

Le patrimoine en ligne a-t-il un sens ?

Par Matteo Treleani, enseignant-chercheur à l'Université Paris Est Marne la Vallée, membre du Ceisme / Université Paris 3



Matteo Treleani est docteur en sémiologie, enseignant à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée et chercheur au Ceisme (Centre d'études sur les images et les sons médiatiques) de l'Université Sorbonne Nouvelle. Il a soutenu sa thèse à l'Université Paris Diderot, en convention avec l'Institut national de l'audiovisuel (Ina) où il a été chercheur de 2009 à 2012. Son ouvrage *Mémoires audiovisuelles : les archives en ligne ont-elles un sens ?* est en cours de publication chez les Presses de l'Université de Montréal, dans la collection « Parcours Numériques ». Il fait partie du comité de rédaction des *Actes sémiotiques* et a récemment codirigé l'ouvrage *Vers un nouvel archiviste numérique* (L'Harmattan/Ina Editions, 2013). Journaliste, il est également auteur d'un blog en italien, pour la revue *Linkiesta*.

De plus en plus d'objets patrimoniaux sont numérisés et mis en ligne. De nombreux projets, nationaux et internationaux, de publication des archives sur Internet se sont en effet développés ces dernières années. Il est intéressant d'interroger cette notion de patrimoine en ligne à la fois comme une conservation et une transmission du passé et comme construction du présent. Matteo Treleani pose cette question de l'intérêt de l'accessibilité de contenus patrimoniaux divers en essayant de comprendre quelles sont les priorités en matière de patrimoine, en se plaçant à la fois dans la perspective d'une stratégie pour tous les contenus et dans une perspective qui part des contenus eux-

mêmes. S'il souligne les particularités du patrimoine audiovisuel, c'est pour montrer que c'est avant tout du patrimoine, et que la notion de patrimoine est prééminente au support et à la technique.

Numériser et rendre accessible en ligne un grand nombre de documents considérés comme « patrimoniaux » est aujourd'hui une pratique très répandue. La numérisation est utile pour accéder à distance à des documents censés constituer un héritage ou conserver des traces du passé. Publier les archives à travers Internet est devenu presque une nécessité pour les politiques patrimoniales : la Commission européenne, par exemple, incite les États membres à prendre cette direction [1]. De nombreux projets nationaux ou internationaux visent donc à rendre publics des documents du passé. La bibliothèque numérique Europeana est un projet phare de ce point de vue. Ces pratiques concernent les archives audiovisuelles aussi : des sites Internet comme l'européen EUScreen, Ina.fr ou le partenariat entre YouTube et l'Istituto Luce en Italie, visent à mettre à disposition du public une grande quantité de documents audiovisuels. Ces projets sont évidemment très louables et ceux de la Commission européenne visent en particulier à un partage des connaissances et de l'histoire parmi les États membres, dans une perspective à long terme [2]. Mais quels présupposés se cachent dans cette activité apparemment nécessaire ? L'idée de patrimoine accessible en ligne ne présuppose-t-elle pas une position épistémologique implicite vis à vis de notre rapport au passé ?

Nous allons interroger la notion de *patrimoine en ligne* à partir de deux notions. La première conçoit le patrimoine comme un stock, soit un dépôt d'objets à conserver pour les sauvegarder de l'œuvre du temps et les transmettre aux générations futures. La deuxième, plus abstraite, conçoit le patrimoine de façon dynamique, comme un processus en évolution constante, soit une construction du présent. Nous allons essayer de comprendre quelle est la valeur de la publication en ligne selon ces deux idées de patrimoine.

Avant de continuer, une hypothèse est nécessaire. Il ne s'agit pas ici de questionner la notion d'accessibilité *tout court*. L'intérêt de l'accessibilité en ligne à des œuvres culturelles est évident du point de vue des chercheurs, par exemple. Pouvoir analyser un dessin sur son ordinateur sans se déplacer dans un autre pays est manifestement mieux que ne pas pouvoir le faire. Ce qui nous intéresse est plutôt de comprendre quelles sont les priorités en matière de patrimoine et de voir si, à une perspective qui part du haut et définit les stratégies d'une manière générale pour tous les contenus, il ne faudrait pas aussi ajouter une perspective locale, qui part des contenus et des exigences que ces derniers imposent aux éditeurs (en matière de contextualisation, accès, visualisation et ainsi de suite).

Le patrimoine comme stock

La vision la plus commune du patrimoine est celle du stock. Sa métaphore serait alors celle d'un magasin où l'on dépose des objets afin de les conserver. Dans ce cadre, la conservation implique aussi la restauration, pour les cas de patrimoines endommagés, et la sauvegarde afin d'éviter les dégâts dus à la non pérennité des supports. Si le patrimoine est un stock d'objets conservés quelque part, la valorisation en est alors l'activité permettant de les exposer, de les redonner au public. Cette idée de *stock* s'applique aussi bien au patrimoine architectural qu'aux œuvres cinématographiques. Certains bâtiments, par exemple, sont conservés et restaurés : on ne peut pas les modifier pour ne pas toucher à l'authenticité du projet original. L'ensemble d'un certain nombre de bâtiments d'une ville, sélectionné par des experts, constitue le *patrimoine architectural* de cette ville. De même, les bobines des films sont conservées dans des conditions propices à leur survie à long terme et ensuite utilisées pour des programmations en cinémathèque dans le but de les exposer.

Cette vision du patrimoine, qui peut être considérée comme naïve, cache des subtilités. Comme l'affirme Krzysztof Pomian, l'objet patrimonial, afin de devenir tel, doit être isolé de la contemporanéité, on ne peut plus l'utiliser pour ses fonctions originaires. Afin d'être sauvegardé il faut l'isoler et le conserver [3]. Cette opération correspond à la nécessité de donner une valeur proprement patrimoniale, et non plus fonctionnelle, à l'objet. C'est une perspective qui se rapproche de la notion de *document/monument* chez Foucault : le document n'intéresse pas les historiens pour ce qu'il dit mais plutôt pour les traces du passé qu'il laisse transparaître indépendamment des intentions de ses auteurs [4]. Les films muets ne participent alors plus à la distribution traditionnelle et sont visionnés en tant qu'œuvres patrimoniales qui mettent en évidence des traits de l'esthétique d'un auteur, d'un courant ou d'un état de l'histoire du médium.

• La numérisation pour l'accessibilité

Les problématiques liées au patrimoine vu comme stock sont donc en premier lieu des problématiques de conservation et de sauvegarde. Il faut d'abord protéger les objets de l'œuvre du temps et ensuite les exposer, et donc les valoriser. De ce point de vue, un des objectifs de la numérisation est de faciliter l'accès aux documents. Le numérique est d'ailleurs encore très problématique pour la conservation à long terme. Plusieurs questions en font un support très fragile par rapport aux supports traditionnels : les problèmes d'obsolescence, le coût des migrations et la crainte du « trou noir numérique » (une période de négligence peut engendrer la perte d'une partie consistante d'un fonds d'archive : le fait de ne pas migrer tous les cinq ans

à cause d'une restriction budgétaire, par exemple, peut provoquer des pertes irrémédiables) [5].

La numérisation est toutefois nécessaire afin d'exposer le patrimoine et, surtout, afin de le rendre accessible à distance. Le numérique implique une délocalisation des contenus. Les consignes de numérisation et d'accessibilité de la Commission européenne rentrent dans cette perspective. « Une grande visibilité sur Internet et la numérisation des biens des institutions culturelles européennes aidera ces dernières à poursuivre leur mission de diffusion et de conservation de notre patrimoine dans l'environnement numérique » (Recommandation 2011/711/EU de la Commission européenne du 27 octobre 2011, citée plus haut). Ces discours, parfois tautologiques (il faut diffuser pour mieux diffuser), démontrent que le partage des connaissances est la motivation la plus importante de la publication en ligne. Les documents disponibles dans une bibliothèque européenne, par exemple, ont toujours été accessibles, ce qui change ici c'est leur disponibilité à distance et, par conséquent, la facilité de leur accès.

• L'accessibilité en question

Un présupposé de la vision de patrimoine comme stock est toutefois celui de voir les documents patrimoniaux comme des unités discrètes, signifiantes pour elles mêmes. Ce qui peut bien s'appliquer à certains types de patrimoines artistiques, comme le cinéma, par exemple, là où l'on a affaire à des œuvres souvent narratives, mais cela est plus difficile pour des documents qui sont souvent signifiants dans leur contexte original, comme ceux diffusés sur Europeana (ou, aussi, les archives non-films conservées dans les cinémathèques [6]). La Recommandation de la Commission européenne citée plus haut fixe pour chaque État membre, par exemple, le nombre de contenus minimum à fournir à Europeana (voir l'Annexe II de la Recommandation), ce qui s'apparente à une vision du patrimoine, considéré comme un ensemble d'objets isolés [7]. Ce n'est pas une question de fonds ou de corpus, pour la Commission, mais d'objets singuliers où l'importance semble se porter au niveau quantitatif. Un autre exemple est celui de la Bibliothèque du Monde de l'Unesco, accessible en ligne. Fait marquant : sur ce site également, les chiffres sont mis en avant avec une certaine fierté (chaque État présente un certain nombre de documents et cette quantité est affichée dans le catalogue, comme si, à l'entrée d'une bibliothèque on nous renseignait continuellement sur la quantité de livres sur chaque étagère).

Cette perspective mène au paradoxe que tout finit par être disponible en ligne, visible et accessible, et cependant rien n'est vraiment compréhensible. La vision de l'histoire qu'on en tire n'est que partielle ou anecdotique. En visitant ces publications en ligne, on dirait que les seuls moments où l'on voit un vrai discours historique sont précisément ceux où on utilise les

archives pour produire un discours qui les transcende, qui ne s'arrête pas à leur signification singulière. Où l'on fait donc un usage de l'archive, au lieu de tout simplement l'exposer.

Mais d'où vient l'exigence de publier les archives ? On a souvent affirmé que le critère de publicité comme dimension fondamentale de la démocratie souligné par Habermas est à la base de ces activités [8]. La publication des archives répondrait donc à une exigence de *transparence*. Les archives étaient censées être consultées par les historiens. Aujourd'hui, on vise à donner ces documents directement au public sans passer par l'intermédiaire savant [9]. Une exigence qui, selon Michel Serres, par exemple, modifierait notre accès au *savoir* : auparavant on devait passer par des intermédiaires alors qu'aujourd'hui la connaissance est directement accessible à tous, elle serait « démocratisée » [10]. Suivant cette perspective, le savoir historique serait cependant objectivé dans les documents d'archives, sur lesquels les discours des historiens sont basés, et non pas produit des historiens eux mêmes (les historiens *produisent* le savoir historique, ils ne le découvrent pas dans des objets qui, une fois rendus accessibles à tous, rendraient inutile leur travail).

Cette exigence de transparence présuppose en outre une transparence du dispositif numérique : d'Internet par exemple, ou de la base de données en ligne qui permet d'accéder aux contenus. Nous avons souligné ailleurs [11] que les dispositifs numériques ne sont pas neutres, mais ils définissent un type d'interaction avec le contenu qui finit par produire des attentes vis-à-vis de ces derniers et, par conséquent, des formes de croyances. Les données sont souvent perçues comme *objectives* et non filtrées, en raison du système qui nous permet d'y accéder, par exemple. En fait, les archives sont toujours soumises à une pratique d'éditorialisation, intentionnelle ou non. Le seul fait de les publier dans une base de données en ligne produit un cadre de lecture qui définit les horizons d'attente des usagers pour ce contenu (dans un certain contexte, par exemple, on s'attend à voir des documents fiables, preuves du passé, et nous pouvons tomber dans des mauvaises interprétations s'il nous est montré un canular ou un reportage de propagande).

Dans les bases de données en ligne, les documents seraient ainsi accessibles, au sens où on devrait pouvoir les consulter physiquement, mais ils ne seraient pas forcément intelligibles, l'intelligibilité étant liée au contexte du document. C'est dans ce cadre que les notions d'éditorialisation et de contextualisation interviennent. Il faut concevoir un contexte pour ces documents, les rendre compréhensibles et fournir des éléments qui aident les usagers à les interpréter. Un travail humain d'*éditorialisation*. Mais on fait toujours face au problème le plus important : la masse de documents. Éditorialiser cette masse que l'on a intentionnellement produite est humainement impossible : pour l'instant, on ne peut s'en tenir qu'à les publier, tout ce qui concerne leur interprétation viendra ensuite, une fois les problématiques techniques résolues.

Essayons de résumer : si le patrimoine est un stock d'objets, ce qui compte, évidemment, est la conservation physique de ce dépôt. Leur exposition est un problème certainement non accessoire, s'agissant bien de la finalité même de la conservation, mais logiquement postérieur

à la préservation. D'abord, on conserve et, ensuite, on expose. La publication en ligne vise à rendre ces documents accessibles, sauf que, chacun de ces objets nécessite un contexte et un travail humain afin d'être intelligible. Par conséquent, il faut les éditorialiser, mais, vu la masse de documents, cette éditorialisation se révèle une utopie.

• La spécificité du patrimoine audiovisuel

La question de l'éditorialisation se fait encore plus complexe pour ce qui concerne le patrimoine audiovisuel [12]. Mettre en ligne des documents audiovisuels implique non seulement la nécessité de traiter leur contexte d'un point de vue interprétatif, mais, également, de gérer un changement du support de diffusion, une mutation du dispositif censé permettre au spectateur d'accéder aux documents. Les bases de données en ligne donnent un mode d'accès aux contenus qui se présente comme fragmentaire, interactif et délinéarisé. L'audiovisuel, au contraire, demande une réception continue, passive et linéaire. Un mode de réception dont la salle de cinéma, avec le noir, les fauteuils et la projection sur un écran, semble être le prototype. Dans le cas du patrimoine cinématographique, cette question a fait affirmer à beaucoup de commentateurs que les films en ligne ne sont pas *du cinéma* : la notion de cinéma étant, d'un point de vue esthétique, strictement liée au dispositif de la salle [13].

La question se pose : si ce à quoi les bases de données en ligne nous permettent d'accéder n'est pas du cinéma, si l'audiovisuel demande un dispositif de visionnement d'un type totalement différent, les publications de films patrimoniaux en ligne, sont-elles des véritables *valorisation* du patrimoine ? Étant donné qu'elles ne respectent pas le dispositif de diffusion, il est permis d'en douter. Le problème de l'éditorialisation est alors encore plus marqué pour des documents, comme les documents audiovisuels, qui, lors de la rediffusion, subissent un changement de support important.

Le patrimoine comme construction du présent

Un autre concept de patrimoine peut nous aider à comprendre les enjeux liés à la publication en ligne. Jean Davallon a proposé, par exemple, de voir le patrimoine comme le processus qui consiste à donner une valeur triviale à des objets. Il s'agit d'une activité de *patrimonialisation*, soit de faire patrimoine [14], une dynamique, donc, s'opposant au patrimoine vu comme un état de choses figées. Le but serait d'aborder la question à partir du présent. Comme l'affirme Marc Bloch, le passé est toujours une construction du présent,

ancrée dans notre contemporanéité[15]. Ce que nous appelons aujourd'hui *patrimoine*, est, en effet, le fruit de nos interrogations sur le passé, il est le miroir de nos questionnements présents.

Là où le patrimoine comme stock voit donc la bobine cinématographique comme l'un des objets à conserver dans un dépôt, le patrimoine comme construction du présent se penche sur l'activité qui fait devenir patrimoine cette bobine, les critères qui portent à cette décision et la valeur que ce processus lui confère. Ce qui permet de faire rentrer dans la notion de patrimoine, non seulement des objets, mais aussi des pratiques, des idées, des savoir-faire que l'on peut connaître à *travers* des documents [16].

C'est ainsi qu'Yves Jeanneret a proposé le concept de *trivialité*, soit la transmission, propagation et reproduction des idées et des objets culturels [17]. On tient souvent compte du niveau de la transmission matérielle, dimension que Jeanneret appelle logistique, bien abordée par la médiologie, par exemple, mais on oublie souvent le côté herméneutique ou sémiotique de la circulation des savoirs. La publication dans une base de données est une activité qui impacte la dimension matérielle du document. Celui-ci se trouve ainsi matériellement lisible et exposé. Toutefois, ce processus ne tient pas compte de l'activité interprétative. Jeanneret propose d'ailleurs une stratification du document selon trois dimensions : une dimension sémiotique, concernant la valeur, une dimension logistique, concernant le support physique du document (celui qui est, à bien voir, le plus touché par les pratiques de conservation des archives) et une dimension triviale, qui concerne la circulation des valeurs dans la société (la transmission et la propagation).

Ce type de perspective est à l'inverse de la logique traditionnelle : au lieu d'aller du support physique à sa valorisation, on va, au contraire, de la valorisation au support physique ; en d'autres termes, c'est la valorisation qui est prééminente : le patrimoine n'existe que dans une forme déjà valorisée. De cette façon, il n'y a plus d'objets patrimoniaux à *valoriser*, c'est l'exposition qui devient de facto un acte de *constitution du patrimoine*. Donner de la valeur patrimoniale à un objet signifie in fine produire du patrimoine. La conservation physique des supports n'est alors, que la condition de possibilité de la constitution même du patrimoine. C'est la valorisation qui en constitue le véritable acte de création.

La conception du patrimoine comme stock envisageait l'objet sous son seul profil logistique. Si nous tenons compte des autres dimensions du document selon Jeanneret, la valorisation devient une partie intégrante de l'objet même. Pour devenir patrimoine, l'objet doit ainsi être diffusé, afin de respecter sa dimension sociale (ou triviale, concernant la circulation des valeurs, selon Jeanneret), contextualisé et éditorialisé afin de respecter sa dimension sémiotique (c'est-à-dire, son sens, toujours dépendant du contexte). C'est dans ce sens que Bruno Bachimont affirme que la mémoire est un exercice de réinvention permanente des souvenirs et non un pur stockage de données conservées dans leur intégrité [18].

L'excès de la patrimonialisation

Cette version conceptuelle du patrimoine qui se base sur les études du fonctionnement de la mémoire, semble permettre un dépassement de certaines apories du patrimoine comme stock. Car si le patrimoine est juste un magasin d'objets, indépendamment de la valeur que l'on peut attribuer à ces objets, ce sera logiquement difficile de comprendre quels objets conserver et comment faire le tri. C'est dans cette logique que l'on arrive à ce que les sociologues Rudi Laermans et Pascal Gielen ont appelé un *excès de la patrimonialisation* [19]. Aujourd'hui, tout semble devoir devenir patrimoine (tweets inclus, comme le démontre l'activité de la Library of Congress aux États-Unis), étant donné que tout ce qui nous entoure pourrait être vu comme une trace du passé dans le futur.

Les raisons de cette attitude sont multiples, complexes et souvent bien compréhensibles : la notion de patrimoine culturel défendue par l'Unesco, par exemple, est un résultat des dégâts provoqués en Europe pendant la seconde guerre mondiale (et on dirait que tout risque de disparition implique un souci accru vis-à-vis de la conservation : de l'arrivée des cinémathèques pour conserver les films muets, que l'on jetait car devenus inexploitable, à l'arrivée du numérique). C'est grâce à la volonté de mettre à l'abri ce qui pourrait disparaître demain que nous pouvons, aujourd'hui, jouir des chefs d'œuvre du cinéma muet, par exemple. Cela dit, la multiplication exponentielle des documents en raison des technologies numériques, d'un côté, et les capacités d'enregistrement intrinsèques aux dispositifs, de l'autre [20], ont produit une surproduction de documents. À ce propos, Emmanuel Hoog, a parlé d'une inversion de la logique de conservation traditionnelle. Auparavant, ce qui était mémorable était conservé si on avait la possibilité technique de le faire, alors qu'aujourd'hui, on conserve parce que c'est mémorable : la valeur vient ensuite, comme un accessoire et une conséquence de la conservation technique [21].

Et ce qui est sans doute moins évident, dans l'excès de la patrimonialisation, est que l'augmentation de la masse de documents enregistrés ne correspond pas à une visibilité accrue des documents les moins consultés. Comme l'a remarqué Claudio Paolucci, on s'approche plutôt d'une *tiers-mondialisation* du savoir, c'est-à-dire un système où les documents les plus consultés seront de plus en plus consultés alors que les moins consultés finissent par être noyés dans la multitude [22]. Les écarts augmentent au lieu de diminuer.

• La publication en ligne

Si l'on perçoit le patrimoine par le prisme d'une construction dynamique du présent, quel est le

rôle de la numérisation et de la publication en ligne ? Au lieu d'être une activité qui vise à faciliter l'accès à distance, la publication devient ainsi nécessaire à la création même du patrimoine, s'agissant bien d'une activité de *patrimonialisation*, soit de l'investissement de valeur sur des objets qui deviennent de cette manière des objets patrimoniaux. C'est à travers la publication en ligne que l'on peut donner à ces documents une dimension proprement *triviale*, au sens de Jeanneret, visant donc à la propagation et la transmission dans la société. Numérisation et mise en ligne sont, de ce point de vue, nécessaires parce qu'elles font partie de la constitution même du patrimoine et pas seulement d'une activité qui expose au public un patrimoine déjà là, stocké quelque part et que l'on sort lorsqu'on veut le mettre à disposition du public, indépendamment de sa lisibilité collective.

Cette inversion de perspective implique cependant deux conséquences. En premier lieu, elle manifeste une importance accrue de l'éditorialisation et de la contextualisation des documents. L'éditorialisation est le réel acte de *patrimonialisation*, alors que la numérisation n'est que la condition de possibilité du processus de création du patrimoine. La logique est donc inversée, l'éditorialisation ne se fait pas à la suite d'une publication générale mais, s'agissant du véritable but de la valorisation, c'est par conséquent de l'éditorialisation que l'on choisit les documents à publier.

Ceci amène à la deuxième conséquence : l'importance accrue de la sélection et du filtre. Pour ne pas devenir comme Funès, le personnage de la nouvelle de Borges [23] qui se souvient de tout, et, en étant incapable d'oublier, n'a pas de vraie mémoire, il faut pouvoir filtrer en laissant tomber les détails insignifiants et mettre en valeur ce qui compte le plus [24]. L'excès de patrimonialisation risque de nous transformer tous en Funès, incapables de comprendre notre passé. Si la perspective est celle de la patrimonialisation, on prend comme point de départ des sujets et des thématiques pour donner de la valeur aux documents et non pas des documents numérisés pour essayer ensuite de les *faire parler* (les documents deviennent ainsi signifiants seulement en relation avec d'autres documents du même type et non pas comme unités singulières).

Pour que l'exposition soit un processus de création du patrimoine, il faut donc un travail humaniste d'éditorialisation et de conception du patrimoine [25]. Julia Noordegraaf affirme, par exemple, que le rôle des archivistes aujourd'hui n'est plus celui de gardiens (*gatekeepers*) qui contrôlent les portes d'accès à la connaissance, mais plutôt de vrais éditeurs de la connaissance [26]. Si l'activité de l'archiviste aujourd'hui consiste non seulement à conserver mais également à diffuser des contenus, ce qui compte, c'est de connaître ces contenus et s'appuyer sur leur signification pour les mettre en valeur. Le cas de l'audiovisuel est un exemple particulièrement marquant à cet égard. S'agissant de contenus qui demandent des modalités de visionnage bien spécifiques (la temporalité propre à l'audiovisuel étant différente de celle du site Internet), il faut tenir compte, d'un point de vue esthétique, de la réception du document dans son nouveau contexte.

En d'autres termes, si dans la publication en ligne on prend le parti du patrimoine vu comme

stock, on tombe dans l'aporie de l'impossibilité de rendre intelligible une grande masse de documents, alors que le patrimoine comme construction dynamique du présent permet à la publication en ligne d'être un acte de création du patrimoine. Au lieu de tout publier pour ensuite voir ce qu'il faut mieux éditorialiser, on part d'un regard visant à concevoir un discours sur le passé et utilisant des documents d'archives pour supporter ce discours. Ainsi, les documents ne sont plus des unités singulières à contextualiser, ce sont les discours sur le passé qui ont besoin du support des documents et non pas le contraire.

Matteo Treleani, enseignant-chercheur à l'Université Paris Est Marne la Vallée, membre du Ceisme / Université Paris 3, Mars 2014

[1] Voir par exemple la Recommandation 2011/711/EU de la Commission européenne du 27 Octobre 2011 sur la numérisation et l'accessibilité en ligne du matériel culturel et la conservation numérique. Dans la synthèse de la recommandation nous pouvons lire que : « La numérisation et la conservation du patrimoine culturel européen est une des priorités de la stratégie numérique pour l'Europe. Numériser et mettre en ligne le patrimoine culturel de l'Union européenne (UE) doit permettre à l'Europe de tirer le meilleur parti de sa richesse culturelle en lui donnant une visibilité accrue sur Internet. »

[2] Celle de créer les bases pour des citoyens véritablement *européens* qui partageraient une *mémoire collective* dépassant les frontières nationales. Le programme *Europe pour les citoyens*, par exemple, vise à « développer un sentiment d'appartenance à des idéaux européens communs » (Programme Citoyenneté 2007-2013 de la European Audiovisual and Culture Executive Agency).

[3] Krysztof Pomian, « Musée et patrimoine », in Henri Pierre Jeudy, sous la direction de, *Patrimoines en folies*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, collection « Ethnologie de la France », 1990, p. 196.

[4] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 14.

[5] Voir Science and Technology Council of the Academy of Motion Pictures Arts and Science, *The Digital Dilemma*, 2007, pour les problématiques économiques et techniques liées à l'archivage numérique dans le domaine de l'audiovisuel.

[6] Par *archives non-films*, on entend tous les documents non-audiovisuels liés à la production cinématographiques : scénarios, lettres, photographies, etc. Voir, par exemple, le travail de Marc Vernet sur les *continuity script* : « Mais où est passé le réalisateur ? Les continuity script de New York Motion Picture et Triangle de entre 1913 et 1917 », 17 mai 2009.

[7] On peut lire que la France, qui a publié 2 745 833 *objets* (terme utilisé dans le texte) sur Europeana, va devoir atteindre, comme objectif indicatif pour 2015, 4 308 000 publications ; l'Italie de 1 946 040 devra arriver à 3 705 000 et ainsi de suite, Voir Recommandation de la Commission du 27 octobre 2011 sur la numérisation et l'accessibilité en ligne du matériel culturel et la conservation numérique, 2011.

[8] Jürgen Habermas, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1986 ; Voir également Jacques Guyot, Thierry Rolland, *Les Archives audiovisuelles*, Paris, Armand Collin, 2011, p. 102.

[9] Europeana et la Bibliothèque du Monde de l'Unesco, par exemple, s'adressent à tous les usagers, comme aussi Ina.fr (initialement nommé *archives pour tous*) et non seulement aux

chercheurs, comme c'est le cas des dépôts légaux consultables dans les salles de la Bibliothèque nationale de France.

[10] Michel Serres, *Petite Poucette*, Paris, Éditions Le Pommier, 2012, p. 19 : « Que transmettre ? Le savoir ? Le voilà, partout sur la Toile, disponible, objectivé. Le transmettre à tous ? Désormais, tout le savoir est accessible à tous. Comment le transmettre ? Voilà, c'est fait. ».

[11] Matteo Treleani, « Dispositifs numériques : régimes d'interaction et de croyance » *Actes Sémiotiques*, n. 117, 2014,

[12] Nous avons abordé cette question dans : Matteo Treleani, « La vidéo en ligne et le problème de l'interactivité » *Revue du CIRCAV* numéro 26, L'Harmattan, Paris, 2014.

[13] Cf. Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs*, Paris, POL, 2012 et Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?* Paris, Vrin, 2012.

[14] Jean Davallon, *Le Don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006, p. 74.

[15] Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Le métier de l'historien (1941-1942)*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 96

[16] Cela permet également d'éviter les paradoxes du *patrimoine immatériel*.

[17] Yves Jeanneret, *Penser la trivialité*, Volume 1, Paris, Hermès, 2004, p. 27.

[18] Bruno Bachimont, « La présence de l'archive. Réinventer et justifier », *Intellectica*, n. 53-54, Paris, CNRS, 2010.

[19] Rudi Laermans, Pascal Gielen, « The Archive of the Digital An-archive » *Images and Narrative*, vol. VII, Issue 4 (17), 2007.

[20] Comme l'affirme le philosophe Maurizio Ferraris, *scripta manent* : dans l'environnement numérique il faut faire un effort pour oublier (effacer un fichier, par exemple), alors que, habituellement, nous faisons un effort pour se souvenir. Nous sommes dans une société de l'enregistrement bien plus que dans une société de la communication, Ferraris, Maurizio, *Ame et iPad*, Presses de l'Université de Montréal, coll. Parcours numériques, 2014, p. 18.

[21] Emmanuel Hoog, *Mémoire année zéro*, Paris, PUF, 2009, p. 118-121. E. Hoog a été Président-directeur général de l'Ina de 2001 à 2010, avant de rejoindre l'AFP.

[22] Claudio Paolucci, « Archives, patrimoine et mémoire : vers une tiers-mondialisation du savoir à l'ère du numérique », in Valentine Frey, Matteo Treleani, sous la direction de, *Vers un nouvel archiviste numérique*, Paris, L'Harmattan, Ina Éditions, collection « Les médias en actes », 2013.

[23] Jorge Luis Borges, *Funès ou la mémoire*, in *Fictions*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1983.

[24] Umberto Eco, *L'Arbre et le Labyrinthe*, Paris, Grasset, 2010.

[25] Voir Matteo Treleani, *Mémoires audiovisuelles : les archives en ligne ont-elles un sens ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, collection « Parcours numériques », 2014.

[26] Julia Noordergraaf, « Who knows Television ? Online Access and the Gatekeepers of Knowledge » *Critical Studies in Television : Scholarly Studies in Small Screen Fictions*, vol. 5, n. 2, 2010.

E-Dossier de l'audiovisuel : L'Extension des usages de l'archive audiovisuelle

Qu'est-ce qu'une archive audiovisuelle ?

Le patrimoine sonore et audiovisuel français : pour de nouvelles pratiques historiennes

Faire de la recherche sur les médias : nouveaux usages, nouveaux enjeux, nouveaux objets

Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une « querelle »

Appropriation des images d'archives et exigence historique

Couleurs du temps

Le documentaire à base d'archives au cœur de l'histoire à la télévision

Une pratique de l'image d'archives dans l'écriture documentaire

Le documentaire historique, une alchimie permanente entre le texte et l'image

Comment le journal télévisé se nourrit d'images d'archives

Passeurs d'images et de sons : recherchistes et documentalistes audiovisuels

L'Ina adapte ses offres documentaires aux usages des archives

Panorama des nouveaux usages des archives audiovisuelles

Les mille et une vies des archives de l'Ina

Le patrimoine en ligne a-t-il un sens ?

Annexe 1 : Éléments bibliographiques

Annexe 2 : Sites utiles