

RECONTEXTUALISATION

Ce que les médias numériques font aux documents audiovisuels

Matteo Treleani

La Découverte | Réseaux

2013/1 - n° 177
pages 233 à 258

ISSN 0751-7971

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-reseaux-2013-1-page-233.htm>

Pour citer cet article :

Treleani Matteo, « Recontextualisation » Ce que les médias numériques font aux documents audiovisuels,
Réseaux, 2013/1 n° 177, p. 233-258. DOI : 10.3917/res.177.0233

Distribution électronique Cairn.info pour La Découverte.

© La Découverte. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

RECONTEXTUALISATION

Ce que les médias numériques font
aux documents audiovisuels

Matteo TRELEANI

Le 9 janvier 2010 un tremblement de terre secoue Eureka, petite ville de Californie. Dans les bureaux du journal *Times-Standard*, les gens s'enfuient. Quelques jours plus tard, les images d'une caméra de vidéosurveillance de ces mêmes bureaux apparaissent sur YouTube¹ et Break.com². Elles montrent les salles de rédaction du journal, puis la chute brutale de morceaux de plafond et de livres provoquée par la secousse sismique alors que les personnels courent se mettre à l'abri. Nous ne mentionnerons le titre de ces images postées sur YouTube qu'après avoir exposé le contexte de leur réutilisation. Le 12 janvier 2010, un séisme ravage Haïti. À la recherche d'images qui témoignent de l'événement, des journalistes de France 3 tombent sur la vidéo tournée à Eureka. Sans doute parce que la vidéo avait été postée sur Dailymotion avec un titre et une date différents, sans doute aussi par détournement délibéré, la vidéo est diffusée dans le 19/20 de France 3. La voix off du présentateur explique que les images sont celles de la caméra de vidéosurveillance de l'ambassade de France à Haïti. BFM TV reprend l'information. Le 15 janvier, LePost.fr révèle ce détournement et les deux rédactions des journaux télévisés sont contraintes de présenter des excuses et rectifications. Ce n'est pas toutefois le seul détournement des images qui nous intéresse ici³.

Ce qui nous concerne au premier chef c'est le changement de contexte. Le titre de la publication originale sur YouTube est : « My dog Sophie senses the 6.5 earthquake at the Times-Standard newspaper in Eureka CA » (*Mon chien Sophie ressent le tremblement de terre au siège du journal Times-Standard à Eureka en Californie*). La notice descriptive explique le succès de cette vidéo sur le Web, car elle souligne le fait qu'un chien peut ressentir le séisme avant les humains. Un journaliste de la rédaction a donc trouvé ces images intéressantes, non seulement parce qu'elles montrent la fuite des employés pendant la secousse, mais aussi parce que le chien Sophie ressent le séisme bien avant que la caméra ne commence à trembler. Ainsi, sans titre, dans la diffusion de la

1. <http://www.youtube.com/watch?v=f1Af0CqgElc>.

2. <http://www.break.com/index/dog-senses-arcata-earthquake-at-news-station.html>.

3. Pour leur relecture attentive, leurs suggestions et leurs corrections, je remercie vivement Bruno Bachimont, Claude Mussou et Marc Vernet.

vidéo par France 3, le chien passe inaperçu. Mais si l'on regarde le document en sachant que le chien Sophie est l'objet de la publication, on aperçoit en effet un labrador qui se réveille et s'enfuit avant que tout commence à trembler.

Nous considérons donc ici deux documents distincts. D'un côté des images censées représenter ce qui se passe à l'intérieur d'un édifice lors d'un séisme qui, malgré leur manque d'authenticité remplissent bien cette tâche ; transposées à un autre tremblement de terre elles sont seulement en partie décalées. De l'autre, une vidéo qui traite du comportement des animaux pendant une catastrophe : le chien sent effectivement la secousse avant les humains. D'une part, ce chien est donc juste un détail dans une vidéo qui traite d'un sujet plus large ; de l'autre, c'est l'élément significatif à partir duquel s'exprime le sens du document. Le chien devient le point central de la structure narrative dans la vidéo publiée sur YouTube. Il ne s'agit pas seulement d'une interprétation *autre* donnée par des informations supplémentaires qui nous permettent de mieux appréhender la vidéo : il s'agit d'un objet culturel différent. Sa structure sémiotique change. Si, comme le prétend la sémiotique littéraire, toute narration naît d'une opposition d'états, la vidéo diffusée sur France 3 souligne ce que l'on peut appeler un changement d'état. Le calme du début s'oppose au tremblement de la secousse. Pour cette raison la vidéo illustre bien le propos même si elle renvoie à un autre séisme ; les conséquences du séisme d'Haïti dans un bâtiment similaire auraient été identiques. La vidéo sur YouTube présente en revanche une structure différente. La secousse constitue la toile de fond qui permet le déroulement d'une narration plus complexe. C'est le contraste entre le comportement du chien et celui des humains qui est mis en valeur.

Le contexte, ici le titre en tant qu'élément para-textuel, éclaire certains éléments des images et en atténue d'autres. Selon des critères d'« économie interprétative », le spectateur est toujours enclin à balayer certains détails pour mettre uniquement en relief ceux qui sont cohérents avec sa vision d'ensemble. Cette vision est souvent dictée par le contexte. Umberto Eco affirmait en 1979 que l'on comprend toujours un signe en renonçant à quelque chose (Eco, 1979, p. 92). Ainsi, le contexte focalise l'attention de telle ou telle façon et oriente en conséquence le sens de l'interprétation. Observer un détail peut en faire oublier d'autres. Il faut savoir ce que l'on cherche. La focalisation de l'attention sur d'autres détails dans l'image fait concrètement disparaître le chien Sophie de la vidéo. On pourrait alors affirmer qu'une technique de l'oubli est une technique qui vise à nous distraire de tel ou tel détail. En d'autres termes, si l'on souhaite faire oublier le chien Sophie, il faudra en détourner le regard du spectateur en attirant son attention sur tel autre élément de la vidéo.

Cet exemple introductif souligne deux dimensions. Tout d'abord, la recontextualisation produit du sens. Ainsi *a minima*, ajouter ou enlever un titre, selon qu'une même vidéo est diffusée à la télévision ou publiée sur YouTube, aboutit à deux objets différents. Par ailleurs, la méthodologie d'une étude sur le contexte ne peut être représentative ou modélisante. Elle doit être productive. Il ne faut pas chercher une prétendue structure intrinsèque des images. Nous ne pouvons pas préjuger de ce que les gens percevront de tel ou tel contenu, décréter que quatre personnes sur dix verront le chien ou le contraire. Ce qui compte, c'est que l'énoncé du titre va forcément produire cet effet : avec cet élément de contexte le chien sera forcément repéré. Si ce n'est pas le cas parce que les images ont été regardées distraitement, elles seront peut-être visionnées à nouveau en quête du chien. C'est ici un effet concret, presque tangible du phénomène de recontextualisation.

Cet article vise donc à étudier la recontextualisation en tant que phénomène interprétatif. Plus spécifiquement, il vise à étudier comment le statut des images de la télévision se trouve modifié par leur « reposition » sur les nouveaux médias et spécifiquement via Internet. Chaque recontextualisation est une réinvention des images. C'est précisément ce degré d'opérabilité entre l'interne du document et l'externe de l'intertexte que les nouveaux médias et leurs caractéristiques propres nous permettent d'étudier. Nous fonderons le propos sur un exemple précis de réutilisation d'une archive. Il s'agit en l'occurrence de documents récents qui racontent le 11 septembre 2001. Ce sont des images du passé, mais d'un passé proche, puisque nous l'avons vécu ainsi que les bouleversements historiques qui ont suivi. Nous avons choisi de commencer par l'analyse du document et de mobiliser ensuite deux pistes théoriques et disciplinaires nécessaires à la compréhension des enjeux de la recontextualisation.

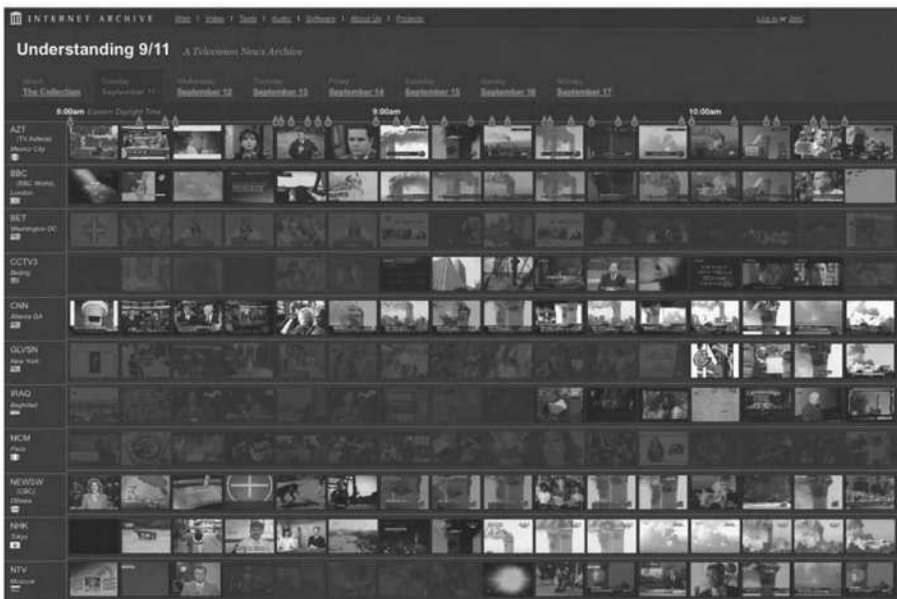
UNDERSTANDING 9/11

« *Understanding 9/11* » est un projet de la fondation Internet Archive, soutenu par New York University (Moving Image Archiving & Preservation Program) qui rassemble des flux télévisuels diffusés entre le 11 et le 17 septembre 2001⁴. Le site Internet de la fondation met à disposition du public 3000 heures de programmes issus de 20 chaînes différentes. Le projet compte 11 chaînes

4. <http://www.archive.org/details/911>.

américaines (notamment ABC et CNN), une anglaise (BBC World), une mexicaine (TV Azteca), une chinoise (CCTV3), une japonaise (NHK), une russe (NTV), une canadienne (CBC), une française (MCM, curieusement une chaîne thématique sur la musique), ainsi qu'une chaîne irakienne (la chaîne satellitaire IRAQ). L'éventail représentatif est large, même s'il présente des limites que souligne cette liste. Le site n'en est pas moins une source exceptionnelle pour accéder aux images diffusées lors des événements du 11 septembre par des chaînes telles que CNN et la BBC. Nous étudierons donc ce projet afin de mieux appréhender les modifications qui peuvent survenir à l'occasion du passage d'un médium à l'autre. En revanche, nous ferons abstraction des implications d'ordre politique potentiellement présentes dans ces contenus. Ces images nous intéressent parce qu'elles décrivent un événement que chacun a vécu.

Image 1. Le site Internet « Understanding 9/11 »



De l'image événement à l'image document

Prenons l'exemple suivant : à 8 h 50 du matin aux États-Unis, côté est, ABC transmet en direct les images d'un incendie dans la tour nord du World Trade

Center. Essayons de revivre ces instants. Le journaliste parle d'un avion qui aurait percuté la tour. À 9 h 03 minutes, un deuxième avion percute la tour sud du World Trade Center. L'écran d'ABC montre un plan fixe des bâtiments et l'arrivée de l'avion est perçue en direct par les spectateurs et par les journalistes. Le deuxième avion vient confirmer une hypothèse, il s'agit d'un attentat, ces crashes ont été délibérément provoqués (à 9 h 06 le journaliste d'ABC affirme « *It can't be a coincidence* »). Un premier constat : à 9 heures nous ne savons pas que le World Trade Center est une cible choisie pour le crash des avions. Lors de la deuxième explosion, l'évidence confirme les doutes. Il s'agit évidemment d'un attentat.

Les mêmes images enregistrées seront retransmises en boucle durant toute la journée du 11 septembre. La plupart des chaînes de télévision reprennent les vidéos de leur concurrente. On peut ici constater un premier décalage que nous appellerons « écart d'enregistrement ». L'événement vécu en direct, puis fixé sur un support et revécu ensuite n'est plus le même qu'à l'instant original. Plusieurs changements sont survenus mais le plus saillant est lié au fait qu'au fil de la journée, le spectateur a une meilleure connaissance des événements que le matin lorsqu'il les a découverts. Ainsi, juste après 9 heures, après le deuxième crash, on sait que l'accident de la première tour a été prémédité. Le fait de visionner à nouveau ces images enregistrées en change l'interprétation. Il y a une évolution de notre connaissance du sujet qui influence le statut des images. Les images basculent du régime d'images *événement* au régime d'images *document*. D'une part l'événement est incarné par les images, l'explosion de l'avion dans la tour par exemple, et de l'autre on assiste à l'événement des images. Cet aspect correspond au phénomène de la diffusion et de la réception dans un contexte précis. Les mêmes images diffusées en direct font correspondre l'événement des images avec l'événement représenté par les images, alors que la rediffusion peut constituer pour le spectateur un événement en soi. Leur statut est modifié : on peut les rejouer et les revoir indéfiniment. Elles deviennent document puisqu'elles conservent la trace de l'événement passé : elles prennent une dimension matérielle en inscrivant l'événement sur un support physique.

De l'image flux à l'image fragment

Réduites du statut d'événement à celui d'objets réutilisables, les images du 11 septembre publiées sur le site de la fondation Internet Archive, sont en prise à un autre phénomène. Le site *Understanding 9/11* se présente comme

une fresque d'images accessibles selon deux axes : un axe temporel qui commence à 8 heures du matin et se déroule jusqu'au soir et un axe que nous pouvons appeler géographique, où sont listées par ordre alphabétique les chaînes disponibles : AZT, BBC, BET, CCTV3, etc. À la jonction de ces deux axes se trouvent des imagerie qui sont les points d'entrée aux flux diffusés ce jour-là sur la chaîne et à l'heure de son choix. Les flux sont fragmentés, chaque imagerie permettant d'ouvrir une fenêtre qui s'ouvre sur d'autres images, chacune d'une durée de 2 minutes maximum. Des marqueurs sur la ligne temporelle indiquent les événements les plus importants de la journée : le crash des avions, l'effondrement des tours, etc. Le *flux télévisuel* est ici réduit au *fragment*. Des images dans leur continuité, diffusées sur la durée, ne restent que des fragments qu'il faut rejouer les uns à la suite des autres, afin de reconstruire la continuité des événements.

Le changement de temporalité apparaît comme le plus évident au passage d'un support vers l'autre. Là où l'audiovisuel impose son rythme et le défillement des images dans une continuité, les nouveaux médias brisent cette continuité et fragmentent le flux en laissant à l'utilisateur la possibilité d'agir sur les images. Ce n'est évidemment pas un phénomène complètement nouveau : lors du 11 septembre tous les spectateurs ont probablement « zappé » d'une chaîne à l'autre à la recherche d'informations et de nouvelles images. Le zapping interrompt le flux tout en le remplaçant par un autre flux parallèle : son choix est discriminant en tant qu'il est impossible de regarder plusieurs chaînes en même temps. Ainsi, ce qui est diffusé sur France 2 est perdu à notre conscience lorsque l'on regarde France 3. La fresque de *Understanding 9/11* conjugue donc les propriétés du zapping à celles du magnétoscope. Le magnétoscope permet une autre nature d'opération : l'arrêt des images, le saut d'un point à l'autre de la ligne du temps ou le retour en arrière pour revoir ce qui n'a pas été vu.

La page d'accueil du site propose cependant une autre forme de recontextualisation qui s'efforce de regrouper les fragments dans une continuité de vision et de narration. En bas de page se trouve un « Summary Video of Key Events of 9/11 », à droite la page fournit une liste chronologique des événements, leur horaire et chaîne de diffusion, tandis que sur la gauche, en passant d'une chaîne à l'autre, un montage de quelques fragments reconstruit la journée au fil des événements les plus importants, tel que le reportage en direct de ABC sur le deuxième crash à 9 h 02 (nous noterons que CNN a raté le crash). Avec des ellipses temporelles et la possibilité de cliquer sur l'événement pour le visionner dans sa

forme « remontée », cette reconstruction propose un type de recontextualisation opposé, mais complémentaire de celle mise en œuvre dans la fresque.

LA FRESQUE INTERACTIVE

Selon François Jost, les images du 11 septembre entrent dans la catégorie de l'authentifiant, des images qui promettent au spectateur la représentation d'un monde authentique (Jost, 1997). Cette caractéristique de genre annonce le spectacle d'un événement réel dans la vidéo. Cependant, alors que les images avaient un statut d'événement, lors de la diffusion en direct, la méfiance a généralement saisi les spectateurs. La multiplication des points de vue et la consolidation de l'information dans le paysage médiatique ont validé l'authenticité des images. La méfiance a disparu. Ce phénomène est probablement lié aux souvenirs laissés par des images de ce type en d'autres circonstances : ainsi l'annonce de l'arrivée des Martiens par Orson Welles sur CBS le 30 octobre 1938. Intégrées dans un système de genres, les images du 11 septembre ressemblaient beaucoup plus à la fiction qu'au mode authentifiant (le film catastrophique). Elles renvoyaient à d'autres images du même type mais, cette fois, ce n'était pas le bon genre : le monde promis par les JT était bien réel et non pas fictif. La promesse concernant le contenu des images se construit alors peu à peu lors de la diffusion en direct de l'événement.

Prenons les images de ABC et CNN de 9 h 02 à 9 h 04. Ces images seront d'abord observées dans la fresque interactive de *Understanding 9/11*, puis dans le remontage en page d'accueil. Essayons de comparer ces deux fragments du flux audiovisuel. L'émission de ABC est *Good Morning America* : deux journalistes, Diane Sawyer et Charlie Gibson commentent les images avec Don Dahler qui est sur place. Ci-après la transcription du dialogue qui s'engage lors de la deuxième explosion :

Dahler : [...] more and more fire and smoke enveloping the very top of the building and... it does not appear that there is any kind of effort up there yet now I remember... Oh my God !

Sawyer : Oh my God...

Gibson : That looks like a second plane. It has just hit...

Dahler : I didn't see a plane going in, that, that just exploded.

Gibson : We just saw another plane coming in from the side.

Dahler : You did ? I was I was about...

Gibson : Yes that's the second explosion. You could see the plane coming from the end right side of the screen. So this looks like some sort of concerted effort to attack the World Trade Center that is under way in downtown New York.

Sawyer : We will see that scene again just to make sure that we saw what we thought...

Gibson : We're going to give you a replay of what we just saw and I... I must admit I thought it was some sort of fire equipment or some sort of observation plane but it was obviously designed to attack the World Trade Center. [...] So this is obviously, or would seem to be, and again I'm dealing in speculation, but it would seem like there is a concerted attack against one of the towers of the World Trade Center under way.⁵

Un plan fixe transmet la fumée du WTC en direct puis le deuxième avion percute la deuxième tour. Dahler, sur place, ne voit pas les images, il a un autre point de vue et un autre *savoir visuel*. Il lui semble que l'explosion vient de l'intérieur. Gibson qui, comme le spectateur a un savoir visuel extérieur, confirme au contraire qu'un deuxième avion est arrivé à droite de l'écran. Sawyer ne peut toujours pas y croire : elle demande à revoir les images « just to make sure that we saw what we thought ». Les images détiennent alors un statut véridique : elles montrent la vérité en train de se passer. La seule façon de la comprendre c'est alors de faire confiance aux images et de les revoir pour mieux la saisir. C'est à Gibson de tirer les conclusions de ce qu'il a vu. Il est désormais certain qu'il s'agit d'un attentat prémédité : les images le démontrent, mais il n'est pas vraiment sûr de ce qu'il dit. Le fait qu'un deuxième avion vienne percuter la deuxième tour abolit l'hypothèse d'un accident et amène celle d'un attentat. Les expressions contradictoires explicitent ses doutes : « obviously, or would seem to be, and again I'm dealing in

5. Dahler : la fumée enveloppe le haut du bâtiment et... on ne dirait pas qu'il y a un quelconque effort là-haut, maintenant je me souviens, oh mon Dieu ! Sawyer : Oh mon Dieu. Gibson : ça paraît être un deuxième avion, il vient de la toucher. Dahler : Je n'ai pas vu un deuxième avion, ça a juste explosé. Gibson : Nous venons de voir un deuxième avion de la droite. Dahler : Vous l'avez vu ? J'étais en train de... Gibson : Oui, c'est la deuxième explosion. On pouvait voir un avion provenant du bout droit de l'écran. Ça semble être une attaque concertée contre le World Trade Center en cours à New York. Sawyer : Nous allons voir la scène de nouveau juste pour être sûrs que nous avons vu ce que nous pensons. Gibson : Nous allons vous montrer le replay de ce que nous venons de voir et je... je dois avouer que je croyais que c'était une sorte d'appareil de surveillance mais c'était évidemment planifié pour attaquer le World Trade Center. Donc ça c'est évidemment, ou on dirait, et encore, c'est de la spéculation, mais ça semble être une sorte d'attaque planifiée en cours contre l'une des tours du World Trade Center.

speculation ». Lors des événements les spectateurs ont bien le savoir visuel et cognitif de Gibson. Ils apprennent en direct ce qui se passe. En revanche, le visionnage de l'archive suscite un conflit de *savoirs*. Le spectateur de l'archive en sait davantage que les journalistes au moment de l'événement et a connaissance de ce qui s'est déroulé ensuite et que les images ne montrent pas. Nous savons, par exemple que les tours vont s'effondrer.

Sur *CNN Live this morning* Winston Mitchell, journaliste présent sur les lieux de l'événement, s'entretient au téléphone avec Steve Bartelstein⁶ :

Mitchell : I'd say the whole takes about... It looks like six, seven floors were taken out.

And there's more explosions right now ! ... hold on... people are running, hold on.

Bartelstein : We should hold on just a moment. We've got an explosion inside...

Mitchell : The building's exploding right now ! You've got people running up the street !

Hold on, I'll tell you what's going on.

Bartelstein : Ok, just put Winston on pause there for just a moment...

Mitchell : Ok, the whole building exploded some more, the whole top part. The building's still intact, people are running up the street. Am I still connected?

Bartelstein : Winston, this would support probably what Libby and you both said that perhaps the fuselage was in the building, that would cause a second explosion such as that.

Mitchell : Well, that's what just happened then⁷.

6. Nous utilisons les transcriptions disponibles en ligne : <http://transcripts.cnn.com/TRANSCRIPTS/0109/11/bn.01.html>.

7. Mitchell : Je dirais que le tout prend environ... on dirait six, sept étages impactés. Et il y a d'autres explosions juste maintenant ! Attendez... les gens sortent... attendez. Bartelstein : Nous devrions rester en attente un moment. Il y a eu une explosion à l'intérieur. Mitchell : Le bâtiment est en train d'exploser maintenant ! Il y a des gens qui courent dans la rue. Restez en ligne je vous dirai ce qui se passe. Bartelstein : Ok, juste, met en pause Winston juste pour un moment. Mitchell : Ok, le bâtiment entier e explosé encore, toute la partie en haut. Le bâtiment est encore intègre, les gens courent dans la rue. Suis-je encore en ligne ? Bartelstein : Winston, ça devrait probablement supporter ce que Libby et toi vous avez dit, sans doute du carburant est resté dans le bâtiment, ce qui pourrait causer une deuxième explosion comme celle-là. Mitchell : Bien, c'est ce qui vient de se passer donc !

Bartelstein demande à Mitchell de continuer sa description de la situation sur place. Sur l'écran, la tour s'enflamme en direct. Ce sont les images de la chaîne ABC (un logo marque : Courtesy WABC). On voit un avion arriver et le réalisateur coupe sur une autre caméra. Deux secondes plus tard, il se rend compte qu'il a raté une explosion et repasse les images d'ABC qui la montrent en direct. Bartelstein et Mitchell ne savent toujours pas qu'il s'agit de la deuxième tour et non pas de la première. Ils ne savent pas non plus qu'un deuxième avion l'a attaqué. Ils croient à une deuxième explosion du premier avion. Ils n'ont tout simplement pas vu l'avion arriver. Le spectateur du 11 septembre en sait davantage que les journalistes alors que le spectateur de l'archive ne peut qu'observer comment les commentateurs apprennent au fur et à mesure la dimension du désastre.

Nous avons donc ici un événement précis et une multiplication des points de vue qui le représentent. Sémiotiquement on peut affirmer qu'il y a bien un référent pour ces images. L'éditorialisation des fragments d'archive sur le site *Understanding 9/11* accentue cette mise en rapport entre les différents traitements de l'événement par les chaînes. Les commentaires sont différents, les images ne sont pas les mêmes et les faits sont reconstruits selon des rythmes et une temporalité subtilement différents. Le référent des images, tout en étant réel, est pourtant construit par les différents *savoirs* des spectateurs. On ne parle pas de la vérité du fait, bien évidemment, mais du fait en tant qu'objet de renvoi donné par les images. La vérité se construit peu à peu à partir des savoirs, des voix, des images, et des informations diffusées par les différentes chaînes. Si le spectateur de l'archive a déjà des connaissances qui lui permettent de *savoir*, le fait de revoir les images permet de reconstruire la chronologie de la connaissance lors de l'événement. Comme dans l'exemple du chien Sophie présenté au début de cet article, il faut savoir ce que l'on cherche dans les images. Dans le cas de la CNN, par exemple, nous savons que l'avion va percuter la tour et lorsque cela arrive, il est impossible d'en rater l'image (contrairement au réalisateur et au présentateur de l'émission). Les marqueurs et la présentation du site Internet soulignent les connaissances que nous avons de l'événement aujourd'hui, en indiquant par exemple le moment où le deuxième avion percute la tour sur la ligne du temps.

En représentant ce réseau symbolique qui donne à comprendre les images, la recontextualisation opère une substitution de la continuité par une matérialisation du système. La linéarité narrative laisse la place à la fragmentation de la base de données. Ce type de recontextualisation valorise alors la façon

dont les images représentent les faits. Toutes les images recontextualisées sur *Understanding 9/11* représentent le même événement : la multiplication des points de vue stimule la comparaison. Une comparaison d'images qui traitent d'un même sujet ne peut que porter sur la façon qu'ont les images de mettre ce sujet en forme. Les différences surgissent alors à partir du différentiel, à partir de son insertion dans une série. « Tout témoignage nous parle en premier lieu de soi-même », affirme Ginzburg (2011b)⁸, « de ses conditions de production ». Il y a donc une mise en rapport entre le *non-savoir* ou la *constitution graduelle du savoir* des présentateurs et du spectateur de l'époque et le *savoir* du spectateur de l'archive. En sachant ce que l'on cherche à l'avance (l'avion qui percute la tour), on constate une différence entre notre propre savoir et celui des commentateurs à l'écran.

Le remontage

Les images d'ABC sont reprises également dans le *Summary Video of Key Events* sur la page d'accueil du site. Comme le dit le titre, il s'agit d'un résumé des événements les plus importants. Ce résumé constitue cependant un bon exemple d'un autre type de recontextualisation : le remontage. Ici l'image fragment est intégrée dans une nouvelle séquence narrative et la continuité du flux redevient prééminente au visionnage. Le remontage est une reconstruction des événements à partir d'un *savoir* postérieur aux événements. La vidéo montre un extrait diffusé par NBC à 8 h 30, au moment où sont annoncées les émissions quotidiennes de la chaîne, afin de situer le contexte d'une matinée ordinaire. Suit un extrait de CNN à 8 h 49 interrompu par un spot promotionnel pour l'émission *Breaking News* sur les images du World Trade Center. Un autre extrait provient de la télévision mexicaine TV Azteca qui annonce l'événement à 8 h 57. Le suivant est la vidéo d'ABC précédemment analysée et intitulée « *Live coverage as Flight 175 crashes into South Tower* ». Suivent des extraits des télévisions japonaise (NHK) et irakienne. L'utilisateur a la possibilité de passer d'un extrait à l'autre juste en cliquant sur la liste à gauche.

8. Notre traduction.

Image 2. Le remontage des événements du 11 septembre sur « Understanding 9/11 »

Summary Video of Key Events on 9/11/2001

8:30am	The Today Show - NBC (USA) 25 seconds
8:48am	Cuts into a commercial to go live from NYC to cover the North Tower - CNN (USA) 40 seconds
8:57am	Coverage of the North Tower on the morning show "Hechos" - TV Azteca (Mexico) 40 seconds
9:02am	Live coverage as Flight 115 crashes into South Tower - ABC (USA) 44 seconds
9:30am	Presidential statement from Florida - ABC (USA) 47 seconds
9:41am	Cuts into CBS network coverage to report on Pentagon impact - WUSA (CBS, Washington DC) 64 seconds
9:58am	Live coverage of the South Tower collapse - NBC (USA) 45 seconds
10:28am	Street level footage of South Tower collapse - NHK (Japan) 60 seconds
10:03am	A news bulletin relating to the collapse of the South Tower - NTVI (Russia) 58 seconds
10:27am	Live coverage of the collapse of the North Tower - CBC NewsWorld (Canada) 55 seconds
12:42pm	First video from the Pennsylvania crash - CNN (USA) 60 seconds
12:12pm	News program with information about the attacks in Agharta - Iraq Satellite Channel (Iraq) 60 seconds
5:08pm	Report of WTC 7 collapsing prior to actual collapse; WTC 7 is shown standing during report - BBC World (UK) 68 seconds
5:23pm	WTC 7 collapse - CBS (USA) 66 seconds
1:01pm	Summary of the day's events - SBC World (UK) 140 seconds



Ce type de recontextualisation reconstruit la continuité narrative des images en « bricolant » à partir d'extraits issus de la multiplicité des chaînes internationales qui ont retransmis l'événement. Cette fois, la multiplication des points de vue souligne le fait que toutes les chaînes ont montré la même chose des événements. Cette fois, pas de confrontation des savoirs, les images ne sont que représentations d'un fait. La disponibilité dans le flux des émissions antérieures à l'événement, interrompues par l'accident éclaire le contenu des images. Que plusieurs chaînes réfèrent simultanément au même événement en accentue l'importance.

Ainsi si la recontextualisation dans la fresque interactive – qui fragmente le flux et donne accès à une base de données – souligne les relations intertextuelles, le remontage impose quant à lui une nouvelle continuité en soulignant les faits représentés par les images.

RECONTEXTUALISATION DU SUPPORT ET RECONTEXTUALISATION DU TEMPS

Le remontage et la fresque soulignent que deux phénomènes sont à l'œuvre dans la recontextualisation de « 9/11 ». D'une part une recontextualisation du temps : les images appartiennent au passé et leur rediffusion produit un nouveau contexte relatif au *savoir* des spectateurs. Elles n'ont pas le même contexte de réception et les connaissances ont changé. D'autre part, une recontextualisation du support : une remédiation selon les termes de Bolter et Grusin (1999, p. 45) : ou la représentation d'un médium à travers un autre médium. Nous analyserons séparément ces deux aspects pour mieux constater ensuite qu'ils se rejoignent dans le site « 9/11 ». Nous exposerons en premier lieu la manière dont les « media studies » ont traité la spécificité des phénomènes de remédiation puis présenterons un point de vue historiographique sur l'interprétation des sources du passé.

Recontextualisation du support : la remédiation

La recontextualisation la plus évidente de ces images est celle induite par le changement de support. Un flux segmenté en fragments, comme la télévision sur Internet est une remédiation au sens de Bolter et Grusin, soit la représentation d'un médium à travers un autre médium. Il y a deux types de remédiation, l'*hypermediacy* qui présente une intermédiation explicite du support (mise en abyme) et la *transparent immediacy* qui dissimule l'intermédiation, comme c'est le cas des jeux vidéo, par exemple (Bolter & Grusin, 1999, p. 272). Le site « 9/11 » est un cas d'*hypermediacy*, car l'interface qui permet d'accéder au contenu et les interactions avec les vidéos jouent un rôle évident d'intermédiation. L'*hypermediacy* n'a pas seulement pour objet de montrer le processus de remédiation, elle produit aussi une *distanciation* et rajoute une strate intermédiaire entre l'utilisateur et le contenu. C'est ce qui peut expliquer la difficulté de mobiliser l'intérêt de l'utilisateur pour des contenus et la superficialité fréquente des lectures en ligne : le contenu n'est pas seulement remis en forme par la remédiation, il est aussi mis à distance par l'intermédiation.

Or nous avons vu avec Eco dès 1979 qu'à partir d'ellipses et de vides à combler, un texte classique est bien le résultat de l'activité du lecteur qui, par associations à d'autres documents ou d'autres textes, associations intertextuelles, construit donc un discours à partir d'éléments internes et externes -

référents culturels et éléments propres au texte. Les éléments issus du texte permettent des références à d'autres textes, tandis qu'à l'opposé les références à d'autres textes permettent d'activer des détails et des pistes de lecture du récit. Ouvert, par définition, un document demande un inter-texte pour être compris. La vraisemblance d'un film est alors un effet de corpus ou de genre (Aumont, Bergala, Mairie & Vernet, 2001, p. 101). L'effet de réalité d'une image est jugé à partir d'autres images du même type.

Or qu'est-ce qui change avec la remédiation du document en ligne ? Ces associations intertextuelles à la base de la compréhension d'un document, sont matérialisées par les liens. Selon les termes du collectif Roger T. Pédauque, « sur le web, le document est pris dans un réseau de communication qui l'intègre et au sein duquel il côtoie une grande hétérogénéité de documents et de dispositifs de rencontre et d'échange » (Pédauque, 2007, p. 193). Il s'agit d'un « paratexte proliférant » : les associations ne sont pas seulement pensées, mais suivies dans leur incarnation numérique. Au lieu de penser à d'autres images similaires et d'aller ensuite les chercher, l'utilisateur, d'un clic, accède directement à d'autres documents qui lui sont proposés.

“Before we could look at an image and mentally follow our own private associations to other images. Now interactive computer media asks us instead to click on an image in order to go to another image. Before, we would read a sentence of a story or a line of a poem and think of other lines, images, memories. Now interactive media asks us to click on a highlighted sentence to go to another sentence. In short, we are asked to follow pre-programmed, objectively existing associations” (Manovich, 2001, p. 61)⁹.

Des associations sont suggérées matériellement par le médium et l'utilisateur est invité à les suivre. Un nouveau mode de compréhension se dégage, la présence des liens permet de « voir » des associations qui pouvaient auparavant rester abstraites. Ce dispositif limite toutefois la liberté interprétative vu qu'il propose des chemins déjà tracés à l'utilisateur.

9. « Auparavant, on regardait une image et on l'associait soi-même mentalement avec d'autres images. Maintenant, les médias interactifs nous demandent de cliquer sur une image sélectionnée pour passer à une autre image. Avant, on lisait une phrase d'une histoire ou un vers d'un poème et l'on pensait à d'autres vers, d'autres images ou d'autres souvenirs. Désormais, les médias numériques nous demandent de cliquer sur une phrase déjà sélectionnée pour aller à une autre phrase. On nous incite, en somme, à suivre des associations préprogrammées ayant une existence objective. »

Le document numérique doit cependant être vu dans les dimensions diverses qui le constituent. Les théories du document en ont identifié trois qui sont essentielles : la dimension du support, la dimension sémiotique et la dimension sociale ou mémoriale. Dans les termes de Jean-Michel Salaün, il s'agit du plan anthropologique, intellectuel et social (le vu, le lu et le su (Salaün, 2012)). Chez Yves Jeanneret on parle alors de dimensions logistique, sémiotique et triviale (Jeanneret, 2008). Or la matérialisation agit sur le plan logistique (le médium) : elle permet l'actualisation de liens dans leurs inscriptions physiques. Cependant le support est seulement la condition de possibilité pour l'activation des autres dimensions du document. La présence physique ne correspond pas à une présence signifiante. Surtout, pour avoir une pertinence sémiotique le document en réseau doit être investi de *valeur*. Notre hypothèse est que, dans le cas des archives, cette valeur se construit dans la relation au passé.

Recontextualisation du temps : l'approche historiographique

« Le passé est un pays étranger. Les choses s'y font différemment là-bas », affirmait Hartley en ouverture de son roman *The Go-Between*. « Reproposer » quelque chose du passé dans le présent, ou tout simplement comprendre un document historique, exige un travail spécifique. Un travail de traduction, comme semble le suggérer Hartley, d'un contexte culturel à l'autre, puisque dans le passé les pratiques sont différentes (les choses s'y font différemment) ainsi que la langue (un pays étranger). Autrement dit, nous ne pouvons pas comprendre le passé avec les outils du présent sans tomber dans l'anachronisme. Il faut reconstruire le passé, et le contexte du document, pour pouvoir l'appréhender sans interprétations erronées. Selon Laurent Veray (2003), « l'utilisation des archives filmiques sans effort de connaissance et de pensée ne présente pas d'intérêt pour l'historiographie. Le risque majeur est la perte de sens de toutes ces images polysémiques, car nous n'avons plus toujours les bons référents socioculturels pour comprendre et interpréter correctement ce qu'elles représentent. »

Ainsi, le passé est comme un pays lointain. C'est ce que Bruno Bachimont a intitulé « fossé d'intelligibilité » (Bachimont, 2009), à savoir que pour appréhender un document du passé dans le présent, nous avons besoin de l'éclairage d'éléments culturels, dont certains ont peut-être été perdus ou sont désormais différents. Ainsi, lire aujourd'hui la *Divine Comédie* de Dante, sans notes explicatives, pose des questions d'intelligibilité : les personnages ne nous sont pas familiers, alors qu'ils étaient renommés à l'époque et Dante fait référence

à des situations politiques florentines qui nous sont aujourd'hui étrangères. Le réseau de référents socioculturels a changé : il faudrait le *reconstruire* pour comprendre ce document, soit *recontextualiser le document*.

Et pourtant, il n'est pas possible d'oublier le présent, de mettre entre parenthèses ce que l'on sait aujourd'hui. Notre connaissance du passé sera toujours polluée par le regard présent. C'est la raison pour laquelle, en partant de la reconstruction objective des événements du passé, les historiens de l'école des Annales sont arrivés à l'idée de la reconstruction critique des événements du point de vue du présent. Le passé est toujours construit à l'aide du présent selon Marc Bloch :

« À la vérité, consciemment ou non, c'est toujours à nos expériences quotidiennes que, pour les nuancer, là où il se doit, de teintes nouvelles, nous empruntons, en dernière analyse, les éléments qui nous servent pour reconstituer le passé : les noms mêmes dont nous usons afin de caractériser les états d'âmes disparus, les formes sociales évanouies, quel sens auraient-ils pour nous si nous n'avions d'abord vu vivre des hommes ? » (Bloch, 1993, p. 96).

Si nous ne pouvons pas oublier le présent, si l'historien s'appuie sur le présent pour comprendre le passé, cette faiblesse peut être une force. Le présent ne doit pas empêcher la compréhension du passé, mais doit avoir une valeur heuristique. Ainsi, on a renversé la perspective pour affirmer que le savoir contemporain possède une valeur heuristique pour comprendre le passé, « heuristique de l'anachronisme » comme l'intitule Georges Didi-Huberman à propos de l'histoire de l'art (Didi-Huberman, 2000, p. 23). Il ne faut pas prétendre à une *époque* du présent mais, au contraire, faire du présent la condition de l'appréhension du passé. Comme l'explique Carlo Ginzburg, le passé nous parle, en raison de sa distance et non de sa proximité (Ginzburg, 2001, pp. 171-186). Nous pouvons donc percevoir le passé en fonction de ses différences avec le présent, et c'est seulement quand il diffère que le passé se révèle. Le présent ne doit pas nous aveugler mais constituer la condition de compréhension du passé.

Il faut alors atteindre à l'équilibre entre une posture philologique sur la reconstruction du passé, et une posture rhétorique sur la « reposition » dans le présent. C'est le problème de la « bonne distance » : « trop présent, l'objet risque de n'être plus qu'un support de fantasmes ; trop passé, il risque de n'être plus qu'un résidu positif, trépassé, mis à mort dans son *objectivité* même (autre fantasme) », affirme Didi-Huberman (2000, p. 21). En d'autres

termes, si le changement temporel modifie nos critères interprétatifs, il faudra en tenir compte pour analyser l'influence du nouveau contexte médiatique du document rediffusé.

La remédiation matérialise des associations intertextuelles en rendant disponible leur dimension médiatique. La valeur signifiante de ces associations surgit alors dans la mise en opposition entre passé et présent. C'est à partir de la différence entre ce que l'on sait aujourd'hui sur ce qui s'est passé hier et ce que l'on savait à l'époque de l'événement que certains éléments du contexte médiatique seront rendus pertinents. Les liens sont alors activés sémiotiquement à partir du contraste entre le présent et le passé.

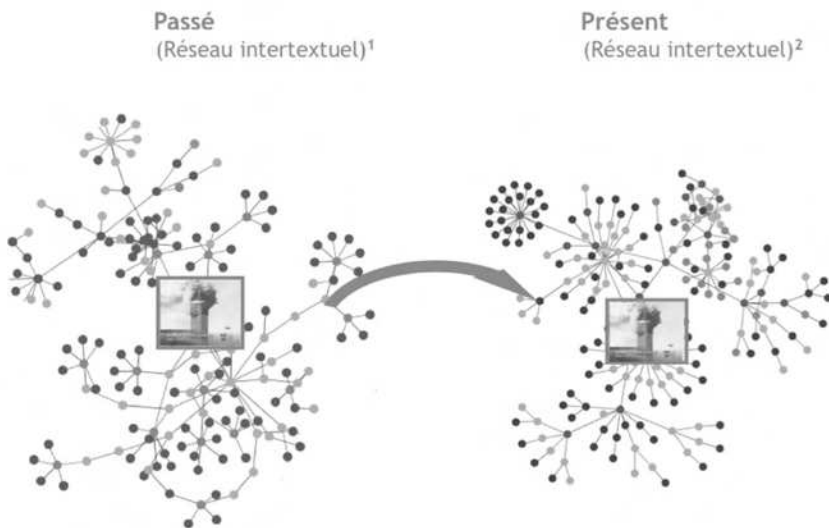
La remédiation à l'œuvre

Pour voir à l'œuvre la recontextualisation du support (remédiation) et la recontextualisation temporelle, nous allons adopter une approche sémiotique. En effet, selon la sémiotique interprétative on s'appuie sur différentes sources afin d'interpréter un document. Un intertexte est toujours convoqué afin de comprendre un objet culturel. Nous pouvons appeler ce réseau, *réseau intertextuel*. C'est un réseau de connaissances et de documents, appelé « encyclopédie » par Umberto Eco (2009) ou tout simplement « culture » par l'anthropologue Clifford Geertz. Selon ce dernier, « l'homme est un être pris dans un réseau de significations qu'il a lui-même tissé. J'appelle ce réseau, culture » (Geertz, 1973, p. 9, notre traduction)

Or on affirme avec Ferraris que les nœuds du réseau peuvent être constitués par des inscriptions physiques, la dimension médiatique du document (Ferraris, 2009, p. 321). Cette toile serait cependant composée seulement dans la perspective de documents qui sont nécessaires pour comprendre notre objet d'un certain point de vue. Tout en s'appuyant sur un support physique, les nœuds seraient alors de nature sémiotique, dotés de valeurs et de signification dépendants de leur relation avec le document. Le réseau serait, de ce point de vue, une construction pragmatique utile pour comprendre un document à partir d'un point de vue spécifique. C'est une perspective qui n'est ni représentative ni prédictive que l'on adopte ici. Le point de vue est plutôt productif : il faut voir ces documents comme des éléments que l'on cherche pour produire une interprétation dans un cadre bien défini.

Comment expliquer alors le fossé d'intelligibilité à l'œuvre dans la recontextualisation de 9/11 ? Au moment de l'événement du 11 septembre, le spectateur était plongé dans un Réseau intertextuel 1 où il ne savait pas qu'un deuxième avion aurait percuté la tour. Revoir ces images en 2012 dans la remédiation sur le site Internet *Understanding 9/11*, signifie utiliser toutes les connaissances dont nous disposons au présent sur l'événement. Ces informations n'étaient pas disponibles à l'époque mais elles le sont aujourd'hui. Replonger dans les instants du crash est impossible puisque nous ne pouvons pas oublier ce que nous savons. Seulement un oubli ou une amnésie intentionnels pourraient nous donner le même type de perception des images que l'on avait à l'époque de leur diffusion. De plus, le réseau intertextuel n'étant plus là, nous n'avons plus les mêmes connaissances. Le réseau intertextuel 1 étant perdu, le document est alors au cœur du réseau intertextuel 2 qui modifie son interprétation.

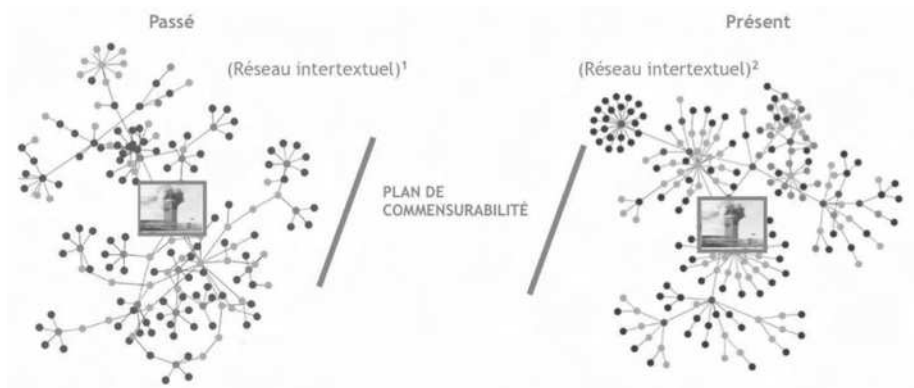
Schéma 1. Le problème d'interprétation d'un document du passé



Pour ce que nous appelons sémiotique de l'archive, il importe alors d'élaborer des schémas de *commensurabilité* entre ces deux réseaux afin de rendre *commensurable* un document qui appartient à un réseau intertextuel du passé dans un réseau intertextuel du présent. C'est une question typique d'une sémiotique de la culture : celle de construire des schémas d'opérabilité locale entre éléments

hétérogènes (les réseaux intertextuels du présent et du passé, par exemple) (Paolucci, 2010, p. 248). Il s'agit alors de ménager ces deux réseaux, plutôt que de reconstruire le réseau du passé. Puisque nous ne pouvons pas oublier le présent, la compréhension d'un document du passé sera toujours le rapport entre ce que nous savons du passé et ce que nous savons au présent. Cette position peut être résumée dans le schéma suivant :

Schéma 2. Le rôle d'une sémiotique du passé



La question essentielle porte ici sur la commensurabilité et la reconstitution du réseau intertextuel d'origine. Or que se passe-t-il avec les « nouveaux médias » et la remédiation des documents en ligne ? Nous avons précédemment abordé deux phénomènes propres au visionnage des documents audiovisuels : la remédiation et la matérialisation des associations intertextuelles. D'un côté, le flux audiovisuel est fragmenté dans une base de données accessible à partir d'une interface. De l'autre, nous avons la matérialisation des associations intertextuelles et par conséquent la présence, dans le site, de liens et associations concrètement disponibles pour interpréter les événements.

Dans une sorte d'*effet Koulechov intertextuel*¹⁰, on met alors en opposition le réseau du passé et celui du présent grâce à la matérialisation de différentes asso-

10. Dans le montage, l'effet Koulechov est l'impression produite par la juxtaposition de deux fragments : la signification dérive de leur enchaînement et non pas du contenu de chaque fragment. Un effet Koulechov *intertextuel* serait alors un effet produit par l'enchaînement de différents documents (textes), là où la signification est donnée par le rapport entre les documents et non par la simple addition de chacun.

ciations intertextuelles en ligne. D'un côté Internet, qui constitue un réseau documentaire du présent, base pour définir un réseau intertextuel ; de l'autre, la base de données des émissions télévisuelles sur le 11 septembre. Passé et présent sont en quelque sorte enchaînés : le réseau d'Internet est juxtaposé au fonds d'archives télévisuel. La valeur des vidéos est alors apportée par cette opposition. Les liens intertextuels, dotés de valeur, se créent ainsi sur la base des hyperliens du Web. L'accès aux vidéos en ligne crée ainsi un rapport direct avec le réseau du présent, puisque toutes les informations et documents sur le sujet sont ici disponibles. Toutes les relations à l'actualité récente (la mort d'Oussama Ben Laden ou la guerre en Iraq et Afghanistan) sont grâce à Internet et à la présence de liens qui permettent de mettre en relation les documents du présent avec ceux du passé. Pendant les événements du 11 septembre, nous avons tous probablement eu le même réflexe de zapper d'une chaîne à l'autre pour multiplier les points de vue. La fresque du site « 9/11 » s'efforce de reproduire cet effet. La matérialisation se réalise ainsi dans l'intention de reconstruire (à travers une déconstruction de la continuité) l'événement à partir de cette fragmentation des images.

Image 3. « Understanding 9/11 » : les marqueurs dans la base de données



Le choix de se tenir aux émissions en direct lors de l'événement réduit cependant la possibilité d'élargir le réseau intertextuel¹¹, du passé. Une relation directe avec l'archive du Web, cependant bien disponible sur le site du Internet Archive¹¹, aurait pu mettre en réseau d'autres types de documents et de

11. Le nom du service est Way Back Machine : <http://www.archive.org>.

contenus. La relation, ou *commensurabilité*, est en effet créée par le décalage de *savoirs*. C'est sur ce décalage que le site est basé. Le 11 septembre 2001, le spectateur ne connaissait pas la suite des événements et pouvait s'interroger sur ce qu'une catastrophe similaire aurait eu comme conséquence. Revoir aujourd'hui ces images en connaissant le déroulement des événements, sachant que l'état du monde a probablement basculé, nous incite à nouveau à un zapping compulsif afin de trouver les meilleurs points de vue sur l'événement. Les marqueurs qui indiquent les faits saillants sur la ligne du temps montrent cette opposition. Ces marqueurs rouges nous donnent des repères dans les centaines de clichés disponibles. Ils mettent en lumière ce que l'on sait aujourd'hui sur la suite des événements (le fait qu'une tour se soit effondrée, par exemple). En d'autres termes, la commensurabilité proposée par *Understanding 9/11* se réduit à une opposition entre *savoir* (présent) et *non-savoir* (passé) qui souligne le statut d'événement que les images ont eu lors de la diffusion en direct.

REMONTAGE ET REMÉDIATION

Comparer les différents effets que le remontage et la remédiation ont sur les images nous permettra de tirer des conclusions. Cette comparaison permet de développer en particulier une caractéristique de la remédiation que nous pouvons nommer *distançiation*. Tout d'abord, la pratique du remontage *décide* de la nature des images qu'elle recontextualise. Dans les journaux télévisés, par exemple, souvent la nature d'archives des images reste ignorée par les téléspectateurs (Carnel, 2009). Le remontage réintègre dans une nouvelle continuité narrative les contenus d'archives. La nouvelle structure sémiotique peut alors produire un effet d'authentification ou de validation historique des images, cas typique des documentaires historiques¹², mais elle peut aussi ne pas souligner leur statut d'archives. Ici, un effet Koulechov classique est à l'œuvre : les images d'archives font sens dans l'enchaînement avec d'autres images. Le remontage agit alors directement sur leur valeur : sur le plan sémiotique du document. C'est la narration qui décide du sens et du statut des images. À l'opposé, dans la remédiation, l'extériorisation des associations à travers les liens est une matérialisation qui agit sur le support du document et non sur sa dimension valoriale. Là où le remontage utilise le même système

12. Dans ce type d'œuvre, l'image d'archive a souvent un statut véridique : elle est la preuve de l'événement raconté, cf. Veray (2003).

sémiotique et narratif des images, la remédiation produit une distanciation du contenu. L'interface est une intermédiation qu'il faut dépasser pour le rejoindre. La valorisation est alors produite par la relation avec le présent, comme nous l'avons vu, cependant le résultat est toujours un discours *sur* les images, agissant sur un niveau *méta*, la valeur narrative étant toujours au-delà de l'interface qui nous permet d'y accéder. L'interface est alors un moyen pour accéder à la valeur sémiotique propre au contenu des images mais aussi un empêchement cognitif qu'il faut maîtriser.

L'approche du public à la remédiation, en outre, diffère de l'approche du public au remontage. Devant un remontage nous sommes *spectateurs*, alors que devant une base de données en ligne nous sommes *usagers*. L'interactivité s'oppose alors à la passivité, l'usage au spectacle. En étant physique, l'interactivité ne correspond pas forcément à un engagement cognitif qui nécessite une dimension valoriale. L'implication émotionnelle du spectateur doit alors trouver d'autres moyens pour se développer à partir d'une mise en ligne sous la forme d'une base de données. Le remontage permet donc l'engagement de l'utilisateur alors que la remédiation le met à distance. L'effet d'intermédiation de l'interface s'oppose à la transparence du remontage, alors que sa fragmentation s'oppose à la linéarité de la vidéo. En d'autres termes, la remédiation nous permet d'interagir sans vraiment accrocher au contenu, et le remontage retient l'attention du spectateur sans qu'il puisse agir *sur* les documents. Dans le remontage, les images sont intégrées dans le système émotionnel du nouveau discours, alors que dans la remédiation elles sont disponibles à travers une interface, sans pour autant que l'utilisateur soit dans la condition d'accrocher à ce contenu.

CONCLUSION

Dans la *Recherche du temps perdu*, Swann écoute plusieurs fois la petite phrase de Vinteuil et découvre à chacune « d'admirables idées qu'il n'avait pas distinguées à la première » (Proust, 2005, p. 351). L'audition musicale, répétée, constitue une nouvelle expérience, où l'objet est reconstruit à chaque fois, présentant de nouveaux aspects indistinguables autrement. La recontextualisation présente ce même effet heuristique. *Remonter* les images dans un nouveau contexte permet de le réinterpréter. Un peu comme Swann, qui découvre un nouveau morceau de musique à la deuxième audition, la recontextualisation par le biais des « nouveaux médias » peut donner un sens nouveau aux images d'archives.

Understanding 9/11 nous offre un point de vue intéressant sur ce phénomène très répandu dans les médias numériques. Le fait que les documents soient des archives nous a donné les moyens de jeter une lumière heuristique sur cette problématique. Observer la recontextualisation sous le prisme des archives télévisuelles permet de faire surgir des traits saillants que l'on aurait eu du mal à percevoir autrement. La spécificité de l'archive consiste en son origine passée. Comme nous l'avons vu, l'exploitation de documents du passé doit être intégrée dans une mise en valeur historique qui tient compte de la relation entre passé et présent. Le site permet une valorisation à partir de la comparaison entre les différents documents dans une sorte d'effet Koulechov intertextuel, où passé et présent créent du sens à partir de leur relation réciproque. Cette forme de recontextualisation apporte alors des clés interprétatives utiles pour comprendre les images dans leur contexte historique. Cela nous laisse entrevoir d'autres possibilités dans la réexploitation des archives. La base de données n'utilise pas les possibilités offertes par l'archive du Web de la même fondation, par exemple. Tisser des liens concrets entre les fragments télévisuels et les sites Internet de l'époque aurait pu être un bon moyen pour élargir le réseau du passé. Les repères cognitifs ainsi créés auraient pu donner des référents socioculturels qui ne sont plus disponibles aujourd'hui.

L'exemple du site *Understanding 9/11* montre que les possibilités offertes par les médias numériques peuvent être utiles pour redonner du sens au document d'archives, afin de les plonger dans l'espace médiatique contemporain. Cette forme d'éditorialisation permet par conséquent de repenser la chaîne qui va des fonds au public, but des institutions patrimoniales à l'ère du numérique selon Marc Vernet (2007). Il faut cependant ménager la tension entre passé et présent évoquée par l'historiographie, afin de faire de la vision du document une nouvelle expérience.

 RÉFÉRENCES

- AUMONT, J., BERGALA, A., MAIRIE, M. & VERNET, M. (2001). *Esthétique du film*, Paris, Nathan.
- BACHIMONT, B. (2009). « Archivage audiovisuel et numérique : les enjeux de la longue durée ». In LEBLOND, C. *Archivage et stockage pérennes* (pp. 192-222), Paris, Hermès.
- BLOCH, M. (1993). *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien (1941-1942)*, Paris, Armand Colin.
- BOLTER, J. D. & GRUSIN, R. (1999). *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge Mass. MIT Press.
- CARNEL, J.-S. (2009). *Le journal télévisé, un créateur de représentations sociales sous contrainte ? Approche par le recyclage d'images d'archives*, Thèse de doctorat, Sciences de l'information et de la communication, Université Lille 3.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2000). *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- ECO, U. (1979). *Lector in fabula*, Milano, Bompiani (tr. fr. *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985).
- ECO, U. (2009). *Dall'albero al labirinto*, Milano, Bompiani (tr. fr. *De l'arbre au labyrinthe*, Paris, Grasset, 2010).
- FERRARIS, M. (2009). *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*. Roma, Laterza.
- GEERTZ, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.
- GINZBURG, C. (2011a). *Occhiacci di legno*, Milano, Feltrinelli (tr. fr. *A distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001).
- GINZBURG, C. (2011b). « Schemi, presupposti, esperimenti a doppio cieco. Riflessioni di uno storico » *Lectio magistralis*, Milan, Fondazione Balzan, 5 septembre 2011.
- JEANNERET, Y. (2008). *Penser la trivialité*. Volume I : *La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Éditions Hermès-Lavoisier.
- JOST, F. (1997). « La promesse des genres ». In *Réseaux*, n° 81.
- MANOVICH, L. (2001). *The Language of New Media*, Cambridge Mass. MIT Press.
- PAOLUCCI, C. (2010). *Strutturalismo e interpretazione*, Milano, Bompiani.
- PEDAQUE, R. T. (2007). *La redocumentarisation du monde*, Toulouse, Cepaduès.
- SALAÜN, J.-M. (2012). *Vu, lu, su. Les architectes de l'information face à l'oligopole du web*, Paris, La Découverte.
- VERAY, L. (2003). « L'histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? » In *1895*, n° 41, pp. 71-83.
- VERNET, M. (2007). « Les archives de cinéma et d'audiovisuel et les bibliothèques », *BBF*, n° 2, pp. 5-11.