



Les catalogues cinéphiles aux prises avec les technologies du Web

Cinephile Film Catalogues Grappling with Web Technology

Sous la direction de/edited by
Martin Bonnard



Sous la direction de/edited by
Martin Bonnard

Éditorialisation/content curation
Julia Minne

Traduction/translation
Timothy Barnard

Référence bibliographique/bibliographic reference
Bonnard, Martin (dir.). *Les catalogues cinéphiles aux prises avec les technologies du Web / Cinephile Film Catalogues Grappling with Web Technology*. Montréal: CinéMédias, 2024, collection « Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma », sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic. <https://doi.org/10.62212/1866/33948>

Dépôt légal/legal deposit
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2024
ISBN 978-2-925376-18-7 (PDF)

Appui financier du CRSH/SSHRC support
Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
This project draws on research supported by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Mention de droits pour les textes/copyright for texts
© CinéMédias, 2024. Certains droits réservés/some rights reserved.
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



Image d'accroche/header image
Une employée de la compagnie d'ordinateurs Datagram en 1981. [Voir la fiche.](#)

An employee of the Datagram computer company in 1981. [See database entry.](#)

Base de données TECHNÈS/TECHNÈS database
Une base de données documentaire recensant tous les contenus de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.

A documentary database listing all the contents of the *Encyclopedia* is in [open access](#). References to the database are also provided for each image included in this book.

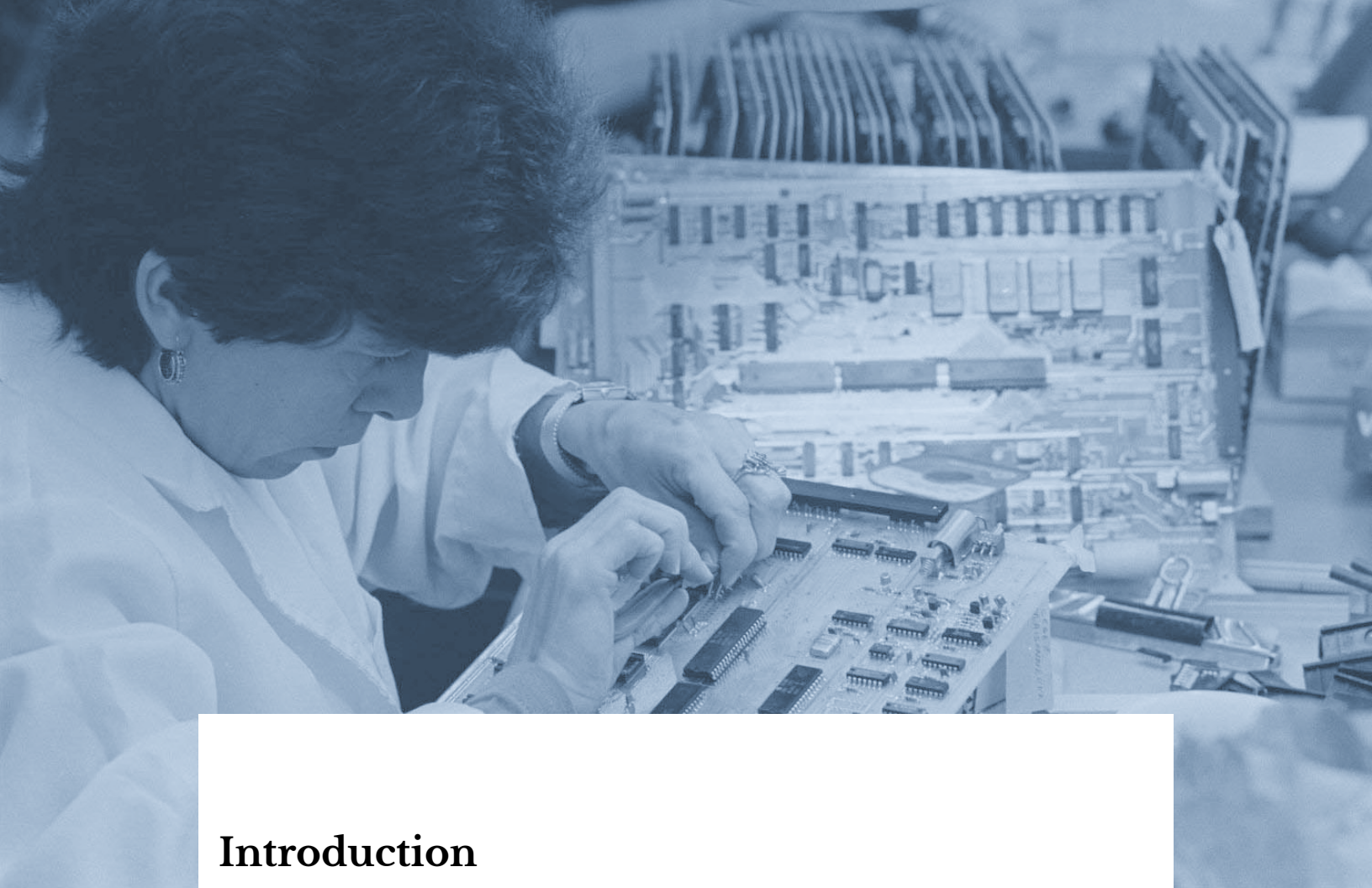
Version web/web version
Cet ouvrage a été initialement publié en 2023 sous la forme d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*.

This work was initially published in 2023 as a [thematic parcours](#) of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

Table des matières

Table of contents

	Introduction	2
	Introduction	3
	Martin Bonnard	
Une histoire matérialiste de la vidéo par abonnement		5
A Materialist History of Video by Subscription		8
	Martin Bonnard	
Les infrastructures de la diffusion en continu		12
Streaming Infrastructures		15
	Martin Bonnard	
Fragmentation et circulation des images en ligne		19
The Fragmentation and Circulation of Images Online		23
	Martin Bonnard	
L'ONF, pionnier de la diffusion en ligne du cinéma		28
The NFB, a Pioneer in Disseminating Cinema Online		29
	Rémy Besson, Martin Bonnard	
Bidayyat: entre diffusion traditionnelle et diffusion indépendante de documentaires syriens marqués par la guerre		31
Bidayyat: Between Traditional and Independent Dissemination of Syrian Documentaries Marked by War		35
	Justine Pignato	



Introduction

Introduction

Martin Bonnard

Introduction

par Martin Bonnard

La diffusion des films sur le Web possède déjà une courte histoire. Depuis une quinzaine d'années, l'avènement de la diffusion en continu (*streaming* en anglais) est marqué par de retentissants succès, aussi bien que par de nombreux échecs. Les technologies du numérique et les infrastructures de télécommunication jouent, dans les deux cas, un rôle central. Cet ouvrage porte sur les catalogues cinéphiles de vidéo par abonnement, soit des acteurs économiques singuliers, tant par leur place marginale que par leur importance dans le passage en ligne du cinéma. La diffusion vidéo en continu est largement dominée par les grands joueurs du secteur que sont Netflix, Amazon ou encore Apple. Les catalogues cinéphiles travaillent néanmoins à l'adaptation du dispositif de distribution et de visionnement des films, tentant d'actualiser son fonctionnement en réponse aux profonds bouleversements technologiques induits par le numérique et la diffusion en continu.

Observer ainsi l'offre de visionnement cinéophile donne à voir les enjeux économiques de la diffusion en ligne du cinéma, ainsi que la négociation du rôle confié à la machine et à sa capacité de produire des assemblages à partir de fragments d'œuvres en circulation. On verra comment les catalogues ont su s'approprier un créneau relativement délaissé par les grands studios (*majors*) et en quoi le fonctionnement par dissémination des réseaux numériques représente un défi pour ces acteurs modestes, tout autant qu'un moyen de contourner les circuits dominants de la distribution en ligne. Deux brèves études de cas abordées à la fin de l'ouvrage permettent de mettre en lumière ces enjeux. Dans la première, Anne-Claire Lefebvre et Jimmy Fournier de l'Office national du film du Canada (ONF) reviennent sur les défis technologiques et les choix stratégiques de l'institution à la suite de son tournant vers le numérique et le Web. Dans la seconde, le cas du catalogue libanais Bidayyat permet d'illustrer comment il est possible de contourner les contraintes des réseaux et la censure étatique en s'appuyant sur des technologies légères et sur des réseaux d'acteurs réunis autour d'un même espace de diffusion et d'échange en ligne.

Introduction

by Martin Bonnard

Translation: Timothy Barnard

The dissemination of films online already has a brief history. Since its advent fifteen years ago, streaming has met with both resounding successes and numerous failures. In each case, digital technology and telecommunications infrastructures have played a central role. The present work looks at the video catalogues of cinephile films available by subscription. These are singular economic actors, by virtue both of their marginal position and their importance in cinema's shift to the Internet. Video streaming is for the most part dominated by the major players in the sector: Netflix, Amazon and Apple. Nevertheless, cinephile catalogues are working to adapt the system of film distribution and viewing in an attempt to bring its operation up to date in response to the profound technological upheavals brought about by digital technology and streaming.

Examining the supply of cinephile films available for viewing thus reveals the economic questions in play in the online dissemination of cinema and the way the role of the machine is negotiated, along with its ability to produce assemblages out of fragments of films in circulation. We will see how these catalogues have been able to claim a niche that had been more or less abandoned by the major studios and how the dissemination of films by means of digital networks poses as much a challenge for these modest players as it is a way to get around the dominant online distribution circuits. Two brief case studies at the end of the book highlight these issues. In the first, Anne-Claire Lefebvre and Jimmy Fournier from the National Film Board of Canada (NFB) look back at the technological challenges and strategic choices made by the institution following its shift to digital and the Internet. In the second, the case of the Lebanese catalogue Bidayyat demonstrates how it is possible to get around the constraints of the Internet and state censorship through the use of simple technology and networks of actors joined up around the same online dissemination and exchange space.



**Une histoire matérialiste de
la vidéo par abonnement**

**A Materialist History of
Video by Subscription**

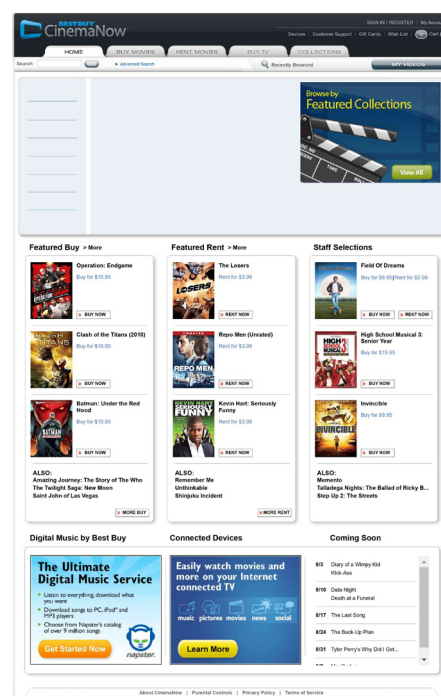
Martin Bonnard

Une histoire matérialiste de la vidéo par abonnement

par Martin Bonnard

Commençons par présenter le contexte d'émergence de la vidéo par abonnement et par souligner le mouvement général qui voit la projection de films en salles commerciales perdre de sa centralité. Quelques aspects d'organisation des médias, que l'on peut situer du côté d'une économie politique de la distribution en ligne du cinéma, doivent tout d'abord être évoqués.

À la suite des premières offres de téléchargement payant des films, qui datent des années 1990, trois vagues de services de vidéo à la demande peuvent être identifiées^[1]. Les entreprises et les modèles d'affaires se développent à la faveur de la construction des infrastructures nécessaires à la transmission d'une qualité vidéo suffisante pour concurrencer le format DVD. Ces différentes vagues présentent un enchâssement d'acteurs divers, qui n'apparaissent pas nécessairement en succession. La première vague rassemble de petites et moyennes entreprises qui, faute d'avoir trouvé des modèles d'affaires stables, font faillite. Les titres choisis par ces entreprises le sont d'abord pour leurs licences à bas prix. C'est le modèle de CinemaNow, fondé en 1999. Bénéficiant du soutien financier de plusieurs acteurs majeurs du numérique, dont Microsoft, la société passe entre plusieurs mains, sans jamais dégager de profits substantiels. Son catalogue propose des titres de série B, des productions *straight-to-video* et des films pornographiques.



Capture d'écran de la plateforme de cinéma à la demande CinemaNow. [Voir la fiche](#).

La deuxième vague réunit les offres proposées par les grands acteurs de la distribution cinématographique. Jusque-là, les studios hollywoodiens s'étaient bien gardés d'entrer frontalement sur le marché de la distribution électronique des films. Leur frilosité est due à l'importance du secteur de la vidéo domestique sur support physique, qui constitue pour eux une étape incontournable de la valorisation des titres. Ils laissent ainsi à d'autres la possibilité d'expérimenter la diffusion en ligne des films. Dès 2008, les studios s'appuient sur la chute des revenus issus de la vente et de la location des DVD ainsi que sur la menace du partage des films entre pairs pour remettre en question la temporalité des fenêtres de diffusion et justifier leurs propres expérimentations de diffusion en synchronie avec les sorties sur support physique^[2]. La réussite de ces initiatives de vente directe aux consommateurs reste néanmoins équivoque.



Diverses boîtes en plastique et en papier utilisées pour conserver les rubans magnétiques sur bobines ou les cassettes. [Voir la fiche.](#)

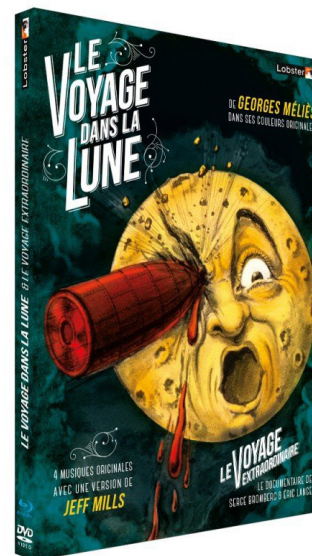
MovieLink (coentreprise formée par Sony, Warner, Universal, Paramount et MGM) et MovieBeam (Disney) ont, par exemple, été des échecs commerciaux.

Dès le début des années 2000, les *majors* imposent toutefois leur vision tant sur les plans légal (le Digital Millennium Copyright Act aux États-Unis) et technologique (les Digital Rights Management) qu'économique (formation d'alliances, accords d'exclusivité, lobbyisme, etc.) et par le financement de vastes campagnes publicitaires de lutte contre ce qu'ils nomment le «piratage». Ils visent ainsi à créer un *marché sécurisé* de la diffusion numérique, dans lequel le distributeur conserve le contrôle sur les contenus et leur utilisation. Les normes légales et techniques imposées par les *majors*, ainsi que l'organisation économique et commerciale qui leur correspond, ont contribué à déterminer la forme des infrastructures de télécommunication, les caractéristiques techniques des appareils et le cadre légal de la distribution en ligne du cinéma. S'intéresser au moment d'émergence de la vidéo par abonnement nécessite donc de considérer le rapport de force exercé par les *majors*, entre hésitation à investir le marché de la diffusion en continu et volonté de déterminer les trajectoires d'innovation du numérique^[3]. Au sein de cet état des forces s'ouvrent un *interstice* et la possibilité de voir émerger de nouvelles offres par abonnement, alors que la vente par titre prévalait jusque-là^[4]. Ces offres peuvent être d'importance très modeste (les catalogues cinéphiles) ou aptes à bouleverser le marché de la distribution du cinéma.

La troisième vague renvoie aux acteurs de ce bouleversement, des entreprises telles qu'Amazon, Apple, Netflix et Disney. Le cas de Netflix est représentatif, car il regroupe plusieurs des éléments qui peuvent expliquer la réussite du modèle de la vidéo par abonnement, une forme de monétarisation largement adoptée dès la fin des années 2010. Netflix a su profiter des marchés financiers pour mener une guerre de prix, éliminant la concurrence et attirant, pour un temps du moins, un large bassin d'abonnés^[5]. Jusqu'à ces dernières années, son catalogue s'appuyait largement sur des œuvres ayant déjà circulé sur les fenêtres de diffusion traditionnelles du cinéma (salles, télévision payante et publique, vidéogramme, etc.). Netflix a pu ainsi négocier l'acquisition en masse de licences de diffusion des films.

Du côté de la distribution indépendante et de la programmation de répertoire, on retrouve aussi la forme de l'abonnement. Autour du milieu des années 2010, Fandor et Mubi sont parmi les premiers catalogues Web à offrir un modèle basé sur une programmation et des paratextes cinéphiles. Les titres qu'ils proposent proviennent des acteurs historiques de l'édition sur vidéogrammes : Kino Lorber, Celluloid Dreams ou encore The Criterion Collection. L'objectif consiste alors moins à monétariser la diffusion des œuvres qu'à gagner en visibilité ou à tester la réception sur certains marchés (les licences sont réparties par grandes zones géographiques et par pays). Cette prospection est pensée dans l'optique d'une potentielle distribution des films sur support physique^[6].

Les trois vagues présentées (une multitude de sociétés de taille modeste à la santé financière fragile, des initiatives plus ou moins frileuses des grands joueurs de l'industrie et l'entrée en scène de nouveaux acteurs capables de bouleverser le marché) s'entrecroisent et présentent quelques points communs. Une première ressemblance concerne les contenus eux-mêmes. Pour différentes raisons (coût des licences, exclusivité de diffusion, gestion des droits), les catalogues comportent de nombreux titres dont les droits sont échus ou peu chers. L'ambivalence des actions des grands joueurs de l'industrie cinématographique représente un second invariant. Ils sont à la fois peu enclins à diffuser leurs contenus par les canaux du numérique et désireux de façonner les caractéristiques technologiques et réglementaires du marché. Finalement, sur un plan strictement économique, les stratégies derrière l'inclusion des titres dans les catalogues ne découlent pas toujours de leur rentabilité escomptée. D'autres incitatifs entrent en ligne de compte, au premier rang desquels se trouve la collecte de données sur les comportements des utilisateurs : leur consommation des films, leurs réactions à certains titres, la durée des visionnements, etc.



Couverture du coffret DVD de la version restaurée en couleur du film *Le voyage dans la lune* de Georges Méliès. [Voir la fiche.](#)

- [1] Stuart Cunningham, Jon Silver et John McDonnell, « Rates of Change: Online Distribution as Disruptive Technology in the Film Industry », *Media International Australia*, n° 136 (2010) : 119-132.
- [2] Elissa Nelson, « Windows Into the Digital World: Distributor Strategies and Consumer Choice in an Era of Connected Viewing », dans *Connected Viewing: Selling, Streaming and Sharing Media in the Digital Era*, dir. Jennifer Sanson et David Holt (New York; Londres : Routledge, 2014), 62-78.
- [3] Andrew Currah, « Hollywood, the Internet and the World: A Geography of Disruptive Innovation », *Industry & Innovation* 14, n° 4 (septembre 2007) : 359-84.
- [4] Selon les principes de la généalogie foucauldienne, l'émergence ne renvoie pas à l'aboutissement d'un processus de genèse, mais plutôt au dévoilement des forces en présence. C'est dans leur interstice, à partir d'un « certain état des forces » qu'émergent les nouvelles formes. Voir Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans *Dits et écrits 1954-1975* (Paris : Gallimard, 2001), 155.
- [5] Farhad Manjoo, « Why Movie Streaming Sites So Fail To Satisfy », *The New York Times*, 26 mars 2014.
- [6] Bruno Dequen, « The Auteurs et la distribution du cinéma d'auteur à l'ère du web 2.0 », *24 images*, n° 143 (2009) : 28-29.

A Materialist History of Video by Subscription

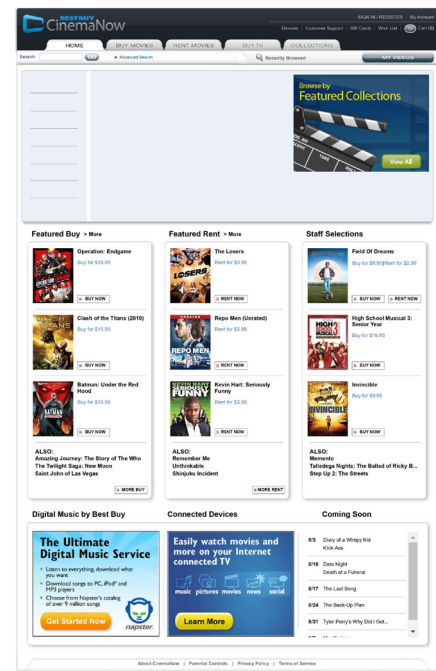
by Martin Bonnard

Translation: Timothy Barnard

Let's begin by introducing the context in which video by subscription emerged and by underscoring the overall shift which saw the screening of films in commercial cinemas lose its centrality. We must first mention a few aspects of how media are organized, which can be situated as part of the political economy of online film distribution.

Following the earliest forms of paid film downloads, which date from the 1990s, three waves of video on demand can be identified.^[1] Businesses and business models developed thanks to the construction of the infrastructure necessary to the transmission of video in high enough quality to compete with DVDs. Embedded in these different waves were various actors, who did not necessarily appear in succession. The first wave consisted of small and medium-sized businesses which, failing to find stable business models, went bankrupt. The titles made available by these businesses were chosen mostly for the low cost of their licence. This was the model of CinemaNow, founded in 1999. With financial support from several major actors in digital technology, including Microsoft, the company changed hands several times without ever realizing a substantial profit. Its catalogue offered B films, straight-to-video films and pornographic films.

The second wave brought together the films offered by the large players in film distribution. Until then, the Hollywood studios had been very careful not to enter frontally the market for electronic film distribution. Their timidity was due to the large size of the home video market on physical media, an essential stage in a film's profitability. They therefore left it to others to experiment with online dissemination of film. In 2008 the studios used the drop in revenue from the sale and rental of DVDs and the threat of peer-to-peer film sharing to question the timing of their dissemination windows and to justify their own experiments in online dissemination, simultaneous with the release of physical copies.^[2] These initiatives to sell directly to consumers nevertheless met with mixed success. MovieLink (a company founded jointly by Sony, Warner, Universal, Paramount and MGM) and Movie Beam (Disney), for example, were commercial failures.



Screenshot of CinemaNow on demand film platform. [See database entry.](#)



Various plastic and paper boxes used to store magnetic tapes on reels or cassettes. [See database entry.](#)

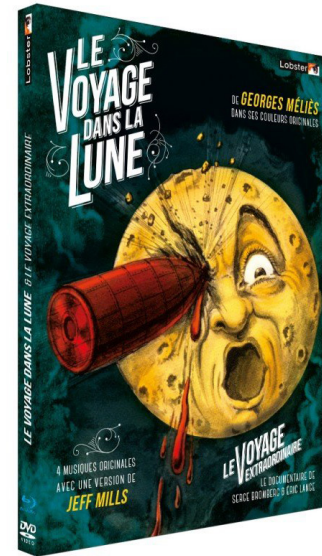
Nevertheless, in the early 2000s the majors imposed their vision through the law (the Digital Millennium Copyright Act), technology (Digital Rights Management), economics (by forming alliances, through exclusivity agreements, lobbying, etc.), and by funding immense advertising campaigns against what they called “piracy.” With these actions they sought to create a *secure market* for digital dissemination in which the distributor would retain control over content and its use. The legal and technical norms imposed by the majors, as well as their corresponding economic and commercial system, contributed to determining the form of telecommunications infrastructure, the technical features of the equipment used and the legal framework for the online distribution of cinema. Examining the moment when subscription video services emerge thus requires consideration of the wavering commitment demonstrated by the majors, between hesitating to enter the streaming market and a desire to determine the trajectories of digital technological innovation.^[3] Within this state of forces there opened up an *interstice* and the possibility that new supplies of films available by subscription would emerge at a time when sale by title was prevalent.^[4] These supplies could be very modest in importance (cinophile catalogues) or capable of upending the film distribution market.

The third wave was brought about by the actors of this upheaval, business such as Amazon, Apple, Netflix and Disney. The case of Netflix is representative, because it brings together several elements which can account for the success of the video by subscription model, a form of monetization widely adopted in the late 2010s. Netflix was able to profit from the financial markets to wage a price war, eliminating competition and, for a while at least, attracting a large pool of subscribers.^[5] Until a few years ago, its catalogue was largely made up of films which had already circulated amongst cinema’s traditional dissemination windows (movie theatres, public and pay-per-view television, video recordings, etc.). As a result, Netflix was able to negotiate film distribution licences en masse.

We also see the subscription model in independent distribution and repertory programming. Around the mid-2010s, Fandor and Mubi became among the first Internet catalogues to offer a model based on cinophile programming and paratexts. The titles they made available came from

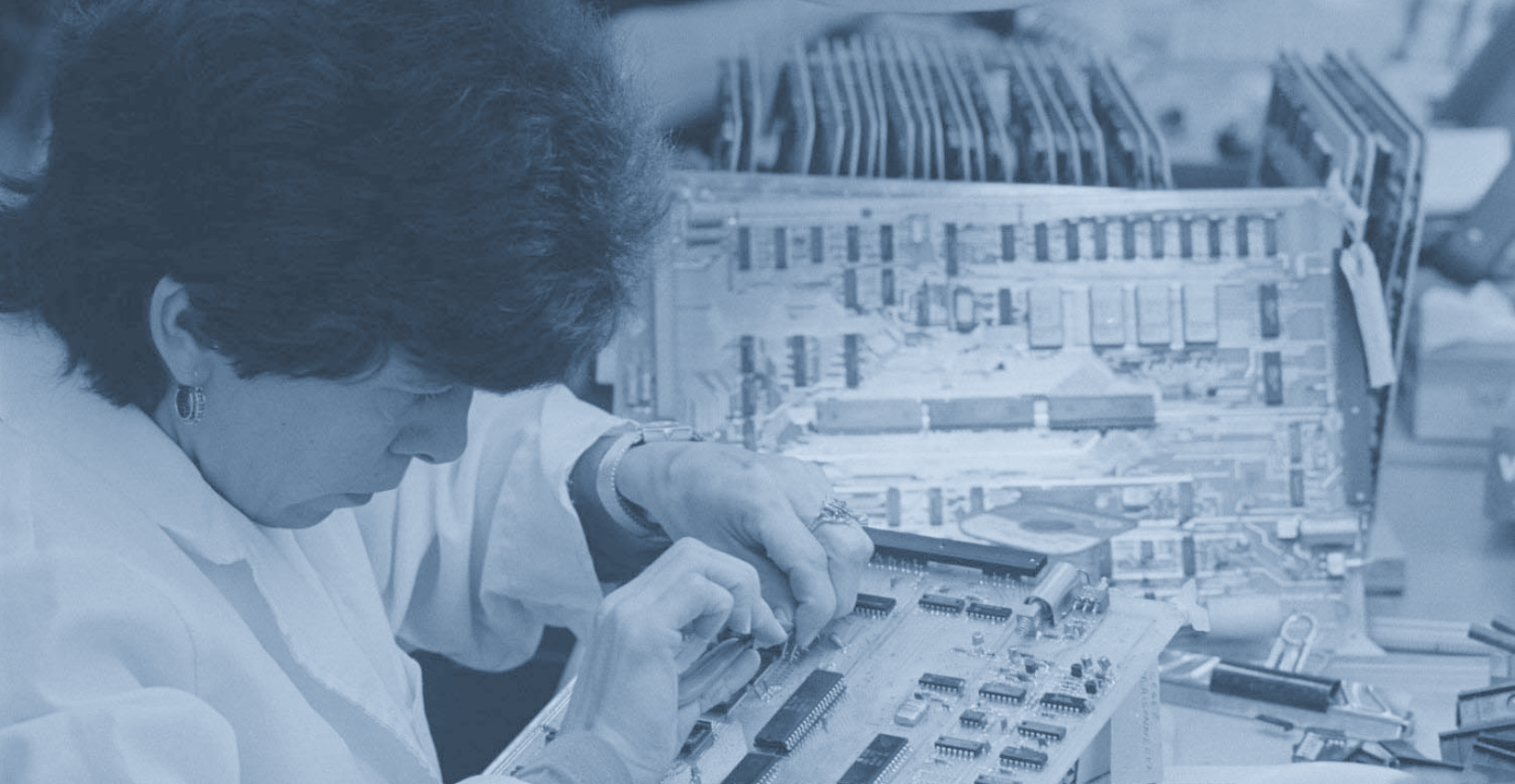
historical players in film publishing on video such as Kino Lorber, Celluloid Dreams and the Criterion Collection. Their goal was less to monetize the dissemination of the films than it was to increase their visibility or to try out their reception in certain markets (licences are divided up by large geographical zones and by country). This market research was conceived from the perspective of the possible distribution of the films on physical media.

These three waves (a multitude of small companies in fragile financial health; more or less timid initiatives by the industry's big players; and the arrival on the scene of new actors capable of upending the market) overlap and have a few points in common. A first similarity concerns the content itself. For various reasons (the cost of licences, distribution exclusivity, rights management), these catalogues contained numerous titles whose rights had lapsed or were inexpensive. The ambivalence of the actions of the film industry's major players was a second invariable. They were both little inclined to disseminate their content on digital channels and wanting to shape the technological and regulatory features of the market. Finally, on a strictly economic level, the strategies behind the inclusion of titles in the catalogues were not always a function of their expected profitability. Other incentives came into play, foremost among which was the collection of data on users' behaviour: their film consumption, their reactions to certain titles, the length of viewings, etc.



Cover of the DVD box set of the color-restored version of Georges Méliès' film *Le voyage dans la lune* (*A Trip to the Moon*). [See database entry](#).

- [1] Stuart Cunningham, Jon Silver and John McDonnell, "Rates of Change: Online Distribution as Disruptive Technology in the Film Industry," *Media International Australia*, no. 136 (2010): 119-32.
- [2] Elissa Nelson, "Windows into the Digital World: Distributor Strategies and Consumer Choice in an Era of Connected Viewing," in *Connected Viewing: Selling, Streaming and Sharing Media in the Digital Era*, eds. Jennifer Sanson and David Holt (New York; London: Routledge, 2014), 62-78.
- [3] Andrew Currah, "Hollywood, the Internet and the World: A Geography of Disruptive Innovation," *Industry & Innovation* 14, no. 4 (September 2007): 359-84.
- [4] According to the principles of Foucauldian genealogy, emergence is not the culmination of a process of genesis, but rather the revealing of the forces in play. It is in their interstice, on the basis of a "particular state of forces," that new forms emerge. See Michel Foucault, "Nietzsche, Genealogy, History," trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon, in *Essential Works of Foucault 1954-1984, vol. 2, Aesthetics, Method, and Epistemology*, ed. James D. Faubion (New York: The New Press, 1998), 369-391.
- [5] Farhad Manjoo, "Why Movie Streaming Sites So Fail to Satisfy," *The New York Times*, 26 March 2014.
- [6] Bruno Dequen, "The Auteurs et la distribution du cinéma d'auteur à l'ère du web 2.0," *24 images*, no. 143 (2009): 28-29.



**Les infrastructures de la
diffusion en continu**

Streaming Infrastructures

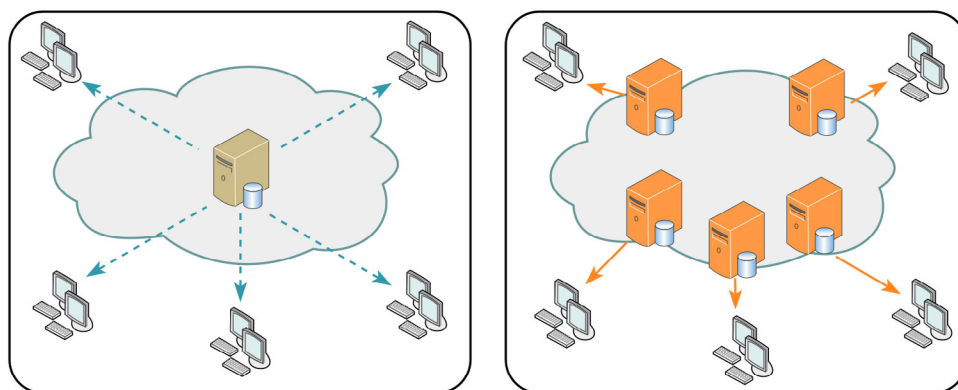
Martin Bonnard

Les infrastructures de la diffusion en continu

par Martin Bonnard

De multiples acteurs se cachent derrière la diffusion du cinéma sur le Web. La circulation des contenus, aussi dématérialisée qu'elle puisse paraître, repose sur des infrastructures concrètes et de grande envergure. Le code source des pages des catalogues cinéphiles contient de précieuses informations quant au rôle de ces divers intermédiaires. Ces derniers interviennent effectivement à plusieurs stades du stockage, de la circulation, de la gestion, du traitement et de l'affichage des contenus (films et paratextes). Dans le cas des catalogues cinéphiles, le bon déroulement de ces opérations passe par des mandats confiés à des prestataires externes.

Au plus près de la consultation des films par les abonnés se trouvent bien sûr les différents appareils et les applications qui permettent aux internautes d'accéder aux flux de données. En amont, de nombreux intermédiaires travaillent à la circulation des contenus^[1]. Parmi les solutions de stockage dites « infonuagiques », véritables incontournables de la diffusion en ligne, le *content delivery network* (CDN) se démarque. Il s'agit d'« un réseau de serveurs qui permet de réduire la latence de la transmission vidéo, en mettant en cache les contenus vidéo populaires au plus près de l'utilisateur final, réduisant ainsi le temps de chargement et de mise en mémoire^[2] ».



Serveur unique (à gauche) versus réseau de diffusion de contenu (CDN) (à droite). [Voir la fiche](#).

Les catalogues cinéphiles s'appuient ici très largement sur les acteurs dominants du secteur. La présence des outils d'Amazon, notamment son service infonuagique Cloudfront, reflète la place incontournable de l'entreprise de Jeff Bezos sur ce marché. Cette place résulte des investissements considérables nécessaires au développement de très larges infrastructures d'hébergement et de diffusion des données. D'autres catalogues comme The Criterion Channel (Vimeo CDN), Filmstruck (cdn.krx.com) ou Sundance Now (Zencdn.net) font affaire soit exclusivement, soit de manières complémentaires avec d'autres entreprises. Les images de couverture et les pages des sites peuvent alors être téléchargées depuis un serveur situé dans

une ville et alors que les copies numériques des films le sont depuis une autre, localisée plus près de l'abonné. Une base de données hébergée chez le fournisseur d'accès Internet de celui-ci peut intervenir pour réduire le temps de chargement des données (selon le principe du CDN). Autre catalogue de taille modeste, Sundance Now bénéficie également des outils fournis par la plateforme clouinary.com, un service d'hébergement infonuagique auquel l'entreprise semble accéder par l'intermédiaire de sa maison mère, AMC Networks. Celle-ci aurait ainsi fédéré les catalogues de ses différentes filiales de vidéo par abonnement dans un même système de gestion et de diffusion des contenus.

On l'aura compris, la transmission des images et des vidéos jusqu'aux appareils des internautes est résolument placée sous le signe de la démultiplication. Pour comprendre les conséquences de cette circulation à la fois éclatée et passant par de nombreux intermédiaires, prenons l'exemple d'un photogramme utilisé pour illustrer un film offert dans un catalogue cinéphile. Cette image fixe fait certainement partie d'un ensemble de contenus paratextuels associés à la copie numérique que le catalogue reçoit de la part du producteur ou du distributeur. Il se peut également que le photogramme soit le produit d'une extraction, d'un arrêt sur image pratiqué par les équipes de programmation. Une fois téléchargée dans la base de données du catalogue, l'image va subir plusieurs traitements en vue de sa diffusion en ligne. Elle est redimensionnée et compressée selon différents formats pour assurer sa compatibilité avec les multiples instances d'affichage dans le site (sous forme de vignette dans une liste ou comme image de couverture, par exemple) et pour optimiser le temps de son téléchargement sur les appareils des abonnés. Elle est ensuite répliquée au sein du réseau de serveurs qui vont assurer sa transmission sur les territoires couverts par le catalogue. Il en va de même pour les contenus vidéo, eux aussi démultipliés en plusieurs fichiers, chacun selon des formules de compression et des formats différents. L'utilisation de plusieurs taux de compression permet de s'ajuster à des débits de connexion différents et, toujours par démultiplication, d'envoyer le flux vidéo à destination d'une série d'écrans de tailles et de résolutions diverses. La plupart des catalogues cinéphiles offrent en effet de visionner les films à partir d'environnements logiciels conçus pour les téléphones, les tablettes, les téléviseurs connectés et d'autres appareils de lecture vidéo (Apple TV, Chromecast, Roku).

On peut recenser trois conséquences de la démultiplication des images et des sons au sein de ce processus. La première, très pragmatique, concerne encore une fois l'incapacité des catalogues à assurer eux-mêmes la réussite de cette circulation. C'est pourquoi ils délèguent la gestion de celle-ci à des compagnies tierces. Ces dernières assurent notamment le développement et le suivi des multiples applications logicielles liées à chaque appareil de destination. L'entreprise You.i TV développe, par exemple, l'interface multiplateforme du catalogue Filmstruck pour le compte de Turner Classic Movies et de la Criterion Collection, qui opèrent le site en partenariat dès 2016 et jusqu'à sa fermeture abrupte à la fin de 2018. L'entreprise propose des solutions tout-en-un à de grands groupes médiatiques. Elle est derrière les interfaces de Crackle (Sony) et de Shomi (Rogers), et travaille pour le compte de Twitch, la filiale d'Amazon consacrée à la diffusion en direct de sessions de jeu vidéo, ainsi que pour le groupe Fox. Son travail pour Filmstruck fait partie d'une stratégie plus large, le conglomérat Time Warner ayant investi plus

de 10 millions de dollars dans la société^[3]. Les catalogues dont les moyens sont limités peuvent aussi faire affaire avec des fournisseurs de formules préconçues, à adapter ensuite selon leurs besoins particuliers. Tënk et LaCinetek travaillent ainsi avec le système de gestion de contenu Kinow. Le paquet de services offerts par cette société comprend le site Internet, l'hébergement, la gestion des paiements et l'intégration du design. La collaboration entre ces acteurs aux finalités et aux méthodes différentes se heurte parfois à des enjeux de compréhension à propos des aspects techniques, ainsi que des stratégies et des finalités à adopter pour mettre en valeur l'offre de titres^[4]. Les catalogues luttent alors contre les limitations et les rigidités de systèmes techniques qui leur sont, de fait, imposés.

.....

[1] Dans les en-têtes et les scripts des pages Web, on trouve la trace de sociétés actives notamment dans l'optimisation des sites, du référencement, des ventes et de la publicité. Des réseaux socionumériques apparaissent aussi dans le code par l'intermédiaire de leurs fonctions de partage. Il faudrait encore ajouter à cette liste les sociétés spécialisées dans la création des copies numériques et la mise en marché des films, les fournisseurs de moyens de paiement, et ceux assurant la remontée des données générées par la circulation et la consultation des films.

[2] Ramon Lobato, «The Infrastructures of Streaming», dans *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution* (New York: NYU Press, 2019), 95-96.

[3] Voir Georg Szalai, «Time Warner Leads \$12M Funding Round for Canadian Video App Platform Firm You.i TV», *The Hollywood Reporter*, 13 septembre 2016, <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/time-warner-invests-youi-tv-928251/>.

[4] Samuel Gantier évoque notamment les divergences entre les attentes et finalités de la programmation cinéma et celles de la conception pour le Web, dans le cas du catalogue de Tënk France. Voir Samuel Gantier, «Construction de pratiques cinéphiles sur une plateforme de vidéo à la demande: enjeu du design des personæ», *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n° 21/1 (2020): 53-73. <https://doi.org/10.3917/enic.028.0053>.

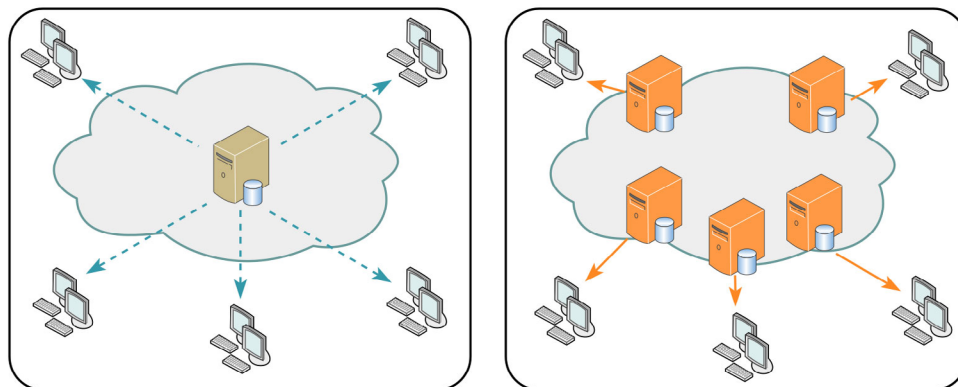
Streaming Infrastructures

by Martin Bonnard

Translation: Timothy Barnard

Multiple actors are concealed behind the dissemination of films on the Internet. As dematerialized as the circulation of content may appear, it is based on an extensive concrete infrastructure. The source code for the web pages of cinephile film catalogues contains valuable information on the role of these various intermediaries. These intermediaries act at several stages of the process of storing, circulating, managing, handling and displaying content (films and paratexts). In the case of cinephile catalogues, the smooth functioning of these operations relies on contracts with external suppliers.

Right next to the consultation of films by subscribers lies, of course, the devices and applications which enable online users to access the flow of data. Before this happens, numerous intermediaries work on the circulation of content.^[1] Among the storage solutions described as “cloud computing,” which are truly inescapable when it comes to online dissemination, the Content Delivery Network (CDN) stands out. This is a network of servers which make it possible to reduce the waiting time for video transmission by creating a cache of popular video content as close as possible to the final user, thereby reducing the time it takes to download and store this content.^[2]



Single server (left) versus Content Delivery Network (CDN) (right). [See database entry.](#)

Cinephile film catalogues widely rest on the dominant players in the field. The presence of Amazon tools, and in particular its cloud computing service Cloudfront, reflects the essential role of Jeff Bezos’ company in this market. This role is the product of the considerable investment necessary to develop very large infrastructures for hosting and disseminating data. Other catalogues, such as the Criterion Channel (Vimeo CDN), Filmstruck (cdn.krx.com) and Sundance Now (Zendn.net) do business either exclusively or in a complementary manner with other companies. A website’s cover images or pages can be downloaded from a server located in one city, while the digital copies of the film are downloaded from another server closer to the user. A database hosted by

the supplier of Internet access can act to reduce the downloading time for data under the CDN principle. Another catalogue of modest size, Sundance Now, also benefits from tools supplied by the platform clouinary.com, a cloud computing hosting service to which the company appears to have access through its parent company, AMC Networks. This company brought together the catalogues of its various subscription video streaming subsidiaries into a single content management and dissemination system.

As is apparent, the transmission of images and videos to the devices of individuals is decidedly manifold in nature. To understand the consequences of this circulation, both fragmented and passing through numerous intermediaries, we can take the example of a photogram used to illustrate a film offered in a cinephile film catalogue. This fixed image is certainly part of an ensemble of paratextual content associated with the digital copy that the catalogue receives from the producer or distributor. It may also be the case that the photogram is a frame grab taken by the programming team. Once uploaded to the catalogue database, the image will undergo several treatments with a view to disseminating it online. It is resized and compressed in different formats to ensure its compatibility with the various places it is displayed on the site (as a thumbnail in a list, for example, or as a cover image) and to optimize the time it takes to download it on subscribers' devices. It is then replicated in the server network, which will transmit it to the territories covered by the catalogue. The same is true of the video content, itself copied to several folders, each compressed and formatted differently. The use of various compression rates makes it possible to adjust to different connection speeds and, again through a multiplication process, to send the video stream to a series of screens of different sizes and resolutions. Indeed most cinephile film catalogues offer the possibility of viewing films in software environments designed for telephones, tablets, connected televisions and other video viewing devices (Apple TV, Chromecast, Roku).

We can identify three consequences of the multiplication of images and sounds in this process. The first, highly pragmatic consequence once again concerns the inability of catalogues to provide this circulation themselves. This is why they delegate its management to third parties. These companies develop and provide follow-up for the many software applications tied to each destination device. The company You.i TV, for example, developed the multi-platform interface for the Filmstruck catalogue on behalf of Turner Classic Movies and the Criterion Collection, which operated the site in partnership from 2016 until its abrupt closure in late 2018. This company offers one-stop solutions to large media groups. It is behind the interfaces of Crackle (Sony) and Shomi (Rogers) and works for Twitch, the Amazon subsidiary devoted to live-streaming video games, and for the Fox group. Its work for Filmstruck is part of a broader strategy, the Time-Warner conglomerate having invested ten million dollars in the company.^[3] Catalogues with limited resources can also work with suppliers of preconceived systems, which can be adapted later to their specific needs. In this regard, Tënk and LaCinetek work with the content management system Kinow. The package of services offered by this company includes the website, hosting, payment management and design integration. Collaborations between these players, with different goals and methods, sometimes run up against issues around understanding technical elements, as well as the strategies and goals to adopt in order to

showcase the titles on offer.^[4] The catalogues, then, struggle against the limitations and rigidities of the technical systems which are effectively imposed on them.

.....

[1] In the heads and scripts of web pages, one finds traces of companies active in particular in optimizing websites, search engine results and sales and publicity. Socio-digital networks also appear in the code through the intermediary of their sharing functions. One must add to this list companies specializing in the creation of digital copies of films and their marketing, the suppliers of payment systems, and companies that report the data generated by the circulation and consultation of the films.

[2] Ramon Lobato, *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution* (New York: NYU Press, 2019), 95-96.

[3] See Georg Szalai, "Time Warner Leads \$12M Funding Round for Canadian Video App Platform Firm You.i TV," *The Hollywood Reporter*, 13 September 2016, <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/time-warner-invests-youi-tv-928251/>.

[4] Samuel Gantier speaks in particular about the differences of film programming expectations and goals and those of web design, in the case of the Tènk France catalogue. See Samuel Gantier, "Construction de pratiques cinéphiles sur une plateforme de vidéo à la demande: enjeu du design des personae," *Les Enjeux de l'information et de la communication*, no. 21/1 (2020): 53-73. <https://doi.org/10.3917/enic.028.0053>.



**Fragmentation et circulation
des images en ligne**

**The Fragmentation and Circulation
of Images Online**

Martin Bonnard

Fragmentation et circulation des images en ligne

par Martin Bonnard

La dissémination des contenus par fragmentation décrite précédemment se révèle au moment où l'on voit poindre, par-delà les différents modules logiciels convoqués sur les pages des catalogues, le flux de pixels qui sous-tend la circulation des vidéos. Afin de le décrire brièvement, il faut changer le niveau de notre exploration pour se placer à la hauteur, si l'on veut, de la circulation des fragments audiovisuels en ligne. Une installation muséale de Nicolas Maigret nous incite justement à une telle exploration. Entre 2012 et 2015, cet artiste, commissaire et enseignant expose *The Pirate Cinema*, un projet artistique multiplateforme qui présente des fragments de films issus des réseaux de partage entre pairs (P2P).



Photographie de l'installation *The Pirate Cinema*. [Voir la fiche](#).

Un mécanisme d'interception capture au hasard une sélection de paquets de données parmi le flux de fichiers audiovisuels échangés (principalement des films et des séries télévisuelles populaires). Les clips ainsi extraits sont ensuite projetés lors d'installations (comportant de trois à cinq projections simultanées), mais aussi sous forme de performances et en diffusion en continu sur Internet. Dans l'installation, les extraits vidéo défient la mémoire du spectateur cinéphile (ou téléphage), avant de se fondre à nouveau dans un flou de pixels désordonnés. Cette alternance découle du protocole d'échange utilisé. Maigret explique :

Le protocole d'échange de pair à pair est basé sur la fragmentation des fichiers en de petits échantillons, des morceaux ou des unités d'échange. Cette fragmentation facilite la transmission des données entre différents récepteurs. Les fichiers peuvent ensuite être reconstruits échantillon par échantillon, à partir de ces fragments chaotiques [...] ^[1].

Le spectateur de l'installation est ainsi placé devant une alternance d'images reconnaissables et d'autres qui sont extérieures au régime sémantique. Un scintillement de pixels sépare chaque présentation d'extraits. Lors d'une entrevue pour la section «Next Cinéma» du journal *Libération*, l'artiste souligne le rôle de révélateur de son installation: «[l]e dispositif ne produit rien, il se contente de réunir les conditions d'apparition d'une forme qui est déjà là, mais difficile à percevoir. De montrer la nature du film numérique, qui est un flux disséminé à l'échelle mondiale.^[2]». En effet, la circulation des données vidéo dans le cas de l'échange de pair à pair diffère peu de celle en jeu dans l'acheminement des films aux abonnés des catalogues. Dans les deux cas, les systèmes techniques procèdent par troncage des vidéos en de petits paquets de données. La forme de la circulation des données les distingue néanmoins: dans l'une, elle s'effectue entre les destinataires qui participent à l'échange, et dans l'autre, depuis un ou plusieurs serveurs dans une seule direction vers un ensemble d'internautes. Alors que l'installation de Maigret s'accommode de la décomposition de l'image dans une brève tempête de pixels, rencontrer de tels artefacts visuels dans la vidéo par abonnement relève du problème technique, du *glitch*, du surgissement gênant de la part machinique de l'ensemble^[3]. Si les interruptions intempestives du flux audiovisuel sont de mieux en mieux gérées par les logiciels de *streaming* – lorsque la mise en cache des images patine, les lecteurs des vidéos arrêtent momentanément le film sans en décomposer l'image –, il subsiste au cours de la lecture des vidéos de petits moments de flottement où l'on continue de voir paraître, derrière les images, la nature composite des versions numériques des films.

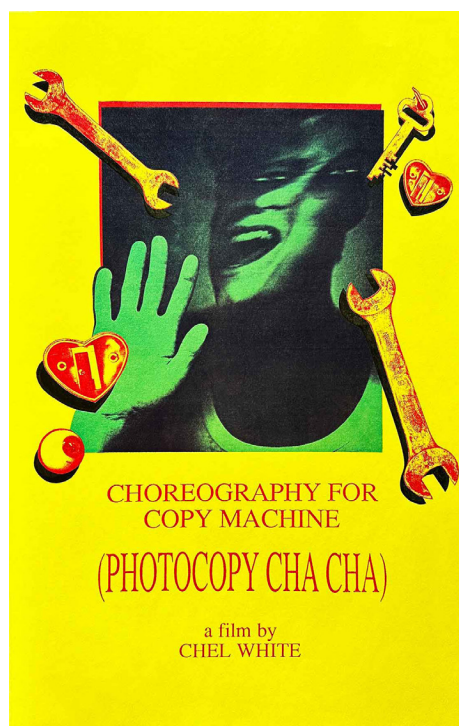
L'installation de Maigret joue de la capacité du réseau à faire apparaître des assemblages inédits d'images à partir des films et autres productions audiovisuelles circulant en ligne. L'œuvre peut se lire au sein du champ plus vaste des arts médiatiques et de l'utilisation de l'ordinateur pour produire des formes de remixage dans lesquelles les longs métrages se trouvent échantillonnés. On peut penser à des œuvres de *cinéma génératif*, conçues soit à partir de contenus en circulation sur des plateformes comme YouTube, soit au sein de corpus plus restreints, ou encore à l'intérieur d'un même long métrage^[4]. Ces propositions artistiques font un usage intensif des capacités de calcul informatique et visent le plus souvent à faire apparaître des éléments cachés ou anecdotiques. L'assemblage de fragments en apparence disparates révèle ainsi des structures sous-jacentes, des thématiques ou des motifs aptes à susciter de nouvelles lectures des œuvres. Cette nouvelle production de sens s'appuie en grande partie sur une requalification du fragment. La valeur de ce dernier naît du fonctionnement de l'Internet, c'est-à-dire de la circulation en apparence chaotique des morceaux d'œuvres sur les réseaux. Pour donner à voir cette production de la machine, le dispositif artistique, souvent un bricolage sur mesure d'appareils technologiques, est relégué au second plan.

À rebours de cette (re)valorisation du fragment, Jacques Aumont met en question, dans son livre *Montage: «La seule invention du cinéma»* publié en 2015, la valeur des «clips» diffusés sur YouTube. Il y dénonce l'arbitraire de la découpe des séquences de films qu'il lie à une perte possible de sens. Aumont ne pointe pas la réduction de l'œuvre à certaines de ses parties les plus significatives, mais bien l'absence d'intention présidant à cette extraction. Il observe que la circulation des images en réseau réduit leur valeur et donc celle de leurs éventuels assemblages :

Nous sommes entrés dans une période où le règne de l'œil se voit contesté par celui de l'image, et où par conséquent le montage change de nature, puisqu'il ne s'agit plus tant de régler une succession de plans qu'une succession d'images. Or, si le plan est responsable envers la réalité, l'image n'est responsable que d'elle-même^[5].

Il précise que ce passage du plan à l'image (cette dernière ne pointant plus en direction du monde vécu, mais uniquement en direction d'autres images ou vers le réseau lui-même) ne découle pas de l'avènement du numérique, mais d'une « mutation de la circulation sociale des images ». Dans un texte plus récent, il prolonge sa pensée. À ces clips découpés arbitrairement, « bouffées d'images mouvantes », manque, selon lui, un principe d'organisation en œuvre^[6]. De la distinction proposée par Aumont entre image et plan, on retiendra un double enjeu : éviter l'arbitraire dans le découpage des extraits ainsi que l'autoréférentialité à la circulation des images, au réseau.

Le statut du fragment en circulation sur le réseau ne fait pas consensus. Pour les uns, il garde la trace du fonctionnement du réseau et de son influence créative. Pour les autres, il ne renvoie qu'à celui-ci, défaisant au passage le lien entre les images et le monde qu'elles représentent. On le voit pourtant, les deux perspectives pointent vers le rôle joué par le réseau et, en particulier, la part de ces assemblages numériques échappant à l'humain. Dans un livre intitulé *Après le cinéma*, Grégory Chatonsky décrit un type d'image fragmentaire et en ligne, toujours déjà en réseau^[7]. Le manque identifié par Aumont renvoie, dans cette perspective différente, à la nature réseautique des fragments et contribue à leur valeur d'évocation. Aumont nie la possibilité d'une manipulation signifiante des films par les mouvements de fragmentation/recomposition décrits précédemment. Ces réticences expliquent sans doute en partie le fait que les catalogues eux-mêmes restent relativement frileux à l'idée d'intégrer dans leurs sites Internet les outils et les esthétiques propres aux réseaux numériques, des propositions artistiques qui travailleraient, par exemple, à partir des assemblages produits par la machine. Si certains catalogues cinéphiles repèrent et présentent parfois des collages composites (*mashups*) ou des anthologies créées par des fans ou par des artistes, rares sont ceux qui en produisent par eux-mêmes.



Affiche du film *Choreography for Copy Machine (Photocopy Cha Cha)* (Chel White, 1991).
[Voir la fiche.](#)

-
- [1] Nicolas Maigret, «The Pirate Cinema Context», *The Pirate Cinema*, <http://thepiratecinema.com/#presentation>; notre traduction. Le site Web, maintenant hors ligne, est accessible via la [Wayback Machine](#).
 - [2] Marie Lechner, «Nicolas Maigret: “montrer le flux numérique à l’échelle mondiale”», *Libération*, 8 octobre 2013, https://www.liberation.fr/cinema/2013/10/08/montrer-le-flux-numerique-a-l-echelle-mondiale_937985/.
 - [3] Voir au sujet du *glitch* comme pratique artistique cette autre publication liée à l'*Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*: [Ruines, accident, glitch](#), par André Habib (dir.).
 - [4] Parmi les propositions artistiques et en ce qui concerne le travail sur des corpus, *Dérives* (Émilie Brout et Maxime Marion, 2011) propose une vidéo infinie dans laquelle des extraits de films autour du thème de l’eau sont assemblés par un algorithme. La série *Illuminated Average* (2000-2009) de Jim Campbell expose, quant à elle, le résultat d’un traitement statistique de la luminosité de chaque plan dans les films *Psycho* et *Citizen Kane*, notamment. Pour davantage d’exemples, voir Dejan Grba, «Avoid Setup: Insights and Implications of Generative Cinema», *Leonardo* 50, n° 4 (août 2017): 384-393. https://doi.org/10.1162/LEON_a_01456.
 - [5] Jacques Aumont, *Montage*: «*La seule invention du cinéma*» (Paris: Vrin, 2015), 99.
 - [6] Jacques Aumont, «Le temps bouclé», *Trafic*, n° 103 (2017): 78.
 - [7] Chatonsky s’interroge sur le devenir du montage dans le contexte du réseau et de la non-linéarité numérique. Les images qui circulent en ligne sont liées au réseau, car elles sont notamment repérées par le biais d’un moteur de recherche ou en suivant les «hyperliens» qui les relient entre elles. Voir Grégory Chatonsky, *Après le cinéma* (Paris: Incident.net, 2013).

The Fragmentation and Circulation of Images Online

by Martin Bonnard

Translation: Timothy Barnard

The dissemination of content through fragmentation described above becomes apparent the moment one sees, beyond the different software modules in play on the pages of film catalogues, the flow of pixels underlying the circulation of videos. To describe this briefly, we must change the level of our exploration and place ourselves on the level of the circulation of audiovisual fragments online. A museum installation by Nicolas Maigret takes us, precisely, on just such an exploration. Between 2012 and 2015, this artist, curator and teacher presented *The Pirate Cinema*, a multi-platform artistic project displaying fragments of films taken from peer-to-peer (P2P) sharing networks.



Photograph of *The Pirate Cinema* installation. [See database entry.](#)

An interception mechanism randomly captures a selection of data packages from the flow of audiovisual files being exchanged (mostly popular films and television series). These clips are then screened during installations (with three to five simultaneous projections), but also in the form of performances and live online streaming. In the installation, the video clips challenge cinephiles' (or TV viewers') memory before merging again in a flow of chaotic pixels. This alternation derives from the exchange protocol used. Maigret explains:

The Peer-to-Peer Sharing protocol is based on small samples file fragmentation, it is an exchange unit or chunk. This fragmentation smoothes exchanges to different recipients. File can then be reconstructed sample by sample until completion [...].^[1]

The viewer of the installation is thus placed before an alternation of recognizable images and others which are outside the semantic regime. A flash of pixels separates each presentation of clips. In an interview with the "Next Cinema" section of the newspaper *Libération*, Maigret

emphasized his installation's role as revealing things: "the set-up produces nothing, it limits itself to bringing together the conditions for the appearance of a form which is already there, but difficult to perceive. To showing the nature of digital film, which is that of a flow disseminated on a global scale."^[2] In fact in the case of peer-to-peer exchange the circulation of video data differs little from that found in films streamed to subscribers. In each case, the technical systems function by truncating the videos into small packets of data. The form in which the data is circulated is different, however: in one case circulation takes place between recipients taking part in the exchange, while in the other it takes place in one direction from one or several servers to a group of subscribers. Whereas Maigret's installation adapts the decomposition of the image into a brief storm of pixels, finding such visual artefacts in a video obtained by subscription is a technical problem, a glitch, a sudden disruptive appearance from the mechanical part of the whole.^[3] While unwelcome interruptions in the audiovisual flow are increasingly better managed by streaming software – when the image caching begins to skid the video playback system halts the film momentarily without breaking up the image – there remain brief moments of fluttering when watching a video. Here one continues to see, behind the images, the composite nature of digital versions of films.

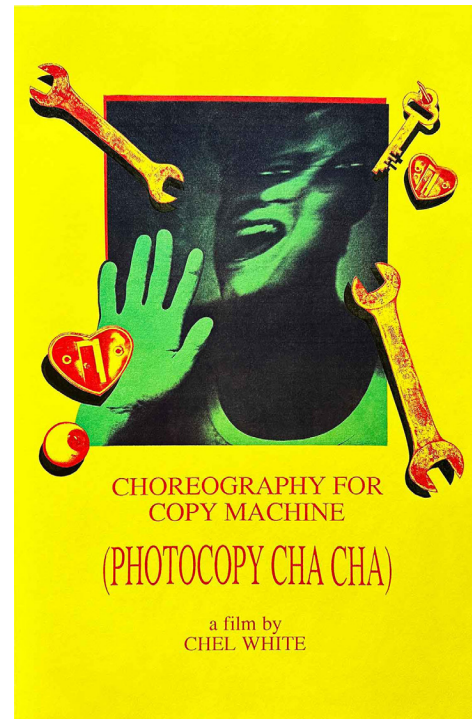
Maigret's installation plays on the Internet's ability to bring out new assemblages of images out of films and other audiovisual productions circulating online. The work can be read as part of the larger field of media art and the use of computers to produce remixed forms in which feature films are sampled. One might think of works of generative cinema, conceived out of content circulating either on platforms such as YouTube or within a more limited body of work, or yet again within a feature film.^[4] These works make intensive use of the capabilities of computerized calculations and most often seek to bring out hidden or anecdotal elements. In this way the assemblage of seemingly disparate fragments brings out underlying structures, themes or motifs capable of giving rise to new readings. This new production of meaning is based in large part on a requalification of the fragment. The value of the fragment arises out of the functioning of the Internet, meaning the seemingly chaotic circulation of pieces of works on networks. To bring out this production of the machine, the artistic apparatus, often a custom-made patching together of technological equipment, is relegated to the background.

Running counter to this (re)valorization of the fragment, Jacques Aumont, in his book *Montage: "La seule invention du cinéma"*, published in 2015, questions the value of clips disseminated on YouTube. He deplores the arbitrary way sequences of films are cut up, in which he sees a possible loss of meaning. Aumont does not target the reduction of the work to a few of its most significant parts, but rather the absence of intention in this extraction. He observes that the circulation of images on the Internet reduces their value and as result the value of their possible assemblages:

We have entered into a period in which the reign of vision has become contested by that of the image, with the result that editing has changed nature, because its job is no longer to regulate a succession of shots as much as it is to regulate a succession of images. And while the shot has a responsibility towards reality, the image is responsible only to itself.^[5]

Aumont notes that this shift from the shot to the image (the latter no longer aimed in the direction of the lived world, but solely in the direction of other images, or towards the network itself), does not derive from the advent of digital technology, but from mutations “in the way in which images circulate in society.”^[6] Aumont extends his thoughts on the topic in a more recent text. In his view these arbitrarily cut-up clips, “flashes of moving images,” are lacking an organizing principle.^[7] From Aumont’s distinction between image and shot, we can identify a two-fold issue: avoiding arbitrariness when cutting up clips, and the self-referential quality of images circulating online.

There is no consensus around the status of the fragment circulating online. For some, it retains the trace of the functioning of the Internet and of its creative influence. For others, it relates only to the latter, removing in the process the connection between the images and the world they depict. And yet we see how each perspective suggests the role played by the Internet and in particular the share of these digital assemblages which elude the human. In a book entitled *Après le cinéma*, Grégory Chatonsky describes a kind of fragmentary, online image which is always already on the Internet.^[8] From this different perspective, the lack identified by Aumont refers to the networking nature of the fragments and contributes to their evocative value. Aumont denies the possibility of a signifying manipulation of films by means of the acts of fragmenting and reconstituting described above. This reticence no doubt partially accounts for the fact that the film catalogues themselves remain relatively fearful of the idea of incorporating into their websites the tools and aesthetics proper to digital networks: artistic projects which would, for example, be based on machine-made assemblages. While some cinephile catalogues sometimes locate and present mash-ups or compilations created by fans or artists, rarely do they produce these themselves.



Poster of the film *Copy Marchine (Photocopy Cha Cha)* (Chel White, 1991).
[See database entry.](#)

[1] Nicolas Maigret, “The Pirate Cinema Context,” *The Pirate Cinema*, <http://thepiratecinema.com/#presentation>. The website, now offline, is available through the [Wayback Machine](#).

[2] Marie Lechner, “Nicolas Maigret: ‘montrer le flux numérique à l’échelle mondiale,’” *Libération*, 8 October 2013, https://www.liberation.fr/cinema/2013/10/08/montrer-le-flux-numerique-a-l-echelle-mondiale_937985/.

[3] See, on the topic of the glitch as an art practice, this other publication part of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*: [Ruins](#), [Accident](#), [Glitch](#), by André Habib (ed.).

[4] Among artistic projects which involve work on bodies of films, *Dérives* (Émilie Brout and Maxime Marion, 2011) is an infinite video in which clips of films on the theme of water are assembled by an algorithm. For its part, the series *Illuminated Average* (2000-2009) by Jim Campbell shows the result of a statistical treatment of the luminosity of each shot in the films *Psycho* and *Citizen Kane*, among others. For more examples, see Dejan Grba, “Avoid Setup: Insights and Implications of Generative Cinema,” *Leonardo* 50, no. 4 (August 2017): 384-393. https://doi.org/10.1162/LEON_a_01456.

[5] Jacques Aumont, *Montage*, trans. Timothy Barnard, 2nd exp. ed. (Montreal: Caboose, 2022 [2015]), 60.

[6] *Ibid*, 61.

[7] Jacques Aumont, "Le temps bouclé," *Trafic*, no. 103 (2017): 78.

[8] Chatonsky considers the future of montage in the context of the internet and of digital non-linearity. The images which circulate online are linked to the Internet because they are, in particular, found by means of a search engine or by following the "hyperlinks" which connect them with each other. See Grégory Chatonsky, *Après le cinéma* (Paris: Incident.net, 2013).



**L'ONF, pionnier de la diffusion
en ligne du cinéma**

**The NFB, a Pioneer in Disseminating
Cinema Online**

Rémy Besson Martin Bonnard

L'ONF, pionnier de la diffusion en ligne du cinéma

par Rémy Besson et Martin Bonnard

L'Office national du film du Canada (ONF), institution pionnière de la diffusion du cinéma sur le Web, entame dès 2008 un vaste programme de mise à disposition en ligne de ses collections. Rencontrés à l'occasion d'un entretien réalisé au siège social de l'ONF, Anne-Claire Lefebvre (directrice générale adjointe, Programmation, distribution et marketing) et Jimmy Fournier (directeur général des technologies) reviennent sur cette histoire, sur la portée des choix technologiques effectués et sur les chantiers en cours.



La vidéo est accessible [en ligne](#).

[Voir la fiche.](#)

The NFB, a Pioneer in Disseminating Cinema Online

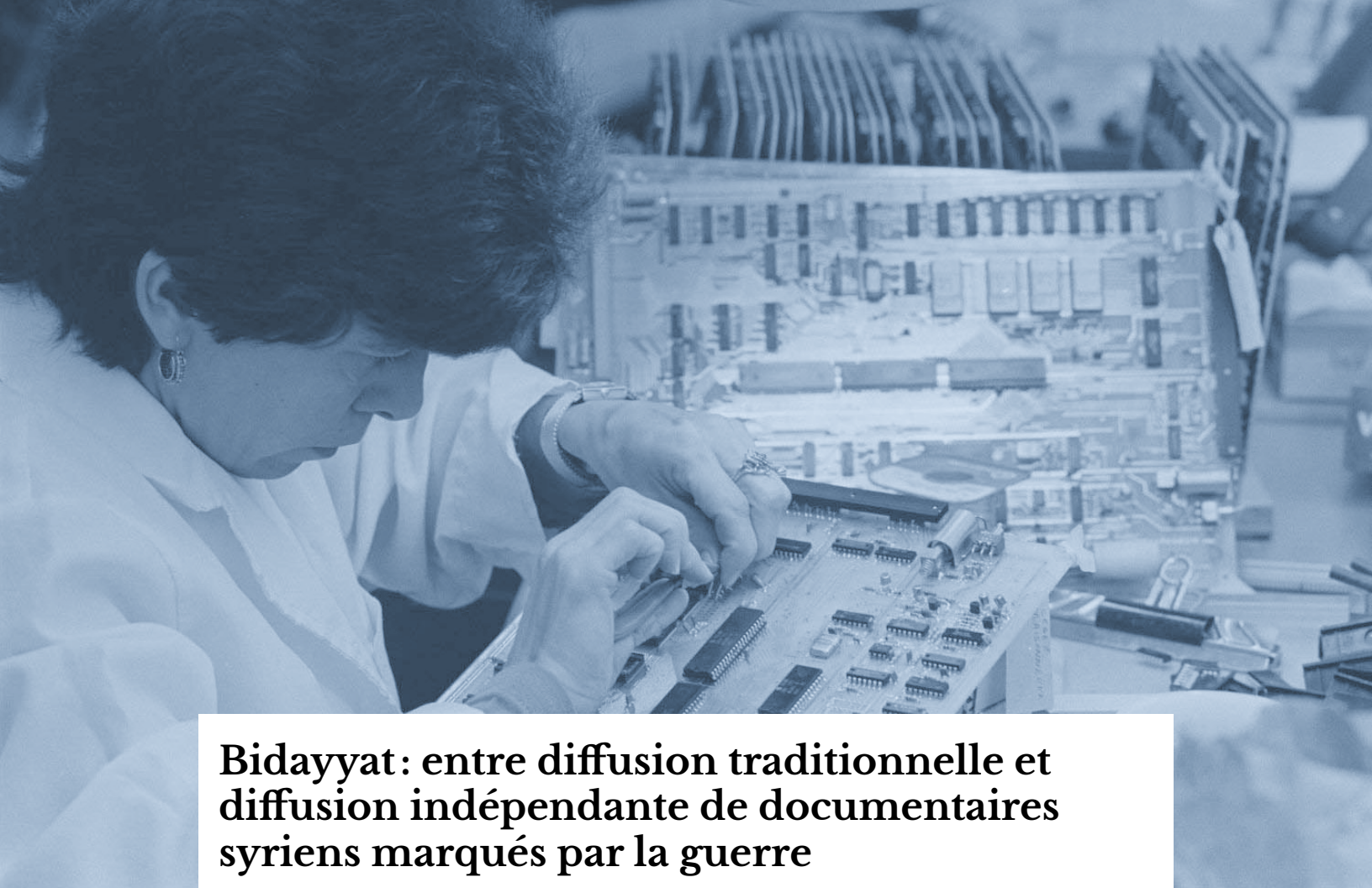
by Rémy Besson and Martin Bonnard

In 2008, the National Film Board of Canada (NFB), a pioneer in disseminating films on the Internet, embarked on a vast program to make its collections available online. Interviewed at the NFB's head office, Anne-Claire Lefebvre (Assistant Executive Director, Programming, Distribution and Marketing) and Jimmy Fournier (Executive Director, Technology) take a look back at this history, the impact of the technological choices made, and the projects currently underway.



The video is available [online](#).

[See database entry.](#)



Bidayyat: entre diffusion traditionnelle et diffusion indépendante de documentaires syriens marqués par la guerre

Bidayyat: Between Traditional and Independent Dissemination of Syrian Documentaries Marked by War

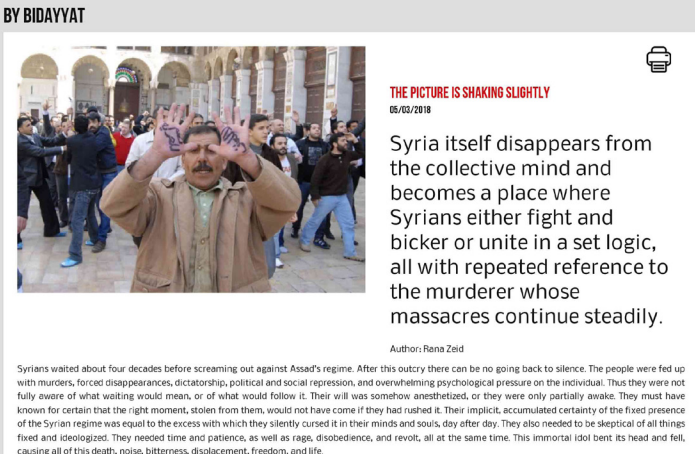
Justine Pignato

Bidayyat: entre diffusion traditionnelle et diffusion indépendante de documentaires syriens marqués par la guerre

par Justine Pignato

Bidayyat est une organisation née en 2013 à Beyrouth, au Liban, à la suite de la révolution devenue guerre en Syrie (2011-). Cette dernière est considérée comme l'un des événements les plus documentés en images, puisque les Syriens et Syriennes sont descendus en masse dans les rues pour filmer les manifestations ainsi que leur vie quotidienne^[1]. Bidayyat – mot qui signifie «début» en arabe – est une organisation qui a accompagné ceux et celles qui souhaitent transformer de telles images, souvent publiées directement sur les réseaux sociaux^[2], en films.

C'est à travers son site Web que l'on peut découvrir l'ampleur du travail de Bidayyat, puisqu'il répertorie l'ensemble des films soutenus par l'organisation. Lorsque l'on se rend sur le site, on trouve ainsi un onglet «*Films*», lui-même divisé en trois sections intitulées «*Documentaries*», «*Training*» et «*Shorts*»^[3]. Cette dernière section est consacrée aux courts métrages issus des formations dispensées par Bidayyat. Chaque film possède sa page sur laquelle figurent une bande-annonce, les informations de production et un synopsis. Tandis que seule la bande-annonce est disponible pour les longs métrages, plusieurs courts métrages sont quant à eux accessibles en intégralité directement sur le site via l'intégration d'un lien YouTube. Les bandes-annonces et certains courts métrages sont aussi en accès libre sur les pages Vimeo et YouTube de Bidayyat. Le site propose également des vidéos de formation en ligne, afin de guider les apprentis cinéastes. Elles sont principalement à l'attention de celles et ceux qui n'auraient pas la possibilité de se déplacer pour les formations en personne en raison de la situation de guerre en Syrie^[4]. Le site est donc avant tout une vitrine qui donne à voir le travail d'accompagnement mené par Bidayyat au fil des années et dont le résultat est un catalogue de films documentaires, sans pour autant pouvoir être considéré comme une plateforme de vidéo à la demande à proprement parler.



BY BIDAYYAT

THE PICTURE IS SHAKING SLIGHTLY
05/03/2018

Syria itself disappears from the collective mind and becomes a place where Syrians either fight and bicker or unite in a set logic, all with repeated reference to the murderer whose massacres continue steadily.

Author: Rana Zeid

Syrians waited about four decades before screaming out against Assad's regime. After this outcry there can be no going back to silence. The people were fed up with murders, forced disappearances, dictatorship, political and social repression, and overwhelming psychological pressure on the individual. Thus they were not fully aware of what waiting would mean, or of what would follow it. Their will was somehow anesthetized, or they were only partially awake. They must have known for certain that the right moment, stolen from them, would not have come if they had rushed it. Their implicit, accumulated certainty of the fixed presence of the Syrian regime was equal to the excess with which they silently cursed it in their minds and souls, day after day. They also needed to be skeptical of all things fixed and idealized. They needed time and patience, as well as rage, disobedience, and revolt, all at the same time. This immortal idiot bent its head and felt, causing all of this death, noise, bitterness, displacement, freedom, and life.

Capture d'écran de la rubrique «*Articles*» du site de Bidayyat. [Voir la fiche.](#)

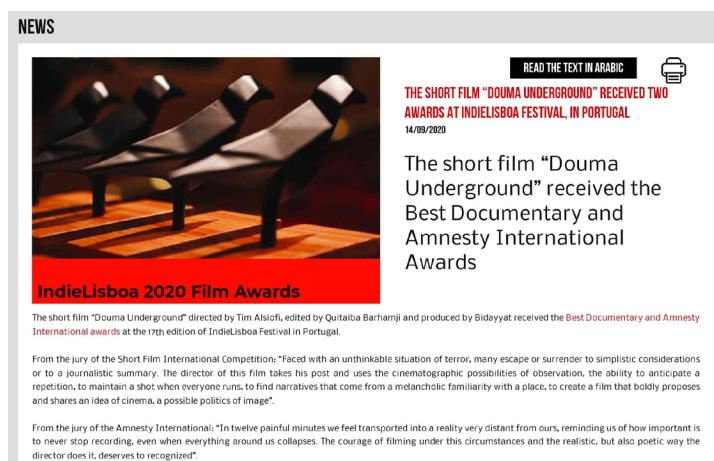
Le site Web se veut aussi un espace de débat et de discussion autour des images en Syrie, accompagnant ainsi les individus qui continuent de fabriquer des images alors que la guerre se poursuit. Cinéastes, chercheurs et journalistes y partagent leurs analyses et leurs points de vue^[5].

Le travail de Bidayyat s'inscrit dans un projet plus large dont la mission est ainsi de former au cinéma documentaire de création et de soutenir financièrement, à travers des bourses ponctuelles ou en tant que producteur, cette nouvelle génération de cinéastes qui expriment traumatismes et réflexions à travers leurs œuvres^[6]. Après presque dix années d'activité, Bidayyat a fermé ses portes en 2021, à la suite, entre autres, du départ de nombre de cinéastes qui ont à présent trouvé refuge en Europe principalement. La stabilité dans le pays n'est cependant toujours pas garantie, puisque Bachar al-Assad et son régime ont réussi à se maintenir au pouvoir, ce qui ne laisse guère d'espoir de retour dans l'immédiat à ces cinéastes^[7].

Avant les événements de 2011, l'existence d'un système de censure en Syrie permettait difficilement aux cinéastes de montrer leurs œuvres dans leur propre pays^[8]. Lorsque la guerre a éclaté, l'acte même de filmer est devenu dangereux. Le régime redoute en effet les personnes qui font des images, alors que lui-même en produit : elles ont ainsi pu se voir confisquer leur équipement et leurs disques durs au mieux, mais aussi être emprisonnées, torturées ou tuées^[9]. Les téléphones portables, les caméras légères (tel le Canon 700D) et les petits enregistreurs (Zoom H1) se sont alors révélés des outils essentiels pour pouvoir filmer discrètement.

Ce contexte de production rend parfois difficile la circulation des films. D'une part, nombre de cinéastes ont signé leurs films à l'aide de pseudonymes afin de préserver leur anonymat et ne pas se mettre en danger ainsi que leurs familles^[10]; d'autre part, il n'est pas possible d'avoir directement accès en ligne à certains films, comme ceux réalisés dans le cadre du programme *Syrian Stories* en partenariat avec le Scottish Documentary Institute (SDI) en 2017^[11]. Il s'agit là encore de protéger les cinéastes et parfois même les protagonistes des films^[12].

Les formations données par Bidayyat suivent l'exil des jeunes Syriens et Syriennes qui sont amenés à quitter le pays, et ont donc lieu au Liban, en Jordanie et en Turquie^[13]. Il est à noter



NEWS

READ THE TEXT IN ARABIC

THE SHORT FILM "DOUMA UNDERGROUND" RECEIVED TWO AWARDS AT INDIELISBOA FESTIVAL, IN PORTUGAL
14/09/2020

The short film "Douma Underground" received the Best Documentary and Amnesty International Awards

IndieLisboa 2020 Film Awards

The short film "Douma Underground" directed by Tim Alsicfi, edited by Quitaiba Barhamji and produced by Bidayyat received the Best Documentary and Amnesty International awards at the 17th edition of IndieLisboa Festival in Portugal.

From the jury of the Short Film International Competition: "Faced with an unthinkable situation of terror, many escape or surrender to simplistic considerations or to a journalistic summary. The director of this film takes his post and uses the cinematographic possibilities of observation, the ability to anticipate a repetition, to maintain a shot when everyone runs, to find narratives that come from a melancholic familiarity with a place, to create a film that boldly proposes and shares an idea of cinema, a possible politics of image".

From the jury of the Amnesty International: "In twelve painful minutes we feel transported into a reality very distant from ours, reminding us of how important is to never stop recording, even when everything around us collapses. The courage of filming under this circumstances and the realistic, but also poetic way the director does it, deserves to be recognized".

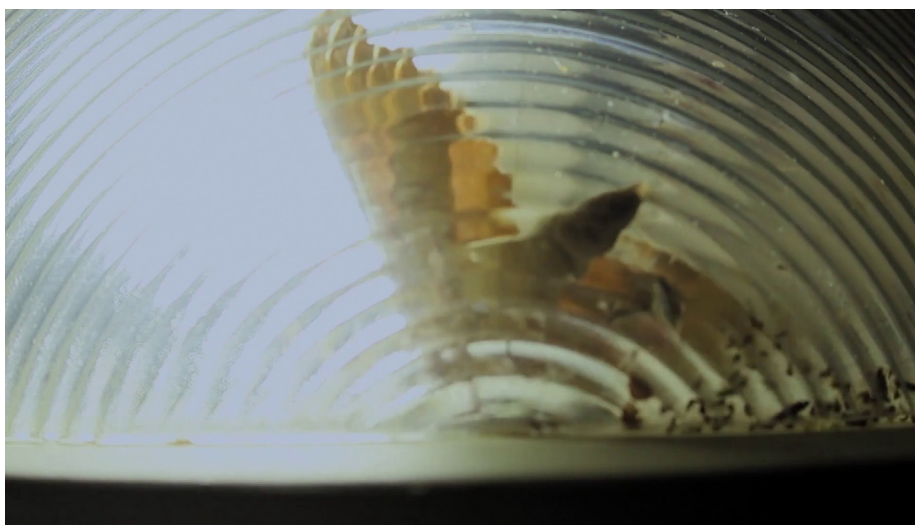
Capture d'écran de la rubrique « News » du site de Bidayyat. [Voir la fiche.](#)

que les formations ont également été ouvertes aux populations libanaise et palestinienne. Ce sont des formations qui traitent de tous les aspects de la conception et de la fabrication d'un film documentaire (scénario, photo, son, montage), et dans lesquelles interviennent des professionnels de la région (comme le réalisateur libanais Ghassan Salhab).

Plusieurs films de Bidayyat ont circulé dans des festivals de cinéma internationaux – que ce soient les courts-métrages ou les longs-métrages (Venise-Semaine de la critique, Visions du réel, Cinéma du réel, Jihlava, International Documentary Film Festival Amsterdam [IDFA], etc.), ce qui a donné une certaine visibilité à l'organisation et aux cinéastes, visibilité qu'ils ne peuvent pas avoir en Syrie puisqu'il est très difficile pour ces films d'y être projetés. Les festivals ont par ailleurs pu contribuer à la professionnalisation de certains cinéastes, lorsque leur déplacement dans ces événements a été rendu possible.

Avec les années et l'expérience, Bidayyat s'est tournée vers la coproduction internationale, comme dans le cas des films *Taste of Cement* (Ziad Kalthoum, 2017), *Still Recording* (Ghiath Ayoub et Saeed al-Batal, 2018) ou *Little Palestine, journal d'un siège* (Abdallah al-Khatib, 2021), notamment. L'internationalisation de la production, de la diffusion et de la circulation a rendu possible une sortie en salle de cinéma, suivie de l'édition en DVD de ces trois films.

En raison de cette visibilité internationale, certains des films de Bidayyat (principalement les longs-métrages) ont pu également trouver une place sur des plateformes cinéphiles par abonnement. Tënk France^[14] a ainsi proposé une programmation spéciale intitulée «Syrie intérieure», où on retrouvait notamment *On the Edge of Life* de Yaser Kassab (2017) et *Coma* de Sara Fattahi (2015). Ces mêmes films sont également disponibles à la location pour 48 h. *On the Edge of Life* a aussi été diffusé sur MUBI et est offert à la location sur UniversCiné. Sur cette même plateforme, on retrouve *Little Palestine, journal d'un siège*. Enfin, Doc Alliance – plateforme qui rassemble sept festivals européens spécialisés en cinéma documentaire – possède quant à elle *Taste of Cement* de Ziad Kalthoum et *Obscure* de Soudade Kaadan (2017).



La vidéo est accessible [en ligne](#).

Bande-annonce du film *On the Edge of Life* de Yaser Kassab. [Voir la fiche](#).

Bidayyat a ainsi soutenu pendant presque dix ans ces jeunes cinéastes, dont certains poursuivent une carrière cinématographique, dans un contexte exceptionnel. En naviguant entre circuits traditionnels et circuits indépendants de distribution, l'organisation a permis de mettre en contact le public avec le point de vue unique de cinéastes qui ont vécu la révolution puis la guerre en Syrie.

-
- [1] Cécile Boëx, « Les images de la révolte. Exactions et guerre médiatique en Syrie », 2021, <https://laviedesidees.fr/Les-images-de-la-revolte.html>. Boëx, après avoir consacré sa thèse au cinéma documentaire en Syrie – voir *Cinéma et politique en Syrie. Écritures cinématographiques de la contestation en régime autoritaire (1970-2010)*, (Paris : L'Harmattan, 2014) – a orienté ses recherches sur les images produites en Syrie, notamment les vidéos sur YouTube, et ce qu'elle appelle leur « grammaire ».
 - [2] Sur la question des médias sociaux, voir Billie Jeanne Brownlee, *New Media and Revolution: Resistance and Dissent in Pre-Uprising Syria* (Montréal : McGill-Queen's University Press, 2020).
 - [3] Le site est disponible en arabe et en anglais.
 - [4] Les vidéos créées par Noe Mendelle ont été faites en concertation avec Bidayyat.
 - [5] Voir la section « Articles for Bidayyat » du site : <https://bidayyat.org/opinions.php?category=1>.
 - [6] Sur la question des générations, voir le très riche numéro consacré à Bidayyat sous l'angle des générations, dirigé par Stefan Tarnowski et Kareem Estefan, dans la revue *World Records* : <https://worldrecordsjournal.org/category/volume-8/>.
 - [7] « En Syrie, Bachar Al-Assad réélu président avec 95,1 % des voix », *Le Monde*, 27 mai 2021, https://www.lemonde.fr/international/article/2021/05/27/syrie-bachar-al-assad-reelu-president-avec-95-1-des-voix_6081789_3210.html.
 - [8] L'Organisme général du cinéma (OGC) offrait (et offre encore) des moyens aux cinéastes afin de réaliser leurs films, mais appliquait souvent une censure au moment de la sortie. Voir Boëx, « Cinéma et politique en Syrie ».
 - [9] Joshka Wessels, *Documenting Syria: Film-Making, Video Activism and Revolution* (Londres : I.B. Tauris, 2019), 132.
 - [10] Charlotte Bank, « Calling Things by Their Real Names: Anonymity and Artistic Online Production During the Syrian Uprising », *Fusion Journal*, n° 9 (2016), <http://fusion-journal.com/issue/009-anonymous-the-void-in-visual-culture/calling-things-by-their-real-names-anonymity-and-artistic-online-production-during-the-syrian-uprising/>.
 - [11] Voir le site Web du projet Stories du SDI, réalisé en partenariat avec le British Council : <https://www.storiesproject.co.uk/about-us/>.
 - [12] Comme indiqué lors d'une entrevue menée avec Noe Mendelle, formatrice pour Bidayyat, dans le cas des *Syrian Stories*. Elle est la fondatrice du Scottish Documentary Institute.
 - [13] Ces déplacements se sont faits en fonction de l'évolution de la guerre en Syrie et des changements dans les politiques migratoires des pays susceptibles d'accueillir les réfugiés syriens.
 - [14] Voir la page présentant la programmation sur le site web de Tënk France : <https://www.on-tenk.com/fr/escale/syrie-interieure>.

Bidayyat: Between Traditional and Independent Dissemination of Syrian Documentaries Marked by War

by Justine Pignato


Translation: Timothy Barnard

Bidayyat was founded in 2013 in Beirut, Lebanon, following the start of the revolution-turned-war in Syria in 2011. This war is considered one the most-documented in images, because Syrians descended into the streets en masse to film demonstrations and their daily lives.^[1] Bidayyat – the word means “beginnings” in Arabic – has helped people who wanted to transform such images, often published directly on social media,^[2] into films.

The extent of Bidayyat’s work can be seen on its website, where it inventories all the films supported by the organization. When one visits the site, one finds a tab “films,” itself divided into three sub-sections called “Documentaries,” “Training” and “Shorts.”^[3] This third section is devoted to short films which have come out of training courses given by Bidayyat. Each film has its own page, on which can be found a trailer, production information and a synopsis. While only the trailer is available for the feature-length films, several of the short films can be viewed in their entirety via a link to YouTube. The trailers and some of the short films are also available via open access on Bidayyat’s Vimeo and YouTube pages. The Bidayyat site also has online training videos to guide budding filmmakers. These are mainly intended for those who cannot travel to attend training courses in person because of the conflict in Syria.^[4] The site, therefore, is above all a showcase for Bidayyat’s work helping filmmakers over the years, and the result is a catalogue of documentary films without the site being seen as a video on demand platform, properly speaking.

The organization’s website also seeks to be a space for debate and discussion around images in Syria, thereby providing assistance to those who continue to make images as the war continues. On the site, filmmakers, researchers and journalists share their analyses and points of view.^[5]

BY BIDAYYAT



THE PICTURE IS SHAKING SLIGHTLY
05/03/2018

Syria itself disappears from the collective mind and becomes a place where Syrians either fight and bicker or unite in a set logic, all with repeated reference to the murderer whose massacres continue steadily.

Author: Rana Zeid

Syrians waited about four decades before screaming out against Assad's regime. After this outcry there can be no going back to silence. The people were fed up with murders, forced disappearances, dictatorship, political and social repression, and overwhelming psychological pressure on the individual. Thus they were not fully aware of what waiting would mean, or of what would follow it. Their will was somehow anesthetized, or they were only partially awake. They must have known for certain that the right moment, stolen from them, would not have come if they had rushed it. Their implicit, accumulated certainty of the fixed presence of the Syrian regime was equal to the excess with which they silently cursed it in their minds and souls, day after day. They also needed to be skeptical of all things fixed and idealized. They needed time and patience, as well as rage, disobedience, and revolt, all at the same time. This immortal idiot bent its head and felt, causing all of this death, noise, bitterness, displacement, freedom, and life.

Screenshot of the “Articles” section on Bidayyat. [See database entry.](#)

Bidayyat's work is part of a broader project whose mission is to constitute a creative documentary cinema and to support financially, through one-off grants or as a producer, the new generation who express their trauma and thoughts in their work.^[6] After nearly ten years of activity, Bidayyat closed its doors in 2021, following, among other reasons, the departure of numerous filmmakers, who at present have found refuge primarily in Europe. Stability in the country, however, is still not assured, as Bashar al-Assad and his regime have succeeded in holding onto power, leaving filmmakers little hope of returning in the immediate future.^[7]

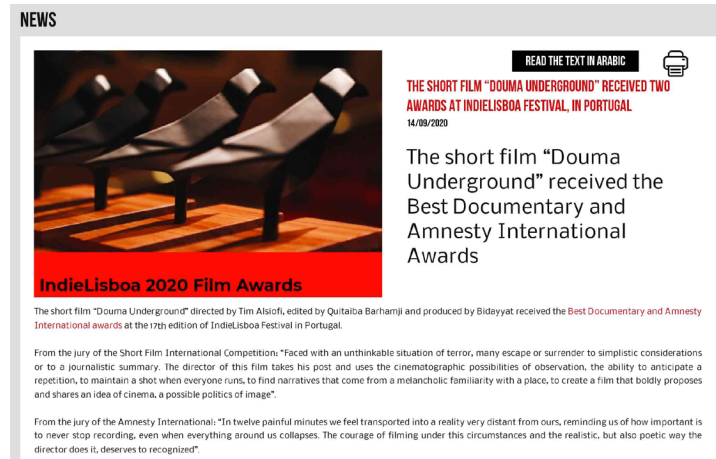
Before the events of 2011, the existence of a censorship system in Syria made it difficult for filmmakers to show their work in their own country.^[8] When war broke out, the very act of filming became dangerous. The regime fears people who make images, while it produces its own. Those who make images have sometimes seen, at best, their equipment and hard drives confiscated, but they have also been imprisoned, tortured or killed.^[9] Mobile telephones, lightweight movie cameras (such as the Canon 700D) and small audio recorders (the Zoom H1) have thus proven to be essential tools for filming discreetly.

This production context sometimes makes circulation of the films difficult. On the one hand, numerous filmmakers have used pseudonyms in their work to preserve their anonymity and not place themselves or their families in danger;^[10] while on the other hand it is not possible to view certain films directly online, such as those made under the program *Syrian Stories* in partnership with the Scottish Documentary Institute (SDI) in 2017.^[11] Here again it is a question of protecting the filmmakers and sometimes even the people appearing in their films.^[12]

The training given by Bidayyat followed the exile of young Syrians who have left their country, and has thus taken place in Lebanon, Jordan and Turkey.^[13] It should be noted that this training was also open to Lebanese and Palestinians. This training dealt with every aspect of conceiving and making a documentary film (scripting, cinematography, sound, editing) and was conducted by professionals in the region (such as the Lebanese director Ghassan Salhab).

Several Bidayyat films have circulated in international film festivals. These include both short and feature-length films (seen during Film Critics' Week at the Venice film festival, at the Visions du réel festival, the Cinéma du réel festival, the Jihlava festival, the International Documentary Film Festival Amsterdam [IDFA], etc.). This has given the organization and the filmmakers a degree of visibility which they could not have in Syria, where it is very difficult to screen these films. In addition, film festivals have contributed to the professionalization of some filmmakers when travelling to these events was made possible.

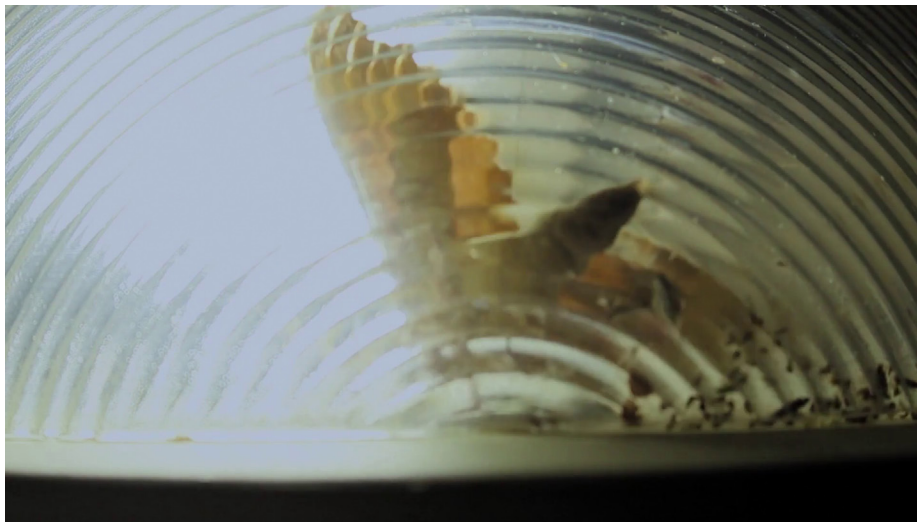
With its years of experience, Bidayyat turned to international co-productions with films such as *Taste of Cement* (Ziad Kalthoum, 2017), *Still Recording* (Ghiath Ayoub and Saeed al-Batal, 2018) and *Little Palestine (Diary of a Siege)* (Abdallah al-Khatib, 2021) in particular. This internationalization of production, dissemination and circulation made possible the release of these three films in a movie theatre followed by a DVD.



Screenshot of the “News” section on Bidayyat. [See database entry.](#)

Because of this international visibility, some Bidayyat films (primarily feature-length) have also found a place in the catalogues of subscription cinephile platforms. Tënk France^[14], for example, has prepared a special program called “Syrie intérieure,” in which are found, most notably, *On the Edge of Life* by Yaser Kassab (2017) and *Coma* by Sara Fattahi (2015). These same films are also available for two-day rental. *On the Edge of Life* has also been shown on MUBI and is available for rental on UniversCiné. *Little Palestine (Diary of a Siege)* can be found on the same platform. Finally, Doc Alliance – a platform joining seven European festivals specializing in documentary film – has the films *Taste of Cement* and *Obscure* by Soudade Kaadan (2017).

In this way for nearly ten years Bidayyat supported young filmmakers, some of whom pursued a career in cinema, in an extraordinary context. By navigating between traditional and independent exhibition circuits, the organization made it possible to connect audiences with the unique perspective of filmmakers who experienced the revolution and the war in Syria.



The video is available [online](#).

Trailer of the film *On the Edge of Life* by Yaser Kassab. [See database entry.](#)

-
- [1] Cécile Boëx, “Les images de la révolte. Exactions et guerre médiatique en Syrie,” 2021, <https://laviedesidees.fr/Les-images-de-la-revolte.html>. Boëx, after devoting her doctoral dissertation to documentary cinema in Syria – see *Cinéma et politique en Syrie: écritures cinématographiques de la contestation en régime autoritaire (1970-2010)* (Paris: L’Harmattan, 2014) – has oriented her research towards images produced in Syria, in particular videos on YouTube and what she calls their “grammar.”
 - [2] On the question of social media, see Billie Jeanne Brownlee: *New Media and Revolution: Resistance and Dissent in Pre-Uprising Syria* (Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2020).
 - [3] The site is available in Arabic and English.
 - [4] The videos by Noe Mendelle were made in collaboration with Bidayyat.
 - [5] See the “Articles for Bidayyat” section on the website: <https://bidayyat.org/opinions.php?category=1>.
 - [6] On the question of generations, see the very rich issue devoted to Bidayyat from a generational perspective, edited by Stefan Tarnowski and Kareem Estefan, in *World Records*: <https://worldrecordsjournal.org/category/volume-8/>.
 - [7] “En Syrie, Bachar Al-Assad réélu président avec 95.1% des voix,” *Le Monde*, 27 May 2021, https://www.lemonde.fr/international/article/2021/05/27/syrie-bachar-al-assad-reelu-president-avec-95-1-des-voix_6081789_3210.html.
 - [8] The National Film Organization (NFO) provided (and still provides) resources to filmmakers to make films, but often censored them at the time of their release. See Boëx, *Cinéma et politique en Syrie*.
 - [9] Joshka Wessels, *Documenting Syria: Film-Making, Video Activism and Revolution* (London: I.B. Tauris, 2019), 132.
 - [10] Charlotte Bank, “Calling Things by Their Real Names: Anonymity and Artistic Online Production during the Syrian Uprising,” *Fusion Journal*, no. 9, 2016, <http://fusion-journal.com/issue/009-anonymous-the-void-in-visual-culture/calling-things-by-their-real-names-anonymity-and-artistic-online-production-during-the-syrian-uprising/>.
 - [11] See the website of the Stories project, led by the SDI in partnership with the British Council: <https://www.storiesproject.co.uk/about-us/>.
 - [12] As reported in an interview with Noe Mendelle, who was a trainer with Bidayyat for *Syrian Stories*. She is the founder of the Scottish Documentary Institute.
 - [13] These displacements have taken place as the war in Syria has evolved and according to changes to migration policies in countries where Syrian refugees might be welcomed.
 - [14] See the program presentation page on the Tënk France website: <https://www.on-tenk.com/fr/escale/syrie-interieure>.