



La collection **Parcours numériques** est accessible gratuitement en édition augmentée sur [parcoursnumeriques-pum.ca](http://parcoursnumeriques-pum.ca).

Quel est l'avenir de notre mémoire à l'ère du numérique ? Notre passé, revisité par la séquence binaire, est-il toujours intelligible ? Tout semble désormais accessible dans ce nouvel environnement technologique, mais cette disponibilité assure-t-elle une véritable compréhension des contenus anciens ?

À partir d'un cas précis, celui de l'archive audiovisuelle diffusée sur la toile, Matteo Treleani pose une série de questions sur la mise en ligne de notre mémoire et la reconfiguration – ou recontextualisation – de celle-ci. Appuyé par une riche variété d'exemples parfois cocasses, il jette un regard critique sur la gestion du passé, qui relève autant de la philosophie que de l'histoire des médias et de l'archivistique.

Docteur en sémiologie et membre du Centre d'étude sur les images et les sons médiatiques : CEISME, Université Sorbonne Nouvelle, **Matteo Treleani** a été chercheur à l'Institut national d'audiovisuel (Ina, France) de 2009 à 2012. Il enseigne à l'Université Paris Est.



14,95 \$ • 13 €

ISBN 978-2-7606-3368-1



9 782760 633681

Matteo Treleani

Mémoires audiovisuelles

3

PUM



## Mémoires audiovisuelles

Les archives en ligne ont-elles un sens ?

Matteo Treleani







## MÉMOIRES AUDIOVISUELLES

La collection **Parcours numériques** est accessible  
gratuitement en édition augmentée sur  
**[parcoursnumeriques-pum.ca](http://parcoursnumeriques-pum.ca)**

# Mémoires audiovisuelles

Les archives en ligne  
ont-elles un sens ?

MATTEO TRELEANI



Les Presses de l'Université de Montréal

Couverture:  
Mise en pages: Folio infographie

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales  
du Québec et Bibliothèque et Archives Canada*

Treleani, Matteo

Mémoires audiovisuelles: les archives en ligne ont-elles un sens?

(Parcours numériques)

Comprend des références bibliographiques.

ISBN 978-2-7606-3368-1

1. Archives électroniques. 2. Biens culturels - Protection. I. Titre.

CD974.4.T73 2014      070.5'797      C2014-940204-X

Dépôt légal: 2<sup>e</sup> trimestre 2014  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec  
© Les Presses de l'Université de Montréal, 2014

ISBN (papier) 978-2-7606-3368-1

ISBN (epub) 978-2-7606-3370-4

ISBN (pdf) 978-2-7606-3369-8

Les Presses de l'Université de Montréal reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour leurs activités d'édition et remercient de leur soutien financier le Conseil des arts du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

IMPRIMÉ AU CANADA

Le passé est un pays étranger.  
Les choses se font différemment là-bas.  
Leslie Poles Hartley, *The Go-Between*, 1953





## Préface

Si la question du numérique est désormais banale, les réponses ne le sont toujours pas. Nous en sommes à toujours tenter de comprendre comment il agit sur nous et notamment comment il reconfigure notre rapport à la connaissance et à la mémoire. Il paraît assuré qu'il bouleverse la manière dont nous nous saisissons des objets qui ont la charge de matérialiser nos pensées et nos souvenirs et qu'il investit ces objets d'une valeur cognitive et mémorielle. Or, en changeant les conditions techniques et matérielles sous lesquelles nous nous exprimons et mobilisons ces objets, le numérique modifie aussi les parcours de sens et les modalités interprétatives par lesquelles nous accédons à des connaissances ou à des souvenirs.

L'enjeu est donc important, et il convient de mobiliser une stratégie scientifique qui permettra de poser la problématique et de l'aborder efficacement. De manière caricaturale, on peut distinguer deux postures complémentaires : la première, que l'on dira phénoménologique, s'intéresse à l'apparition du contenu dans la conscience, qui s'en saisit pour comprendre ce que cela veut dire que de connaître un

contenu via un objet matériel, comme un document ou livre, et ce que cela veut dire que de se souvenir et avoir une relation au passé via une archive, un vestige, un document posé comme « ancien ». La seconde posture aborde le problème en s'intéressant à ce qui est signifiant dans le contenu lui-même, et aux modalités sous lesquelles cette signifiante se matérialise et s'exprime. La posture sera alors sémiotique, et privilégiera le parcours interprétatif à même le contenu. Idéalement, ces deux postures constituent les deux faces d'une même pièce, mais en pratique il en est autrement. Le sens ne se constitue pas par le document ou pour la conscience, mais dans une interaction permanente entre interprétation et contenu, conscience du sens apparaissant et signes manifestant ce sens.

Matteo Treleani choisit résolument la posture sémiotique. Il le fait avec une grande maîtrise et sait allier un matériau généralement délaissé par la sémiologie traditionnelle – la vidéo – à la rigueur de l'analyse que permet cette discipline. Il s'attaque à un problème particulier qui joue en même temps le rôle d'un paradigme (au sens traditionnel, voire grammatical) pour la compréhension du problème de la reconfiguration du sens du passé par le numérique. En effet, il s'intéresse à la manière dont le numérique contribue à décontextualiser les contenus via la segmentation, l'enrichissement, l'articulation que cette technologie permet d'effectuer.

Il est bien clair que la décontextualisation d'un contenu est inhérente à l'acte même de son inscription. À l'immanence de la communication ici et maintenant, dans son contexte natif, l'inscription donnant naissance à un contenu fixé sur support est d'emblée la décontextualisation de ce contenu vis-à-vis de l'interaction ou de l'événement initial

dont il est l’empreinte, l’enregistrement, la consignation, l’inscription. Les minutes d’un procès ne sont pas ce dernier; un texte relatant un discours ne permet pas de le revivre tel qu’il a été proféré, etc. Cette incapacité n’est pas un défaut, mais la qualité recherchée, car par cette décontextualisation, on permet une recontextualisation future, dans un contexte de lecture ou de consultation à venir, différent du contexte de production. Les inscriptions sont de manière générale conçues pour cela, pour permettre de remobiliser une trace à nouveau, et donc à nouveau fraîches, interprétatives bien sûr.

Par conséquent, le numérique n’innove pas en la matière. L’inscription étant une coupure vis-à-vis du contexte initial, le numérique ne fait que respecter cette logique de l’inscription. Mais il la renforce, car il implique la décontextualisation d’un contenu vis-à-vis de lui-même, en permettant sa fragmentation en composants arbitraires (les images d’une séquence, les sons, des éléments structurels ou partiels du son, etc). Le numérique ne participe donc pas seulement à la dé-contextualisation, mais à la déconstruction du contenu.

En effet, pourquoi peut-on parler de dé-contextualisation, et de re-contextualisation ? Seulement parce qu’il y a un élément commun, un invariant dont il faut négocier et reprendre les conditions d’interprétation. Cet élément commun, qu’on l’appelle document, texte, contenu, se définit comme un système de contraintes qui permet certaines interprétations, qui en interdit d’autres, tout en articulant dans le cas général les différentes lectures selon leur pertinence plus ou moins discutable. Que ce soit par le système de la langue ou des normes socioculturelles d’interprétation, le contenu conditionne les interprétations qu’on en

fait, même s'il ouvre naturellement un espace indéfini d'interprétations possibles.

Dans le cas du numérique, on assiste à une dissolution de ces contraintes propres au contenu, car toute la cohérence et la cohésion de ce dernier sont, par principe, remises en cause.

C'est donc à ce problème – très simple dans sa formulation, mais redoutable dans sa complexité – que Matteo Treleani s'attaque. En montrant comment l'intertextualité d'origine d'un contenu, faisant sens comme système de contraintes dans un entour textuel et encyclopédique (au sens que lui donne Eco) particulier, se trouve bouleversée par le passage du temps, d'une part, et par la reconfiguration documentaire induite par le numérique, d'autre part, Matteo Treleani permet de comprendre sémiotiquement ce que l'intuition suggère.

On se souvient dès lors des paroles que Platon prête à Socrate dans son fameux dialogue du *Phèdre*:

Socr: Car, à mon avis, ce qu'il y a de terrible, Phèdre, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture tiennent debout comme s'ils étaient vivants; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer une réflexion; mais si on les interroge, parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même. Autre chose: quand, une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours va rouler de droite à gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire; de plus il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser. Que par ailleurs s'élèvent à son sujet des

voix discordantes ou qu'il soit injustement injurié, il a toujours besoin de son père ; car il n'est capable ni de se défendre, ni de se tirer d'affaire tout seul. 275d – 276a. (Traduction Luc Brisson, Garnier-Flammarion).

Qui prendra la défense des contenus fragmentés qui vont rouler en tout sens sur la toile et dans nos réseaux ? Car il ne s'agit pas seulement d'un contenu à la littéralité intacte qui se répète invariablement d'un contexte à l'autre, au risque de ne pouvoir s'y adapter et de permettre une interprétation conforme à sa signification. En roulant de tout côté, c'est sa littéralité même, sa forme signifiante, qui est malmenée par les diverses remises en forme que permet le numérique : le son peut être désolidarisé de l'image, une séquence coupée de ce qui vient avant ou après.

Les discours ne sont plus écrits une fois pour toutes, mais soumis à une constante reformulation. Gyrovagues et polymorphes, les contenus numériques ne sont pas les meilleurs candidats pour fixer nos souvenirs ou la lettre de notre pensée. Comment alors pourront-ils répondre à ce qu'on leur fera dire et aux questions qu'on leur adressera ? La rigueur de l'analyse sémiotique permet de replonger les contenus dans leur environnement interprétatif et de leur donner la parole. C'est tout l'enjeu du travail de Matteo Treleani que de permettre aux archives de toujours pouvoir nous parler dans ce nouvel environnement technologique et mémoriel.

Bruno BACHIMONT  
Mars 2014



## Introduction

Déplacer la tour Eiffel d'une centaine de mètres, sur un grand chariot, tel est le projet dont on parlait dans un reportage de journal télévisé diffusé en France en 1964. Le déplacement du monument visait à libérer l'espace nécessaire à la construction d'un stade municipal. Aujourd'hui, nous pouvons facilement revoir ce reportage sur le web, grâce au site de l'Institut national de l'audiovisuel français, Ina.fr<sup>1</sup>. Dans un extrait, on y explique très précisément que, vu ses dimensions, le monument ne sera pas démantelé et reconstruit, mais déplacé sur une sorte de grand chariot. La vidéo a provoqué une certaine rumeur sur le web récemment. Dans au moins deux blogs, on s'est demandé si l'on avait vraiment voulu déplacer la tour, un jour de 1964, en faisant référence au document de l'Ina<sup>2</sup>. Le blog « Marion's Network », par exemple, publie un post où l'auteure se dit extrêmement

---

1. <http://www.ina.fr/> Tous les exemples analysés dans ce livre sont disponibles dans la version augmentée en ligne sur [www.parcoursnumeriques-pum.ca](http://www.parcoursnumeriques-pum.ca)

2. <http://marionsnetwork.wordpress.com/2008/01/05/le-mystere-de-la-tour-eiffel/> - <http://gouegblog.com/La-tour-Eiffel-deplacee>



surprise par l'information. La bloggeuse – appelons-la Marion – explique que le reportage s'appuyait pourtant sur l'interview d'un ingénieur. Elle ne comprend pas où se trouve l'erreur. Dans les commentaires, d'ailleurs, d'autres internautes affirment être tombés dans le même piège en écoutant l'information sur Radio France Inter ou ailleurs.

Les internautes font face ici à un conflit de savoirs. Un Parisien ne croira jamais cette information : il suffira de penser au poids de la tour, par exemple, ou à sa structure, ou tout simplement au fait que sur toutes les cartes postales de sa construction en 1895, l'on voit bien qu'elle occupe la même place qu'aujourd'hui. Les internautes, tout en comprenant que l'information ne peut pas être véridique, ne mettent pas en doute la fiabilité du document. Devant l'absurdité de l'information, ils persistent à croire le reportage véridique. La seule explication évoquée est un changement d'intentions politiques advenu entre-temps (sans doute un projet inachevé, ce qui expliquerait pourquoi la tour n'a pas été déplacée au final). On comprend donc que le contenu du reportage est inconsistant : mais on ne remet pas en question sa crédibilité en tant que *reportage d'un journal télévisé*. Pourquoi ?

Qu'est-ce qui constitue la fiabilité du document ? Pas son contenu, dans ce cas précis. On pourrait dire que c'est la garantie institutionnelle de l'Ina qui donne au spectateur le sentiment de voir quelque chose de fiable et d'authentique. L'institut national qui est censé conserver et valoriser le patrimoine audiovisuel en France<sup>3</sup> ne va probablement pas faire de blagues avec ses archives. Marion révèle ce type de

---

3. Il s'agit des tâches confiées à l'Ina depuis la loi du 1<sup>er</sup> août 2000.

raisonnement implicite par les mots suivants: «après une brève recherche sur la Toile, j'ai retrouvé une *archive* de l'Ina de 1964, contenant une interview d'un ingénieur...» (Nous soulignons). La recherche donne une aura de crédibilité à l'affaire, où le mot *archive* est utilisé dans son sens le plus traditionnel, celui de quelque chose qui est conservé dans un lieu poussiéreux et qu'il faut aller repêcher pour avoir la *preuve* d'un événement. Si l'on veut vérifier qu'un événement a eu lieu en 1964, une archive peut faire office de témoin. De plus, Marion souligne qu'il ne s'agit pas de n'importe quelle archive (on pourrait sinon croire en une manipulation du reportage), mais d'un document de l'Ina. Cependant, la question à la base de notre vidéo reste en suspens: a-t-on vraiment pensé à déplacer le principal monument de Paris dans les années soixante? Bien sûr que non.

Marion n'a pas assez prêté attention à certains éléments du contexte. Certes, ces éléments auraient pu être mis en avant avec davantage d'efficacité dans le reportage, mais il reste l'inattention de la bloggeuse et la vitesse avec laquelle elle a partagé ses émotions en public (il semble que la facilité de la communication numérique provoque la matérialisation des pensées à l'instant où elles arrivent). Ce qui confirme la superficialité des «lectures industrielles» (Giffard, 2009) que l'on adopte sur le web. Le premier indice qu'auraient dû considérer les bloggeurs est l'indexation: on accède au reportage à travers les catégories «divertissement» et «bêtisier». L'Ina prend par conséquent en charge la non-fiabilité du document en utilisant un cadre de genre et de catégorie qui est par définition non fiable. Ce n'est pas la preuve ou le témoignage que l'on cherche dans une vidéo humoristique, mais l'amusement. Il reste que la nature

humoristique du reportage ne peut tenir qu'à cette indexation. Le déplacement de la tour Eiffel ne fait pas rire, en soi, il n'est juste pas vraisemblable. Pour comprendre la nature de la plaisanterie, il faut donc faire une inférence à partir de la date, qui est indiquée discrètement juste en dessous de la notice documentaire (et cet excès de discrétion explique en partie la mauvaise interprétation sur les blogs) : il s'agit du 1<sup>er</sup> avril 1964, ce qui confirme que ce reportage est un poisson d'avril.

Toutefois, il n'y a pas que le contexte qui aurait dû mettre la puce à l'oreille de Marion. Le contenu de la vidéo présente plusieurs signes douteux, comme le journaliste interviewant les Parisiens pour savoir ce qu'ils pensent du déplacement de la tour, qui ne semble pas très sérieux. Les interviewés eux-mêmes, clairement au courant de la blague, s'amuse et ne se montrent pas du tout étonnés devant une nouvelle qui devrait quand même être surprenante. Convaincue de la fiabilité de l'archive et sans doute émue par l'étrange nouvelle, Marion n'a tout simplement pas vu les signes qui auraient dû lui permettre de vérifier par la suite la date de diffusion du document.

On pourrait objecter à cet exemple que l'archive marche assez bien, finalement, aujourd'hui comme hier, puisque des spectateurs contemporains sont, eux aussi, tombés dans le piège et ont ainsi répondu aux attentes et aux intentions des auteurs du reportage. Mais il reste un problème concernant le médium<sup>4</sup> : l'extrait, diffusé à travers une base de données

---

4. Dorénavant, afin d'éviter toute confusion, nous adopterons la terminologie suivante : *médium* et son pluriel latin *media* indiquent la notion de « support physique du contenu » (le téléviseur). *Média* et son pluriel français *médias* signifient le « moyen de communication de masse » (la télévi-

en ligne et non plus dans la temporalité éphémère du flux télévisuel, est offert tous les jours de l'année et non seulement le 1<sup>er</sup> avril. La blague, en quelque sorte, ne marche plus. Le document se fait ainsi trompeur, et cette non-fiabilité, en ce qui concerne son contenu, est quelque chose qui dérive non pas des intentions de ceux qui l'ont créé, mais d'un double décalage: le changement de support de diffusion – en ligne et non à la télévision – et le fait que le reportage, produit et pensé pour s'adresser au public télévisuel de 1964, est visionné aujourd'hui, par un autre public. En d'autres termes, il est devenu une archive. En gros, si le reportage n'était pas une archive et si cette archive n'était pas diffusée en ligne, le problème ne se poserait pas.

Ce que nous voulons démontrer à partir de cet exemple, c'est que rediffuser des archives audiovisuelles à travers des dispositifs numériques est une pratique assez délicate, qui soulève à la fois des problèmes de fiabilité historique et d'adaptation à un nouveau support de diffusion. Quelles stratégies adopter pour y faire face, d'un point de vue éditorial? Telles sont les questions auxquelles nous allons essayer de répondre dans cet ouvrage. Il s'agit d'un enjeu spécifique, qui concerne *le document audiovisuel diffusé en ligne*. Cette restriction du domaine (qui ne comprend pas, par exemple,

---

sion). Les deux concepts étaient intrinsèquement liés avant le numérique (le langage, surtout en anglais, le montre: on parle de *newspaper* et *film*, par exemple, en indiquant en même temps le support de diffusion et la forme culturelle du contenu). La séparation entre le support et le contenu engendrée par le numérique crée une confusion entre les termes: le film, les journaux ou les émissions télévisuelles sont diffusés sur une multiplicité de supports et de dispositifs, phénomène également appelé *convergence* (Jenkins, 2006).

les œuvres de remix d'archives proposées par l'Ina et NHK<sup>5</sup>, ni les films de fiction ou les documentaires à base d'archives, même si nous allons parfois les citer) n'est pas vouée à épuiser le sujet – tout sujet étant, de notre point de vue, inépuisable –, mais elle vise à faire de cet objet un *paradigme*, au sens de Foucault (Agamben, 2007), soit un cas spécifique qui permet d'expliquer et de mieux comprendre le contexte problématique qui a pu le produire. Le cas est en même temps l'exemple et le problème philosophique qu'il permet de dégager. À partir du *prisme* de l'archive audiovisuelle rediffusée en ligne, nous pourrions dégager une série de questions théoriques générales concernant la relation entre document et passé, et entre document et support de diffusion. Le problème de la relation entre technique, mémoire et sens est la question sémiotique au centre de cette relation. C'est un cas intéressant, car il exprime de façon exacerbée – vu la présence d'un contraste bien concret – la tension de la relation entre passé et présent, et l'effort qu'il faut faire pour *montrer* le passé.

Il s'agit donc d'un questionnement *théorique*, mais à des fins *pratiques*, celles de comprendre comment valoriser le patrimoine audiovisuel. Ce questionnement est en outre nécessairement interdisciplinaire, puisqu'il touche à la fois le domaine de l'histoire, des *media studies* et de la philosophie. Il nous a paru cependant utile de le traiter avec un regard *sémiotique*, car si le problème concerne la relation entre la technique numérique et la mémoire, il relève avant tout d'une question de sens, de signification des documents

---

5. La Creative Library de NHK, le projet Mémoires partagées de l'Ina et le Festival Remix de la même institution.

d'archives. En d'autres termes, nous voulons savoir si le nouveau contexte où les documents d'archives sont rediffusés les modifie du point de vue de leur signification, et si cela porte atteinte à leur fiabilité. La sémiotique veut ici adopter le rôle instrumental d'une méthodologie visant à relier ensemble une multitude d'approches, se faisant ainsi discipline de traduction entre systèmes divers, *organon pour les sciences humaines*, comme le souhaite Paolo Fabbri (2001).

Soulever les enjeux théoriques liés à la rediffusion des archives signifie également faire face à trois questions. Un *enjeu scientifique* se pose en premier lieu, celui de traiter sémiotiquement la diachronie et le support, qui sont souvent vus comme les deux limites de l'approche structurale<sup>6</sup>. La relative difficulté d'accéder aux archives cinématographiques a d'ailleurs été pendant longtemps l'une des raisons de l'éloignement des sémioticiens du cinéma de l'histoire, selon Marc Vernet (Marie et Vernet, 1990). En deuxième lieu, nous visons une *finalité prescriptive*, celle de comprendre quelles lignes suivre afin de valoriser le patrimoine sans le manipuler. Et en troisième lieu, notre *visée éthique* consiste en une déontologie de l'utilisation des nouvelles techniques à des fins patrimoniales.

Les objets de cette étude, les archives audiovisuelles et les médias numériques utilisés pour les rediffuser méritent un bref excursus. L'audiovisuel en tant qu'archive est assez problématique pour les définitions de l'archivistique traditionnelle, s'agissant en même temps de documents qui ont une valeur de *témoignage* historique (on peut retrouver dans

---

6. Voir, à ce propos, les critiques de Pomian (1999) et la notion de *sémiophore*.

des reportages du passé des traces d'événements, d'œuvres de l'esprit (les émissions télévisuelles et les films à conserver pour leur valeur artistique), mais qui peuvent aussi avoir une valeur *juridique* (surtout en ce qui concerne les droits d'auteur)<sup>7</sup>. Le document audiovisuel est un objet complexe et dont la valeur d'usage est multiple et stratifiée. Une œuvre de valorisation devra donc tenir compte d'une multiplicité d'entrées possibles pour la lecture du document : historique, de divertissement, pour une recherche juridique, et ainsi de suite.

La pratique de la rediffusion des archives s'inscrit en outre dans une plus large politique de préservation et transmission du patrimoine. En ce qui concerne la notion de patrimoine, nous renvoyons à Jean Davallon (2006) et au concept processuel de *patrimonialisation*, où le patrimoine est vu non pas comme un stock statique d'objets, mais comme quelque chose de dynamique, la valorisation étant le moment où les objets acquièrent de la valeur et deviennent ainsi un véritable patrimoine<sup>8</sup>. En d'autres termes, est patrimoine ce qui est transmis, un processus de valorisation étant donc, en effet, un processus de constitution même du patrimoine<sup>9</sup>.

---

7. Nous renvoyons à Guyot et Rolland (2011) pour un panorama sur les disciplines et les questions concernées par les archives audiovisuelles à l'ère du numérique.

8. Voir également les réflexions de Paolucci (2013) sur la *loi de rareté* des énoncés chez Foucault (1969). La valeur patrimoniale est liée à la rareté d'un énoncé.

9. Cette question touche également celle de la sélection : l'archivage était basé sur le filtrage des contenus avant leur conservation. Aujourd'hui, il y a cette idée courante : vu que l'on peut tout sauvegarder grâce au numérique, la sélection n'est plus nécessaire (voir Guyot et Rolland, 2011 : 140). Ce point de vue oublie toutefois qu'une sélection se fait quand même. Elle

Le problème de la rediffusion touche ainsi les aspects qui forment les bases d'une déontologie de l'archivistique, l'intégrité, la fiabilité et l'authenticité des documents<sup>10</sup>, l'intégrité étant le respect des conditions physiques d'un document, l'authenticité, le fait que ce document soit ce qu'il prétend être<sup>11</sup> (sans avoir été manipulé), et la fiabilité, le fait de pouvoir faire confiance à son contenu pour ce qui est des événements qu'il relate. L'audiovisuel complique l'usage, toujours nécessaire, de ces concepts qui reposaient sur des documents papier et administratifs (documents codés et conçus comme archives, dont on peut vérifier l'authenticité et la fiabilité en suivant des démarches établies *a priori*). Le numérique et la recontextualisation du support (affectant l'intégrité) et sémiotique (affectant probablement sa fiabilité) rajoutent une couche de complexité. Notre visée sera de mettre de l'ordre dans ces questions, de comprendre en quoi la rediffusion est un problème pour les régimes de production de sens des documents d'archives et de voir quelles ont été les réponses apportées à ces questions, en particulier dans l'historiographie (parce que ces problèmes, apportés en grande partie par le numérique, vont finalement se révéler être des problèmes très anciens).

Nous allons donc entreprendre dans cet ouvrage des analyses de documents audiovisuels diffusés sur des sites web. La recherche s'est effectuée en particulier sur un corpus

---

a lieu lors de l'éditorialisation : le choix de quels documents valoriser finit par en faire un tri sélectif.

10. Voir le code international de déontologie des archivistes (International Council on Archives, 1996).

11. Voir Lynch, 2000, et Duranti, 1995. Bruno Bachimont (2000) explique bien le problème relatif à l'authenticité pour les archives numériques.



d'allocutions télévisuelles du général de Gaulle. La façon de traiter, de mettre en forme et de gérer les questions historiques liées à la figure du général nous guidera au cours de l'enquête. D'autres exemples seront convoqués, mais il fallait faire un choix afin de rendre nos cas d'étude cohérents, et le fonds audiovisuel sur de Gaulle compte parmi les documents les plus exploités et étudiés en France, ce qui les rend intéressants du point de vue du contenu et du point de vue du traitement de l'archive pour sa diffusion. Le site Ina.fr reviendra d'ailleurs fréquemment, l'Ina étant l'une des institutions qui, à l'international, se sont engagées le plus dans l'usage des dispositifs numériques pour diffuser leur patrimoine<sup>12</sup>.

Dans le premier chapitre, nous allons déployer la problématique de cette étude dans ses multiples (trois) facettes et mettre en place une méthodologie basée sur la notion de *recontextualisation*. Cela sera nécessaire afin de poursuivre et de définir la notion de document comme intermédiaire entre le support physique (numérique) d'inscription et la mémoire, également entendue comme mémoire partagée et phénoménologique (chapitre 2). Ce qui nous permettra de poser les bases d'une sémiotique de l'archive fondée sur le changement du contexte culturel du document (chapitre 3).

---

12. L'Ina est un *cas d'étude* idéal dans ce domaine en raison de sa spécificité parmi les autres institutions qui, dans le monde, sont chargées de préserver un patrimoine audiovisuel. N'étant pas une chaîne télévisuelle (l'ORTF s'est scindée en plusieurs sociétés publiques distinctes en 1974 : Ina, France Télévision et Radio France), elle a beaucoup utilisé son site web (davantage que d'autres institutions, comme la BBC ou la RAI, qui peuvent compter sur des chaînes spécialisées). D'autres exemples d'éditorialisation sont, par exemple, les sites dédiés aux archives des canadiennes CBS et Radio-Canada, de l'américaine WGBH, de l'italien Istituto Luce, de la japonaise NHK et des projets européens EUScreen et Europa Film Treasure.

Nous allons ensuite définir une typologie heuristique des formes de recontextualisation avec leurs différences et les effets de sens qu'elles dégagent (chapitre 4), pour par la suite aborder cet effet paradoxal que nous appelons *vertige*, qui fait en même temps l'intérêt du document et provoque les mauvaises interprétations. Nous proposerons des solutions à ce problème (chapitre 5) pour enfin décrire des stratégies rhétoriques de recontextualisation qui reposent sur une éthique (chapitre 6).

Avant de commencer, je souhaite remercier les personnes qui ont rendu possibles cette recherche et cet ouvrage, qui m'ont côtoyé et aidé dans le travail: Marc Vernet, Bruno Bachimont, Marcello Vitali Rosati, Daniel Teruggi, Eric Landowski, François Jost, François Rastier, Louis Chamming's, Giusy Pisano, Claudio Paolucci, Jean Michel Rodes, Thomas Drugeon et Claude Mussou. Je dédie cet ouvrage à Greta.