the Culture of the Masses: A Manifesto for User-Generated Rights*, *Vanderbit Journal of Entertainment and Technology University Law*, vol. 11, summer 2009, p. 922-961.

**Hervé, Jean-Baptiste** (2015). « *Of the North*, un film raciste ? », 30 novembre 2015 [en ligne] site Voir.ca, consulté le 28 mai 2022 <https://voir.ca/cinema/2015/11/30/retour-sur-la-polemique-avec-tanya-taqaq-et-dominic-gagnon-of-the-north-un-film-raciste/>

**Heymann, Laura A.** (2008). « Everything Is Transformative: Fair Use and Reader Response », *Columbia Journal of Law & the Arts*, 2008, n°31, pp. 445-466.

**Hilderbrand, Lucas** (2009). *Inherent Vice: Bootleg Histories of Videotape and Copyright*, Durham, Londres, Duke University Press, 2009.

**Laugier, Sandra** (2015). « La désobéissance comme principe de la démocratie », *Pouvoirs*, vol. 155, n°4, pp. 43-54.

- Jenkins, Henry** (2013). *La culture de la convergence : Des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin.
- Lessig, Lawrence** (2009). *Remix making art and commerce thrive in the hybrid economy*. New York, The Penguin Press.
- Marguerite, Clément ; Tenaillon, Rosalie** (2021). « Net Found Footage » [en ligne] site du Festival Entrevues, mis en ligne le 9 juin 2021, <https://debordements.fr/Entrevues-de-Belfort-2020-2-3> (consulté le 25 mai 2022).
- Mercanti-Guérin, Maria** (2009). « La netnographie : outil de prospective des métiers, une application aux nouveaux métiers du Web », *Management & Avenir*, vol. 25, n°5, pp. 386-405.
- Motrescu-Mayes, Annamaria ; Aasman, Susan** (2019). *Amateur Media and Participatory Cultures*, Abindgon / New York, Routledge, 2019.
- Murray, Michael D.** (2012). « What is transformative? An explanatory synthesis of the convergence of transformation and predominant purpose in copyright *fair use* law », *Chicago-Kent Journal of Intellectual Property*, 260, p. 3 [en ligne] [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2088164#maincontent](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2088164#maincontent) (consulté le 26 mai 2022).
- Papillon, Ariane** (2016). « *Eau argentée, Syrie autoportrait*. D'une toile à une autre, ou quand la vidéo amateur redéfinit le cinéma », *ATALA Culture et sciences humaines*, n°19, pp. 215-230.
- Rhine, Nancy ; Figall, Cliff** (2001). *Tapping the grapevine: user-generated content*, *EContent*, vol. 24, n° 3, pp. 38-43.
- Terno, Fanny** (2022), *Images et mondes composite dans le projet de recherche-crédation Dés-œuvres de jeunesse (2017-2019)*, *Sens public* [En Ligne]. <http://sens-public.org/articles/1573/> (consulté le 2 septembre 2022).
- Vinclair, Pierre** (2012). « La singularité contrainte », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 9, n°1, pp. 11-21.
- Youngblood, Gene** (1970). *Expanded Cinema*, New York, Dutton.