

---

## Des pocket films aux plateformes web contributives : les (re)médiations numériques du récit de soi

Claire Chatelet

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/4143>

DOI : 10.4000/entrelacs.4143

ISBN : 2261-5482

ISSN : 2261-5482

### Éditeur

Éditions Téraèdre

### Référence électronique

Claire Chatelet, « Des pocket films aux plateformes web contributives : les (re)médiations numériques du récit de soi », *Entrelacs* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 28 octobre 2018, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/4143> ; DOI : 10.4000/entrelacs.4143

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Tous droits réservés

---

# Des pocket films aux plateformes web contributives : les (re)médiations numériques du récit de soi

Claire Chatelet

---

## Introduction

- 1 Le web 2.0 et les technologies numériques mobiles ont favorisé le développement de nouveaux modes de production/réception de contenus audiovisuels qui, non seulement tendent à estomper les frontières entre professionnels et amateurs, entre émetteurs et récepteurs, mais façonnent également de nouvelles écritures audiovisuelles de soi. La multiplicité et l'accessibilité des outils numériques ont en effet intensifié les pratiques d'auto-filmage, mais c'est sans doute le phénomène d'exposition/de diffusion de soi qui, grâce notamment à l'internet et aux réseaux socio-numériques paraît le plus caractéristique de notre société connectée. Mais quel est ce « soi » que l'on exhibe ? Et comment, au-delà de sa simple fonction médiatrice, l'interface numérique en formalise-t-elle un récit ?
- 2 Nous nous attacherons à examiner dans cet article deux formes audiovisuelles numériques : les pocket films d'une part, c'est-à-dire les films réalisés avec des téléphones portables ou des caméras de poche ; les formes audiovisuelles connectées contributives d'autre part, c'est-à-dire les plateformes web fonctionnant sur la participation et la contribution des publics amateurs. Il s'agira de voir à partir de plusieurs exemples, comment chacune de ces formes, dans leur processus de création, leur régime narratif et leur modalité de réception configure de nouveaux territoires esthétiques où l'expression de soi, et le plus souvent d'ailleurs de « soi-même comme un autre » pour reprendre Paul Ricoeur<sup>1</sup>, s'avère centrale. Nous montrerons également que ce récit « technologisé » obéit

pour une grande part à la logique de remédiation mise à jour par Jay David Bolter et Richard Grusin dans leur ouvrage consacré à l'analyse des nouveaux médias<sup>2</sup>.

## Les pocket films : l'énonciation narrative de l'intime et la fabrique mémorielle

- 3 À l'instar des précédentes évolutions relatives à la réalisation filmique, des facteurs techniques expliquent en partie l'émergence et la fulgurance de la pratique des pocket films au milieu des années 2000 : la compression des formats vidéo, la capacité de stockage des cartes mémoires, la miniaturisation des appareils d'enregistrement vidéo, et bien entendu l'introduction de la fonction caméra dans les téléphones mobiles<sup>3</sup>. Mais cette pratique, s'agissant des téléphones mobiles, tient surtout à la logique d'usage des utilisateurs, c'est-à-dire à l'appropriation détournée d'un objet technique. En effet, si pour les industriels de la téléphonie, l'introduction d'une caméra dans le téléphone visait surtout à encourager la visiophonie (appel en mode vidéo) — un usage qui s'est finalement assez peu répandu — les utilisateurs se sont rapidement appropriés l'outil de communication en tant qu'outil de capture vidéo. Ainsi ces derniers se sont-ils transformés en filmeurs, et le téléphone mobile est devenu une véritable prothèse mémorielle, « une mémoire appareillée » comme l'explique Benoît Labourdette<sup>4</sup> : un objet quotidien, banal, que l'on a toujours sur soi, à portée de main — car c'est moins l'œil qui cadre dans cette configuration que la main — un objet qui, en capturant des fragments fugitifs de nos vies et de notre environnement, modifie non seulement notre rapport au monde, aux autres et à nous-mêmes, mais aussi la relation que l'on entretient avec notre mémoire<sup>5</sup>. Mais cette fonctionnalité mnésique n'est-elle pas caractéristique de toute interface numérique dotée d'une capacité de stockage ? C'est en tout cas dans cette perspective que l'ingénieur en informatique Gordon Bell envisage la machine : « D'une certaine manière, souligne-t-il, la chose principale que nous avons créée est une mémoire alternative. Le véritable but de l'ordinateur personnel est d'être l'interface d'une vie et de stocker une vie<sup>6</sup> »... dont les instants peuvent justement être captés via la caméra des téléphones mobiles, quelle que soit l'intention (ou la non-intention) derrière le geste déclencheur.
- 4 Au delà de l'appropriation manifeste par le grand public de la fonction caméra du téléphone mobile, il est intéressant de constater qu'un certain nombre de cinéastes professionnels, intégrant dans leur démarche la spécificité même de l'outil — en particulier ses imperfections techniques<sup>7</sup> — s'en sont emparés pour expérimenter de nouveaux champs de création. Abandonnant les procédures de production propres à la réalisation cinématographique, en particulier le travail en équipe, la machinerie, l'éclairage, la mise en scène contrôlée, c'est seuls, leur téléphone en main, qu'ils se sont attelés à la réalisation de leurs films. De par leur dispositif dépouillé, minimaliste, ces pocket films offrent à l'évidence de nouvelles conditions de possibilité à l'expression de soi et au récit autobiographique. On s'aperçoit en effet que la grande majorité de ces films travaillent la question de l'intime, tout en brouillant les contours de « l'identité narrative<sup>8</sup> ». Tout à la fois « lieu d'inscription de soi<sup>9</sup> » et espace relationnel — au double sens étymologique du terme : relier et relater/raconter —, le pocket film déborde des cadres, qu'ils soient formels (composition de l'image et du son) ou narratifs (écriture scénaristique, mise en scène, montage) et transgresse les genres, en particulier le clivage traditionnel au cinéma entre documentaire et fiction.

## ***J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* (Joseph Morder, 2008) : filmer pour attester de sa présence au monde et se figurer une mémoire**

- 5 *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* de Joseph Morder, est le premier long-métrage tourné avec un téléphone portable à bénéficier d'une sortie commerciale en salle en mai 2008. Alain Cavalier, qui est un proche du réalisateur, souligne la spécificité de la pratique de ce dernier : « Joseph, pour moi, n'est ni un metteur en scène, ni un cinéaste. Il filme comme d'autres peignent ou écrivent, c'est-à-dire depuis son enfance et tous les jours. C'est un filmeur<sup>10</sup> ». En effet, depuis près de quarante ans, et donc via de multiples supports d'enregistrement (16mm, super 8, DV...), Joseph Morder tient un journal filmé et il est considéré comme l'un des réalisateurs français les plus prolifiques : certains lui attribuent plus de huit cents œuvres, lesquelles se trouvent fortement intriquées avec sa propre vie. Quand on l'interroge sur ce besoin irrépressible de filmer, il émet une hypothèse : « ça vient peut-être de la Shoah. Je n'ai aucune image de mes grands-parents ou de ma mère jeune, les nazis ont tout détruit. Tout le monde a des photos de famille (...) Pas moi<sup>11</sup> ». Enregistrer pour combler l'absence, filmer pour recouvrir d'images-traces les images manquantes, pour se figurer ou refigurer une mémoire, pour attester sa présence au monde, la pratique filmique de Joseph Morder est la manifestation singulière d'une « écriture de soi » pour reprendre la terminologie de Michel Foucault<sup>12</sup>. Elle est cette « expérience » décisive qui, à travers la mise en récit de vidéos « instantanées », « immédiates » (au sens de : sans la médiation de la machinerie cinématographique traditionnelle) lui permet, dans un rapport intersubjectif, de se constituer en tant que sujet autonome, puis en s'exposant d'instaurer une possibilité de relation à l'autre.
- 6 Initié par le Festival Pocket films, le long-métrage *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* s'inscrit dans la démarche diariste de Joseph Morder. Il y représente son quotidien entre février et mai 2007, mêlant événements personnels — ou du moins présentés comme tels — (un déménagement de l'appartement familial, une rencontre amoureuse, une retraite au Moulin d'Andé) et événements historiques (c'est la période de la campagne et de l'élection présidentielles). Le film constitue dans le même temps une expérimentation autour de l'outil téléphone comme appareil d'enregistrement et de sa capacité à produire une forme créatrice réflexive : « La grande question de ce nouveau projet tourne autour de la découverte exaltante de ce qui pourrait devenir un nouveau langage cinématographique », explique le cinéaste<sup>13</sup>. Et sa vision de l'outil fait curieusement écho au processus de construction identitaire des individus : « L'image du portable est comme un stade adolescent, entre deux âges, pas encore parfaitement formé, quand on a l'impression d'échapper à son corps, ou que son corps échappe<sup>14</sup> ». Le matériau filmique numérique rencontre ainsi, dans ses potentialités mêmes, la problématique de la construction de soi. Les imperfections techniques de la machine deviennent des partis-pris esthétiques signifiants. Tout a été enregistré en direct, en temps réel, dans ce film où il n'y a ni post-production, ni post-synchronisation, ni même mixage. Un film sans artifice technique donc, dont le caractère brut et imparfait affirme la sincérité (plutôt que la vérité) de l'enregistrement (fig. 1).



Figure 1. Joseph Morder dans *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un*, J. Morder (2008)

Les films réalisés avec un téléphone mobile, écrit Serge Tisseron, sont souvent flous, bougés, tremblés, mais c'est parce qu'ils nous parlent d'émotions et de sensations. Ils ne cherchent pas à dire la vérité du monde, mais à en accompagner sa découverte surprise. Alors que les images traditionnelles de la photographie pleurent ce qui n'est plus, ces films faits du bout des doigts exaltent la fluidité du temps et de l'espace. Si le sens du cinéma, c'est le mouvement, alors, la caméra miniature et mobile est l'essence du cinéma. Un cinéma qui n'est plus de la photographie animée, mais le mouvement de la parole, ou plutôt du corps devenu parole<sup>15</sup>.

- 7 Si le téléphone portable, dans le film de Joseph Morder, devient « l'instrument irremplaçable d'exploration de la concordance discordante que constitue la cohésion d'une vie », pour reprendre Paul Ricoeur<sup>16</sup>, il est aussi un véritable instrument de mise en scène qui brouille les différents régimes narratifs. En effet, la rencontre amoureuse avec le jeune homme blond, Sacha, est pure fiction dans une démarche qui s'apparente pourtant à ce que Serge Tisseron a défini comme « la mise en jeu d'un désir d'extimité<sup>17</sup> », ce mouvement « essentiel à l'être humain » qui « pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. (...) à communiquer sur son monde intérieur<sup>18</sup> ». « Cette caméra me sert à m'épancher, précise encore Joseph Morder, mais ces épanchements restent circonscrits dans le cadre, certes souple, d'une auto-fiction<sup>19</sup> ». Rien de moins étonnant que ce recours à la fiction, car la mise en « je » est d'abord une construction, une mise en jeu. Reprenant Paul Ricoeur, Kristina Herlant Hémar, explique en effet que « la mise en récit [de soi] apparaît comme la forme qui permet au sujet de "rassembler" sa propre vie, aux prises avec les variations imaginatives<sup>20</sup> ».

## **Sotchi 255 (Jean-Claude Taki, 2010) : faire corps avec le réel pour interroger son rapport au monde et construire un histoire collective**

- 8 La même démarche sous-tend la pratique filmique de Jean-Claude Taki. Ce cinéaste a déjà réalisé cinq court-métrages avec un téléphone avant de s'engager dans la réalisation de *Sotchi 255*, un long-métrage sorti au cinéma en 2010, dans lequel il part enquêter en Russie sur Irina, une amie disparue à l'âge de vingt-cinq ans. « Au commencement de ce projet de film, explique Jean-Claude Taki, il y a cette phrase qu'Ania, une amie kazakhe, avec son français approximatif, m'a envoyé par email : "Le 29 août, Irina enfonce dans la mer. L'enterrement 6 septembre."<sup>21</sup> » (fig. 2). Le film s'ouvre sur ces quelques mots, inscrits en blanc sur un fond noir, et se déploie comme un journal intime divisé en chapitres, commenté en voix-over par un narrateur intra-diégétique, le cinéaste lui-même.

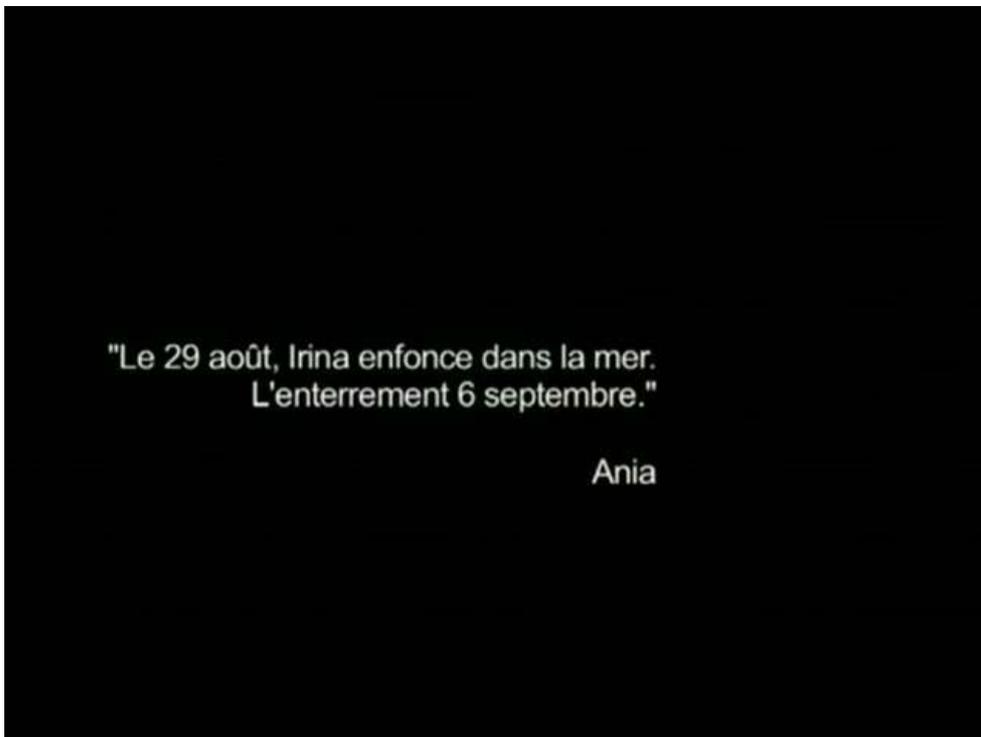


Figure 2. Prologue de *Sotchi 255*, Jean-Claude Taki (2010)

- 9 Le choix du téléphone portable est là encore un parti-pris revendiqué, qui répond à des raisons formelles et narratives, aussi bien qu'à l'adoption d'une méthode de travail propice aux errements de l'improvisation et de la liberté créatrice :
- Le téléphone comme caméra est vraiment une caméra-stylo. Je me lance dans un film comme certains écrivains se lancent dans leurs romans, c'est-à-dire, je pars de rien et je commence par tourner un plan puis deux et ainsi de suite sans avoir la moindre idée sur la structure ou la forme du film<sup>22</sup>.
- 10 Parce qu'il rend plus immédiate et spontanée la relation aux choses et aux sujets filmés, parce qu'il implique de fait le filmeur dans l'espace filmé, le téléphone mobile contribue à échapper aux conventions du cadre. Selon Jean-Claude Taki, cet outil lui aurait permis de retrouver « un regard à 360 degrés » : n'étant plus concentré sur une image en particulier, comme avec une caméra traditionnelle, il demeure « disponible à ce qui se passe autour de lui<sup>23</sup> ». Le téléphone redéfinit ainsi la dynamique champ/hors champ constitutive de la

tension dramatique au cinéma, mais il rompt aussi la dichotomie traditionnelle entre filmique et profilmique, en dévoilant une « réalité afilmique » selon la catégorisation d'Etienne Souriau, « un monde réel et ordinaire qui existe indépendamment des films<sup>24</sup> ».

11 Pour *Sotchi 255*, explique son réalisateur :

L'essentiel était de faire corps avec le réel, afin d'évacuer la démarche raisonnée ou pragmatique et laisser la possibilité au film de partir dans n'importe quelle direction. Et surtout laisser la possibilité aux images de naître en dehors de tout processus dramaturgique et même cinématographique (...). J'ai donc collecté des traces de vie comme preuves de la présence d'Irina, mais aussi de toutes les personnes que j'ai rencontrées et par là même, interroger ma propre présence au monde. (...) Trouver des traces d'Irina et d'inconnus au hasard des rencontres pour transformer une histoire individuelle en histoire collective<sup>25</sup>.



Figure 4. Nadenka dans *Sotchi 255*, Jean-Claude Taki (2010)

- 12 « Plus que le deuil, poursuit Jean-Claude Taki, le film révèle les liens entre les êtres », il est une « manière d'interroger l'humanité<sup>26</sup> »... et soi-même, car la collecte de traces mémorielles se double de l'histoire personnelle du cinéaste, de ses réminiscences et de sa relation amoureuse avec Nadenka, une jeune femme rencontrée sur un bateau (fig. 4). Multiples fragments de vie enregistrés et assemblés au montage dans une logique plus émotionnelle que narrative<sup>27</sup>. Si Jean Claude Taki dit, à l'instar de Joseph Morder, naviguer dans « une zone floue entre réel et fiction », c'est précisément parce qu'elle lui permet « de toucher à quelque chose qui est en dehors de l'anecdotique, du contexte social, historique ou psychologique (...), de toucher à l'essence même de ce qui nous constitue, de ce qui est propre à l'être humain<sup>28</sup> ».

Raconter le monde pour se rencontrer soi-même ; se raconter, dans sa rencontre avec le monde, pour raconter l'autre, parce que « l'Autre n'est pas seulement la contrepartie du Même, mais appartient à la constitution intime de son sens<sup>29</sup> ». Grâce à son dépouillement technique, le processus de production des pocket films encourage la rencontre en

impliquant un degré d'intimité plus fort avec les personnes filmées comme l'explique un autre cinéaste qui a fait le choix du téléphone portable, le néerlandais Boris Gerrets<sup>30</sup> pour son film au titre quasi-programmatique : *People I could have been and maybe am* (2010) [fig. 5]. En s'ouvrant au hasard et à l'imprévu, on redonne aux choses et aux êtres « le droit à se faire remarquer<sup>31</sup> ». Finalement en jouant sur la perméabilité des frontières (public/privé, intime/collectif, réel/fictionnel), et sur le brouillage des statuts (filmeur/filmé), la pratique du pocket film dessine les contours d'une esthétique de soi comme « être-ensemble », avec ce triple mouvement de soi à soi, de soi aux autres et des autres à soi. Souvent assimilé au journal intime, elle rejoint pourtant le « journal extime » tel que défini par Michel Tournier. Parce que la disponibilité de soi au monde engendre aussi une « écriture du dehors » qui procède d'« un mouvement centrifuge de découverte et de conquête<sup>32</sup> ». La pratique du pocket films induit donc moins le régime de « l'imploration », que celui de « l'exploration », selon la distinction opérée par Michel Butor et reprise par Michel Tournier<sup>33</sup>.



Figure 5. *People I could have been and maybe am*, Boris Gerrets (2010)

## Les formes audiovisuelles connectées contributives : pour un récit « technologisé » de soi qui brouille les frontières

***Viol les voix du silence* (Darjeeling / Morgane Productions / France Télévisions, 2012) : de la coalescence de multiples « je » à la construction d'un récit collectif**

- 13 Cette conception du film comme espace relationnel, ouvert, dynamique, se retrouve d'une autre manière dans notre second objet d'étude : les formes audiovisuelles connectées contributives. Dans le contexte d'une création ouverte et horizontale et d'une culture du partage valorisant le *crowdsourcing*<sup>34</sup>, on a vu se multiplier sur le web les dispositifs collaboratifs autour de la collecte de témoignages personnels, à l'instar de *Viol les voix du Silence*, une plateforme web lancée par France Télévisions Nouvelles Écritures en

novembre 2012 à l'occasion de la Journée internationale contre les violences faites aux femmes. Cette interface documentaire et participative visait à « libérer et amplifier la parole<sup>35</sup> » des victimes de viol, et à confronter collectivement leur expérience traumatique pour tenter de lever un tabou : soixante-quinze mille femmes sont violées chaque année en France, une sur dix seulement porte plainte, huit sur dix connaissent leur agresseur.

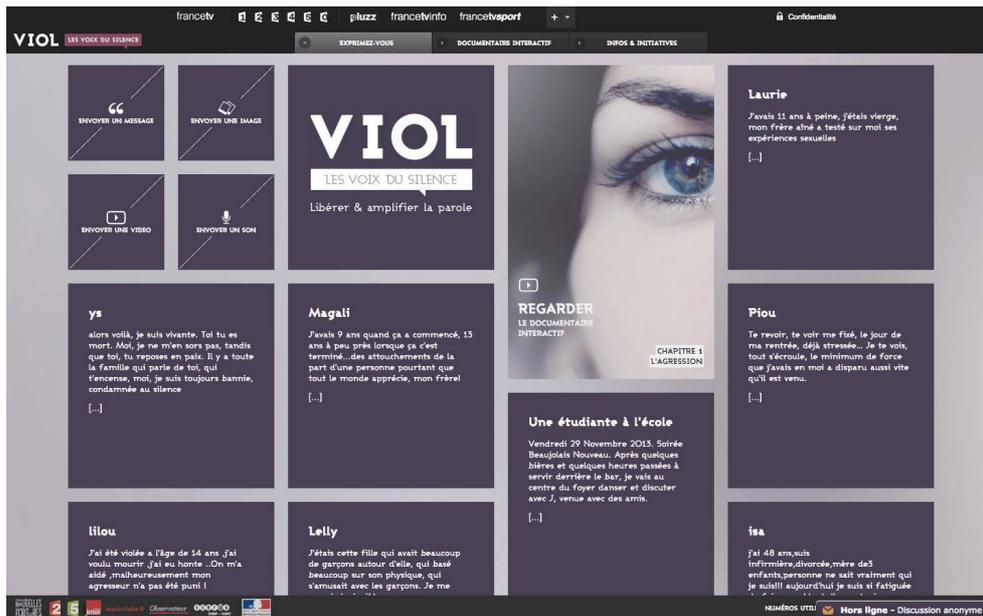


Figure 6. Page d'accueil de la plateforme *Viol les voix du silence* (2012)

- 14 L'interface, volontairement minimaliste pour une navigation simple et intuitive via le *scrolling*<sup>36</sup>, propose trois entrées dans la plateforme (fig. 6). La première offre la possibilité de s'exprimer (par texte, photo, vidéo ou son), la deuxième de regarder un documentaire interactif sur le sujet, la troisième de trouver des informations pour se faire aider. Il convient d'ailleurs de noter que durant les premières semaines de la mise en ligne des psychologues et des conseillères juridiques répondaient en direct aux questions des internautes. Relai de deux documentaires consacrés au viol, diffusés sur France 2 et France 5<sup>37</sup>, la plateforme web a recueilli en l'espace de deux semaines, plus de neuf cent cinquante contributions de femmes (et quelques unes d'hommes). Le choix de la navigation par un *scrolling* vertical apparaît ici tout à fait pertinent (fig. 7). Au-delà de l'interactivité fonctionnelle, il s'avère (hélas) particulièrement évocateur et symbolique, en ce sens qu'il rend concrètement visibles tout à la fois la profusion et la récurrence des actes de viol. L'effet agrégateur de réactualisation de la page donne cette impression troublante que la liste des témoignages ne s'arrêtera jamais.

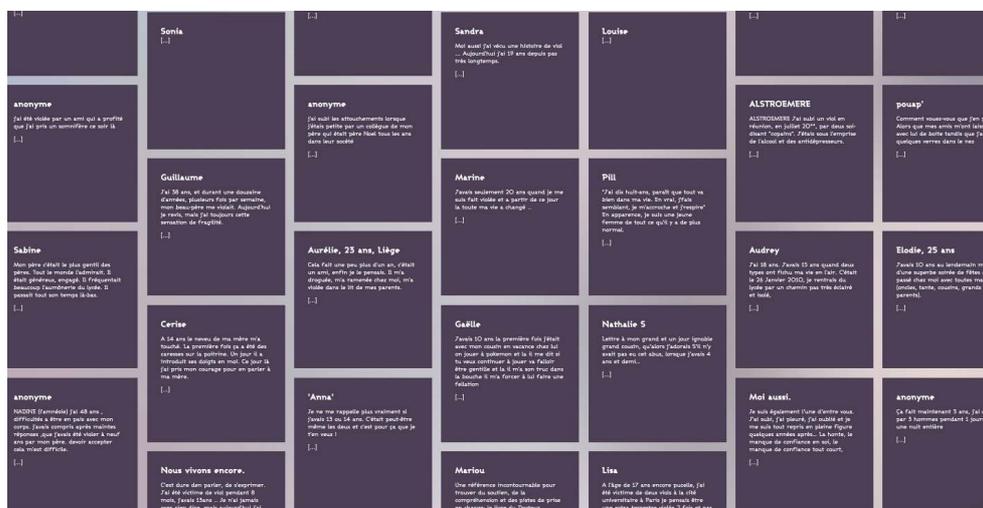


Figure 7. Scrolling sur la plateforme *Viol les voix du silence* (2012)

- 15 La coalescence de multiples « je », qui agissent dans ce projet précisément comme autant de co-auteurs d'un récit collectif, révèle au final que le viol n'est pas un « accident » mais un véritable « fléau de société »<sup>38</sup>. Dans cette expérience audiovisuelle originale, où l'intime se fond dans un corps social, l'interface web devient un espace triple de médiation/narration/monstration. Elle suscite en même temps qu'elle accueille et structure (ou architecture) un récit ; en d'autres termes, elle exhibe une forme, relate et relie.

## Synaps de Yaël André (Morituri, Agence Pan!, Arte, 2014) : l'actualisation d'une mémoire collective par l'appropriation d'« images-souvenirs » personnelles

- 16 Le même dispositif, fonctionnant autour du collectif, est à l'œuvre dans notre dernier exemple qui traite cependant d'un sujet beaucoup plus léger, avec une dimension ludique clairement affirmée : *Synaps* de Yaël André coproduit par Arte en 2014 et mis en ligne sur la plateforme consacrée aux webproductions de la chaîne franco-allemande<sup>39</sup>. Pendant dix ans, la réalisatrice Belge Yaël André a accumulé une centaine d'heures de films en 8 mm et Super 8 des années 1940 jusqu'à aujourd'hui, des films de famille donnés ou trouvés aux puces. Elle a également tourné elle-même en super 8 des images qu'elle mêle aux images amateurs. Le super 8 est un format sur pellicule apparu après le 8mm<sup>40</sup> au milieu des années 1960. Il offre une esthétique particulière tout à fait reconnaissable : grain, couleurs saturées, format carré, durée standard de bobine autour de trois minutes. Ce support argentique délaissé par les industriels au profit du support numérique<sup>41</sup> a été principalement utilisé dans la pratique amateur, le plus souvent dans l'espace familial. Ainsi les images tournées dans ce format semblent porter en elles-même une esthétique nostalgique propre au souvenir<sup>42</sup>.



Figure 8. Image super 8 extraite de *Quand je serai dictateur*, Yaël André (2013)

- 17 À partir de sa collection de petits fragments audiovisuels (fig. 8), Yaël André a mené à bien deux projets distincts, un long-métrage et un webdocumentaire, dont les points communs concernent d'une part le procédé technique — à savoir l'appropriation d'images — ; d'autre part la finalité narrative. La réalisatrice entend en effet avec ces deux expériences de *found footage* mettre « au défi le pouvoir de l'image et de la mémoire collective<sup>43</sup> ». Si le film linéaire, intitulé *Quand je serai dictateur*<sup>44</sup>, est selon cette dernière, « le projet d'une non-autobiographie », son point de départ réside néanmoins dans un souvenir traumatique réellement vécu par Yaël André : le suicide à un jeune âge de Georges, un ami proche devenu fou. Pourquoi alors parler de « non-autobiographie » ? Parce que, au-delà de la problématique du deuil qui travaille le film en creux, ce qui est raconté et montré ici, à partir des images documentaires collectées, ce sont des mondes parallèles fantasques, sinon fantastiques : et si Georges vivait ailleurs, dans une autre dimension ? « Et si, à l'autre bout de l'univers, naissaient à chaque seconde d'autres mondes contenant d'autres possibilités de nos vies ? (...) Quelles seraient alors toutes ces vies que je n'ai pas vécues ? Aventurière, psychopathe, mère exemplaire, chef comptable, homme invisible ?<sup>45</sup> »... ou peut-être bien dictateur ? Posée sur un mode amusé, la question n'en demeure pas moins vertigineuse, et le traitement léger qu'en fait Yaël André, loin de masquer la dévastation opérée par la perte, en pointe délicatement, avec douceur même, les douloureux enjeux.
- 18 On retrouve dans le second pan du projet de Yaël André, qui nous intéresse plus directement compte tenu de sa forme (plateforme web contributive), la logique de la mise en relation de fragments trouvés/donnés. Intitulé de manière métaphorique *Synaps*, il s'agit dans ce webdocumentaire évolutif de permettre aux internautes de recréer des souvenirs (ou de « retrouver ses souvenirs perdus » selon les termes de la bande-annonce<sup>46</sup>), à partir des souvenirs des autres, et de les faire partager, sous forme de « carte postale vidéo » (fig. 9 et 10), comme s'il s'agissait des leurs.

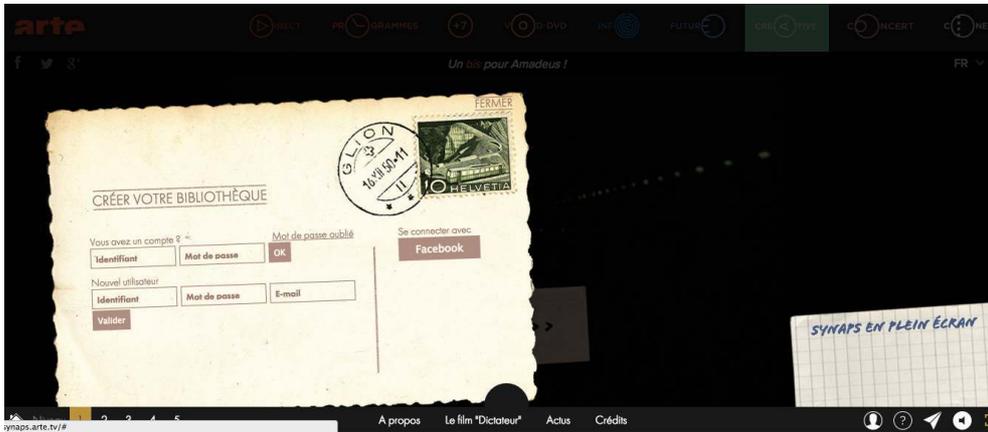


Figure 9. Carte postale de Synaps, Yaël André (2014)



Figure 10. Image de lancement du projet Synaps, Yaël André (2014) : « Retrouvez enfin vos souvenirs perdus. »

- 19 La base de données mémorielles dans laquelle nous pouvons piocher pour reconstruire donc une mémoire par procuration, est constituée des films 8 mm et super 8 que nous avons évoqués précédemment.

Comment était le sourire de votre mère penché sur votre berceau ? À quoi ressemblait le canapé de votre grand-mère ? Quelle était la couleur du ciel cet été là ? (...) Quelle tête avait votre ours en peluche préféré ? Vous ne vous rappelez pas ? Ce n'est pas grave, le cerveau a stocké pour vous des souvenirs. Cherchez et peut-être arriverez-vous à reconstituer le vôtre<sup>47</sup>.

- 20 Au-delà de la possibilité collaborative, le choix du web pour figurer le processus mnésique est opérant, car la réticularité propre à la structuration hypermédiatique favorise une navigation en constellation. C'est ainsi que se présente l'interface d'accueil : à partir d'un cerveau représenté en blanc sur fond noir, on peut choisir l'une de ses parties définies par différentes zones. Lorsque celle-ci est survolée avec la souris ou le trackpad, une thématique se déploie en une arborescence concentrique dont on peut en cliquant en explorer les multiples entrées et s'approprier une des scènes pour créer son propre film (fig. 11, 12, 13 et 14).

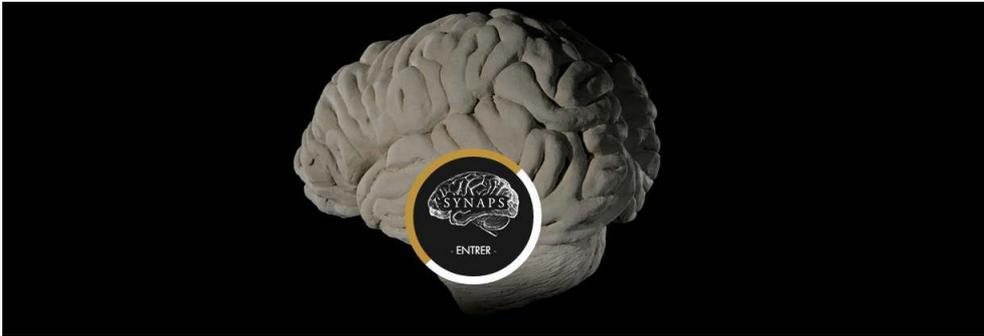
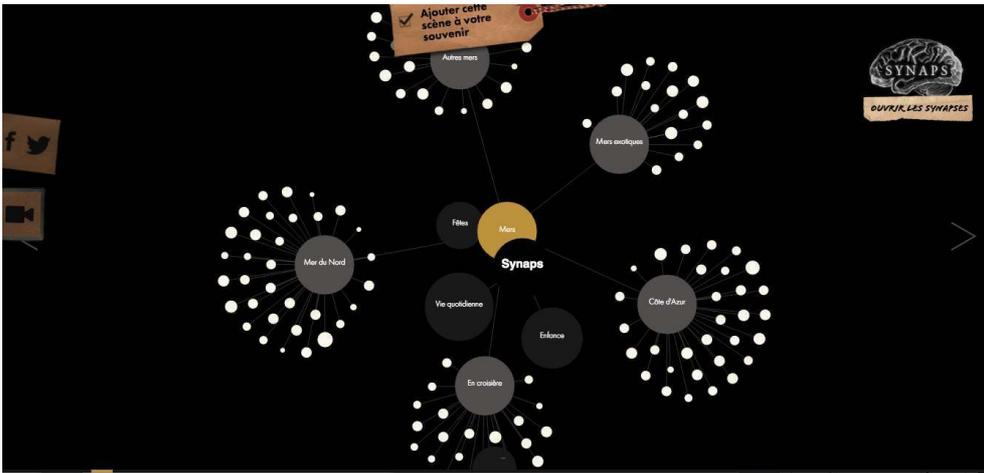
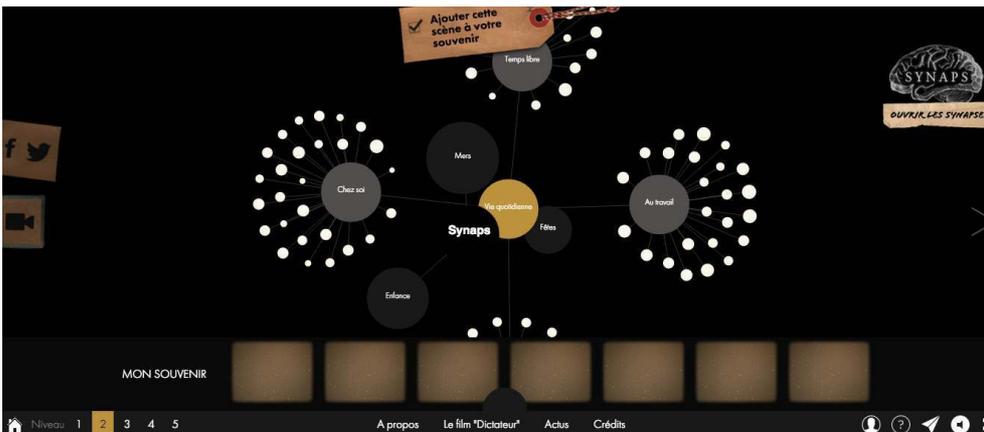
Figure 11. Page d'accueil du site *Synaps*, Yaël André (2014)Figure 12. Survol du cerveau de la page d'accueil du site *Synaps*, Yaël André (2014)

Figure 13. Choix d'une scène de la base de données pour créer son souvenir



Figure 14. Ajout d'une musique et enregistrement de son souvenir

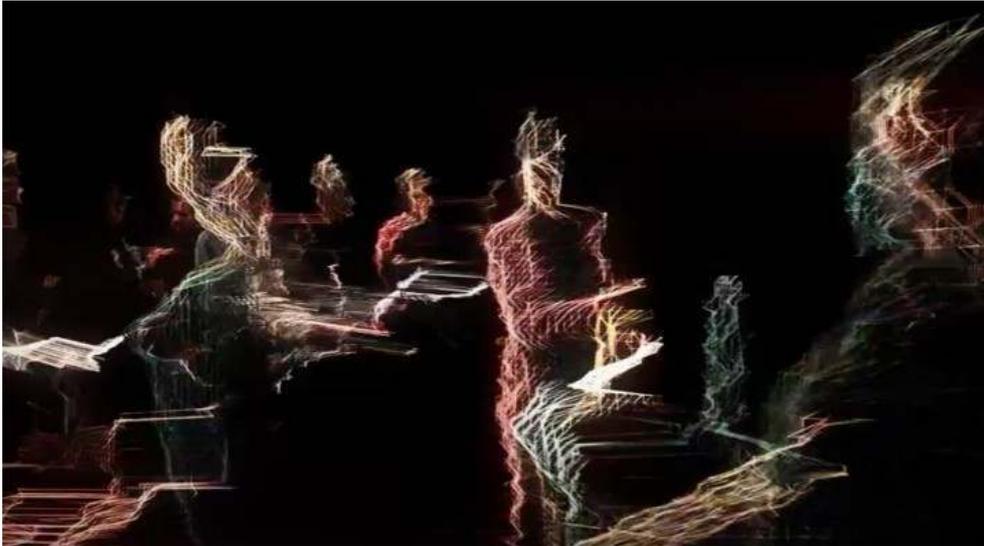
21 Yaël André explique ainsi le projet :

Chaque souvenir recréé, à la fois personnalisé et collectif, devient un petit film indépendant avec son titre, son message et sa petite musique qui ira nourrir la mémoire collective du cerveau. Le site "Synaps" s'articule comme une vraie mémoire : les souvenirs s'effacent avec le temps s'ils ne sont pas assez regardés, ou assez votés. Il faut donc partager son souvenir, en créer d'autres, pour ne jamais les laisser disparaître<sup>48</sup>.

22 *Synaps* s'est prolongé également sur les réseaux sociaux Instagram et Vine sur lesquels en utilisant le hashtag #synaps, il était possible de contribuer au projet collectif en partageant ses souvenirs filmés actuels. Les vidéos postées selon cette procédure étaient traitées automatiquement avec l'ajout d'un filtre donnant une esthétique « super 8 », afin de rester cohérentes avec l'esthétique des films plus anciens contenus dans la plateforme principale. Ces films personnels ont enrichi la base de données initiale issue de la collecte de la réalisatrice, accentuant la dimension ouverte et évolutive du projet. Ainsi *Synaps* a conduit tout à la fois à reconfigurer des mémoires individuelles à partir d'« images-souvenirs<sup>49</sup> » hétérogènes offertes à l'appropriation, mais aussi à actualiser en permanence une mémoire collective, partageable et partagée, en agrégeant des contenus personnels aux statuts incertains : souvenirs filmés réels ou pure expression créative autour de la notion de souvenir ?

23 Quoi qu'il en soit, ce projet est exemplaire quant aux phénomènes d'interaction féconde entre des sphères par ailleurs distinctes, celles de l'individuel (je) et du collectif (nous), celles du privé et du public, celles du professionnel et de l'amateur, celles du producteur et du récepteur. Ce brouillage des frontières paraît l'une des caractéristiques principales des dispositifs audiovisuels connectés, y compris ceux qui ne sont pas directement contributifs, comme en témoigne par exemple le projet particulièrement original, *In Limbo* d'Antoine Viviani, coproduit par Arte et l'ONF en 2015<sup>50</sup>. *In Limbo* « questionne le devenir de notre mémoire individuelle et collective à l'ère d'internet, depuis le point de vue de toutes les données qui nous survivront<sup>51</sup> ». Concrètement, il s'agit d'un film documentaire interactif de trente minutes « augmenté » de nos propres données personnelles. Celle-ci proviennent d'un certain nombre de comptes privés ou d'applications que l'on utilise sur internet, comme Facebook, Gmail, Instagram, LinkedIn, Twitter... Lors de la connexion sur le site dédié à *In Limbo*, si l'on accepte les diverses demandes d'autorisation d'accès, un programme informatique vient prélever des données de nos différents comptes personnels – des photos, des vidéos, des messages, des

fragments de mails, de CV, etc. Une fois le webdocumentaire lancé, ces données se retrouvent en surimpression de façon aléatoire sur les images du film, prouvant d'une manière assez déstabilisante pour qui en fait l'expérience, que, comme le rappelle Louise Merzeau, « on ne peut pas ne pas laisser de traces [de soi]<sup>52</sup> » dans notre société informatisée.



*In Limbo*, Antoine Viviani (2015)

- 24 Ainsi les technologies numériques reconfigurent-elles non seulement les rapports du je au nous, mais aussi les relations à notre identité et à notre mémoire. Or si, à l'instar de Bernard Stiegler, on considère que ces mnémotechnologies conditionnent de nouvelles hypomnémata (au sens de Foucault)<sup>53</sup>, alors il paraît essentiel de s'interroger dans une perspective plus générale sur la manière dont elles surdéterminent les conditions de l'individuation. Mais laissons cette piste de réflexion ouverte, pour revenir aux nouvelles formes audiovisuelles des récits de soi. i.
- 25 Dans *Remediation. Understanding New Media*, David Jay Bolter et Richard Grusin ont montré que les nouveaux médias oscillent en permanence entre deux logiques : « l'immédiacie » (*immediacy*) et « l'hypermédiacie » (*hypermediacy*). La première consiste à effacer au maximum le médium pour faire oublier sa présence et donner l'impression aux spectateurs (ou aux utilisateurs) d'être confrontés directement aux choses représentées (logique de la transparence). La seconde vise au contraire à rappeler par différents procédés la présence impérative du médium<sup>54</sup>.
- 26 Si la logique de l'immédiacie nous conduit soit à effacer, soit à rendre automatique l'acte de représentation, la logique de l'hypermédiacie reconnaît de multiples actes de représentation et les rend visibles. Là où l'immédiacie suggère un espace visuel unifié, l'hypermédiacie contemporaine offre un espace hétérogène, dans lequel la représentation est conçue non pas comme un cadre de fenêtre ouvert sur le monde, mais plutôt comme le cadrage lui-même — avec des fenêtres qui ouvrent sur d'autres représentations et sur d'autres media. La logique de l'hypermédiacie multiplie les signes de médiations et tente de cette façon de reproduire le riche sensorium de l'expérience humaine<sup>55</sup>. Au final à travers nos différents exemples, on constate que l'« écriture audiovisuelle de soi », (re)médiée par les dispositifs numériques, produit un récit qui obéit à cette logique duale,

distinctive des nouveaux médias : un récit *visiblement* « technologisé », mais néanmoins *immédiatement* subjectif.

---

## BIBLIOGRAPHIE

David J. Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press, 2000.

Yves Citton, « Immédialité intra-active et intermédialité esthétique », 2016. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01373092>

Fanny Georges, « Représentation de soi et identité numérique. Une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du web 2.0 », *Réseaux*, n°154, 2009.

Paul Ricoeur, *Temps et récit, Le Temps raconté*, t. 3, Paris, Editions du Seuil, « Points », 1985.

Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, Hachette, « Littératures », 2002.

Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, n° 88, 2011.

Michel Tournier, *Journal extime*, Paris, Gallimard, 2004.

## NOTES

1. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

2. *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press, 2000.

3. Nous utilisons le terme téléphone mobile plutôt que celui de *smartphone* car aux débuts des années 2000 les téléphones n'intègrent pas les fonctionnalités informatiques des téléphones actuels.

4. Il reprend ici un concept de Bernard Stiegler qu'il développe dans plusieurs conférences (consulté le 20 juin 2018) :

<http://www.benoitlabourdette.com/ressources/conferences/pole-image-franche-comte-nouveaux-outils-numeriques-et-pedagogie-de-l-image>

<http://www.benoitlabourdette.com/ressources/conferences/gaite-lyrique-seminaire-mobilite>

Benoît Labourdette est cinéaste, producteur et enseignant est aussi le fondateur du festival Pocket film : premier festival en 2005 a montré des films réalisés avec des téléphones mobiles.

5. *Ibid.*

6. Propos entendus dans le webdocumentaire *In Limbo* d'Antoine Viviani (Providences / Arte France / National Film Board of Canada, 2015).

7. Au milieu des années 2000, la définition de l'image enregistrée par un téléphone portable était de très faible qualité, compte tenu de la compression nécessaire. La taille de l'image était pour la grande majorité des appareils de 320X 240px. Par comparaison les smartphones actuels, peuvent enregistrer des images jusqu'en 4K c'est-à-dire : une image d'une résolution de 3840x2160px. Certains cinéastes ont précisément utilisé la faible qualité de l'image en transformant cette contrainte en source d'expression. C'est par exemple le cas de Jean-Charles Fitoussi qui en 2005

pour le Festival Pocket films détourne l'outil pour en tester le potentiel expérimental. Il réalise *Nocturne pour le Roi de Rome* dont l'imperfection visuelle participe pleinement de l'esthétique singulière de ce récit « impressionniste ». Le film sera distribué au cinéma en 2010.

8. Selon la terminologie de Paul Ricoeur (« Le soi et l'identité narrative », dans *Le soi comme un autre*, *op.cit.*).

9. Selon la terminologie de Fanny Georges (« Représentation de soi et identité numérique. Une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du web 2.0 », *Réseaux*, n°154, 2009).

10. <http://www.festivalpocketfilms.fr/spip.php?article614> (consulté le 15 Juillet 2018).

11. Serge Kaganski, « Morder, le filmeur », *Les Inrockuptibles*, 6 mai 2008. Disponible sur : <https://www.lesinrocks.com/2008/05/06/cinema/actualite-cinema/morder-le-filmeur-1151448> (consulté le 15 juillet 2018).

12. Michel Foucault, « L'écriture de soi », dans *Corps écrit : L'autoportrait*, n° 5, 1983, p. 3-23, repris dans *Dits et Ecrits II*, Paris, Gallimard, 2001. La notion d'expérience est par « ailleurs déterminante dans sa pensée.

13. Entretien disponible sur : <http://www.pocketfilms.fr/spip.php?article615> (consulté le 15 juillet 2018).

14. *Ibid.*

15. « Filmer avec la main » (2011), disponible sur : <https://sergetisseron.com/ecrits/filmer-avec-la-main/> (consulté le 5 septembre 2018).

16. *Temps et récit, Le Temps raconté*, t. 3, Paris, Editions du Seuil, « Points », 1985, p. 248-249. Bien entendu il n'est nullement question de cinéma chez Ricoeur, mais des pouvoirs de la littérature de fiction.

17. « Intimité et extimité », *Communications*, n° 88, 2011, p. 83-91.

18. *L'intimité surexposée*, Paris, Hachette, « Littératures », 2002, p. 52.

19. « L'amour au portable », *Libération*, 3 mai 2018. Disponible sur : [http://next.liberation.fr/cinema/2008/05/07/l-amour-au-portable\\_71148](http://next.liberation.fr/cinema/2008/05/07/l-amour-au-portable_71148) (consulté le 5 septembre 2018).

20. Kristina Herlant Hémar, « Identité et inscription temporelle : le récit de soi chez Ricoeur », disponible sur : [http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/espace\\_chercheurs/identite-et-inscription-temporelle-le-recit-de-soi-chez-ricoeur.pdf](http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/espace_chercheurs/identite-et-inscription-temporelle-le-recit-de-soi-chez-ricoeur.pdf) (consulté le 15 juillet 2018). La notion de « variations imaginatives » vient précisément de Paul Ricoeur.

21. <https://medias.unifrance.org/medias/173/45/77229/presse/sotchi-255-presskit-french.pdf> (consulté le 5 septembre 2018).

22. Entretien avec Jean-Claude Taki, FID, Marseille, 2010. Disponible sur : <https://www.dailymotion.com/video/xfij7u> (consulté le 5 septembre 2018). Le cinéaste évoque ici le concept de « caméra stylo » développé par le théoricien et réalisateur français Alexandre Astruc dans un article désormais célèbre « Naissance d'une nouvelle avant-garde », *L'Écran français*, 30 mars 1948.

23. *Ibid.*

24. « La Structure de l'univers filmique », *Revue internationale de filmologie*, numéros 7-8, 2etrimestre 1951, p. 234.

25. Entretien avec Jean-Claude Taki, FID, Marseille, 2010, *op.cit.*

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

29. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 380.

30. Propos issus d'un entretien que nous avons eu avec le cinéaste le 5 avril 2015.

31. Nous empruntons la formule à Wim Wenders (« Made in USA 2 », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 336, juin 1982).

32. *Journal extime*, Paris, Gallimard, 2004, p. 11. La notion d'extimité a été reprise et redéfinie comme nous l'avons vu plus haut par Serge Tisseron.

33. Distinction reprise par Miche Tournier : « Je salue au passage qui a je crois fait mieux que mon extime en à avoir opposé exploration et imploration. La première correspond à un mouvement centrifuge de découvertes et de conquêtes. L'imploration au contraire à un repliement pleurnichard sur nos “ petits tas de misérables secrets”, comme disait Malraux. » (*ibid* ).
34. Le crowdsourcing est une pratique consistant à faire appel au public pour produire des contenus.
35. Disponible sur : <http://viol-les-voix-du-silence.francetv.fr/> (consulté le 15 juillet 2015).
36. Il s'agit d'une navigation par défilement.
37. *Viol, double peine* de Karine Dusfour et *Viol, elles se manifestent* d'Andrea Rawlins-Gaston (2012).
38. Selon les propos introductifs de la plateforme.
39. Compte tenu de sa dimension évolutive réclamant une gestion particulière, le projet n'est malheureusement plus en ligne.
40. Ce format avait été lancé par Kodak en 1932.
41. Cependant Kodak a annoncé son retour en 2017 avec la sortie d'une nouvelle caméra en 2018. La firme Film Ferrania a également relancé depuis quelques années la production de bobines super 8.
42. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que certains filtres numériques utilisés dans des applications mobiles de retouche d'image et cherchant à reproduire l'effet super 8 sont catégorisés dans une rubrique intitulée « Nostalgie ».
43. Selon le dossier de presse, disponible sur : [http://download.pro.arte.tv/uploads/DDP\\_SYNAPS\\_FR\\_VF.pdf](http://download.pro.arte.tv/uploads/DDP_SYNAPS_FR_VF.pdf)
44. Le film est sorti en 2013 sur les écrans.
45. Nous reprenons le texte du début du film, dit en voix off par la narratrice, interprétée par la comédienne Laurence Vielle.
46. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=f3HgM1w6al4> (consulté le 5 septembre 2018). Le projet est présenté par Arte comme « un projet de web-mémoire collective ». Il est également présenté comme un « webdoc ».
47. Propos de la séquence introductive : [www.SYNAPS.ARTE.TV](http://www.SYNAPS.ARTE.TV)
48. Dossier de presse, *op. cit.*
49. Selon le concept développé par Henri Bergson dans *Matière et mémoire* (1896), Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
50. <http://inlimbo.tv/fr/> (consulté le 20 juin 2018).
51. <https://blogue.onf.ca/blogue/2015/02/12/in-limbo/> (consulté le 20 juin 2018).
52. « Du signe, à la trace : l'information sur mesure », *Hermès*, n°53, 2009.
53. Pour la définition des hypnomemata voir : <http://arsindustrialis.org/hypomn%C3%A9mata> (consulté le 20 juin 2018).
54. *Op.cit.*
55. *Ibid.*, p. 34-35. Nous nous référons ici la traduction de Yves Citton, « Immédialité intra-active et intermédialité esthétique », 2016. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01373092> (consulté le 20 juin 2018).

---

## RÉSUMÉS

Sous l'impulsion du web 2.0 et des technologies numériques mobiles se sont développées de nouvelles « écritures de soi » qui, non seulement favorisent l'expression individuelle et l'expression collective, mais bousculent également les frontières entre réel et fiction. Nous proposons d'examiner dans cet article deux dispositifs numériques — le téléphone mobile d'une part, la plateforme web d'autre part — afin de voir comment l'interface en conditionnant différents niveaux de médiation, détermine de nouvelles formes audiovisuelles de récits du soi.

Boosted by the Web 2.0 and the mobile digital technologies, the new « self writing » was developed, it promotes not only the individual and collective expression, but also upends the boundaries between reality and fiction. In the following article two digital devices are to be examined. On one hand, the mobile phone and on the other hand the web platform to see how the interface determines new forms of « narratives self » by conditioning different levels of mediation.

## INDEX

**Mots-clés** : pocket films, écriture de soi, plateformes web, création collective, médiations, technologies numériques, interface.

## AUTEUR

### CLAIRE CHATELET

Maître de conférences en audiovisuel et nouveaux médias à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Membre du laboratoire Rirra21 et membre associée de l'équipe Médiapolis-Grecom du Lerass, ses recherches portent sur les enjeux esthétiques des nouvelles formes audiovisuelles liées aux écrans connectés (*smartphones*, tablettes, casques de réalité virtuelle, dispositifs de réalité mixte). Elle est également auteure et conceptrice de projets interactifs.