



Les ressources de la vidéo pour l'archivage en ligne

Rémy Besson

Université Toulouse 2 Le Mirail,
LLA CREATIS EA 4152.
Courriel : remybesson@gmail.com

■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■ Résumé

Cet article vise à comprendre en quoi l'usage d'entretiens filmés avec des acteurs de l'histoire peut constituer un moyen de repenser la conception des archives en ligne. En effet, si ce type d'interfaces se résume bien souvent à la numérisation de documents accompagnés de quelques métadonnées, il est aussi possible de les penser comme de véritables médiations culturelles. Celles-ci conduisent alors à reconsidérer les rapports trop souvent perçus comme allant de soi entre histoire et mémoire, document et témoignage, subjectivité et supposée objectivité, passé et présent, ordre et désordre.

Mots clés : entretien, archive, numérique, histoire, médiation, théâtre

Introduction : du mythe de la transparence à la médiation culturelle

Si depuis les années 1990 de nombreux fonds d'archives ont été mis en ligne par des institutions (des archives nationales aux collectivités locales, en passant par des bibliothèques et des musées), celles-ci ont, depuis peu, été rejointes par une multitude d'acteurs parfois moins expérimentés, mais souvent inventifs. Il s'agit d'amateurs, de collectionneurs, de groupes de mémoires, d'associations aussi bien que, dans le cas qui nous intéresse, d'une troupe de théâtre amateur. La constitution d'une archive en ligne s'explique par une volonté de rendre accessible un ensemble de traces du passé préalablement constitué en fonds, dont il n'est pas rare qu'il ne soit pas nativement numérique – comme c'est le cas ici. Les plateformes créées visent le plus souvent à favoriser la consultation de reproductions numériques desdits documents par les internautes. Si quelques métadonnées, c'est-à-dire des informations associées à chaque document par

les archivistes (parfois amateurs), sont presque toujours liées aux reproductions, celles-ci ne sont pas, en règle générale, considérées comme étant centrales¹.

La conception d'un moteur de recherche adapté au sujet abordé constitue alors un enjeu central de ces projets de numérisation, car il est la principale entrée dans le fonds mis en ligne. Ainsi, les métadonnées sont à choisir en fonction de la granularité permise par cet outil (requête par date ou par période, par type de document ou de support, par thème ou par sujet, recherche croisée entre ces aspects). Il est également possible de réfléchir à des interfaces permettant de rendre la recherche plus intuitive (carte conceptuelle, frise chronologique, géolocalisation, entre autres). Le principe implicitement accepté est que la richesse de ces sites repose sur la mise à disposition de reproductions d'artefacts produits dans le passé. Nathalie Casemajor résume, dans un article consacré à la circulation des images en ligne, que « leur fonction principale [à ces plateformes] est de mettre à disposition de vastes catalogues de documents organisés et d'offrir des ressources pour la recherche spécialisée » (2014).

Il a ensuite été constaté que les entretiens filmés ont rarement une place centrale lors de la constitution de ces interfaces. Il existe certes des archives constituées uniquement de témoignages, mais ce sont des documents qui sont généralement marginalisés. De même, le rôle des usagers dans la constitution des archives est encore très largement minoré². La prise en compte de ces deux dimensions conduit à considérer les notions de mémoire individuelle et de folksonomie, soit l'« indexation des documents numériques par l'utilisateur » (Le Deuff, 2006), comme étant aussi importantes dans la constitution d'une archive en ligne, que celles de reproductibilité et d'accessibilité. Ce déplacement nécessite que le site créé soit considéré comme étant une médiation culturelle à part entière³.

1. Cette observation est basée sur l'état des lieux réalisé dans le cadre du projet *Archiver à l'époque du numérique* par Soffer (2012).

2. Par opposition aux sites correspondants à des points de distribution, Casemajor parle alors de plateformes prenant la forme d'agoras (2014).

3. On considère ici que le site est un *support de médiation sans intermédiaire*, ce qui correspond selon Chaumier et Mairesse à « l'ensemble des dispositifs d'aide à la compréhension d'une œuvre, d'un spécimen ou d'une démonstration » (2013, 7).

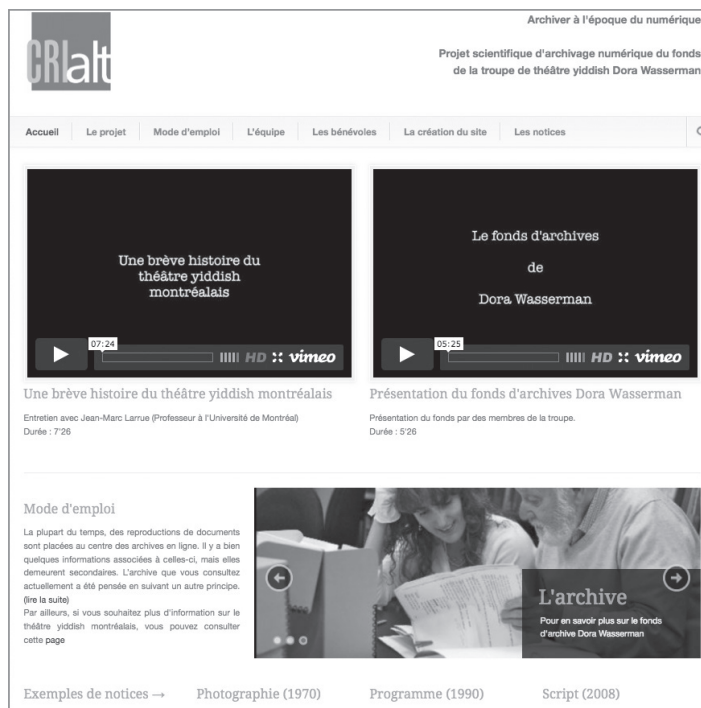
L'objectif poursuivi par la plupart des projets consultés est donc de donner le plus directement accès à des reproductions, les plus fidèles possible à l'original. Cela correspond au mythe de la transparence du média, soit à l'idée d'une équivalence entre l'objet archivé et la forme prise par l'objet archivé une fois numérisé⁴. Dans le cadre de cet article, le principe de cette adéquation sera remis en cause à travers la présentation d'une étude de cas et d'une réflexion épistémologique à l'articulation entre – au moins – trois disciplines. Premièrement, l'approche choisie porte sur des questions liées à l'archivistique, de la contestation des normes établies à la prise en compte des souvenirs associés aux documents conservés. Cela s'inscrit au sein d'un tournant réflexif actuellement à l'œuvre dans le domaine de l'archivistique (Hottin, Potin et Sablon du Corail, 2014). Deuxièmement, la réflexion porte sur les relations entre archives et numérique, ainsi que sur des problématiques liées à la médiation culturelle. L'analyse relève donc du champ des humanités numériques. Troisièmement, les problématiques qui sont actuellement travaillées en histoire contemporaine, notamment autour de la mémoire et de la collecte de sources orales, ont été mobilisées.

Cette démarche pluridisciplinaire a été adoptée dans le cadre du projet *Archiver à l'époque du numérique*⁵, qui a eu pour principale réalisation la création de l'archive en ligne de la troupe de théâtre Dora Wasserman. Il est donc nécessaire de revenir, dans un premier temps, sur le projet universitaire, ainsi que sur la constitution du fonds étudié, celui-ci ayant été l'objet d'un archivage vernaculaire. Dans un second temps, la réalisation et le montage d'une série d'entretiens filmés sont analysés, en insistant sur les dimensions méthodologiques de ce projet. Enfin, nous verrons qu'une subjectivité assumée lors de la création d'une archive permet de repenser les modes de médiation à l'œuvre lors d'une entreprise de numérisation. Ces trois parties complémentaires permettent de repenser les relations possibles entre archives et vidéos, ainsi qu'entre donnée et métadonnées.

4. Notamment critiquée par Bolter et Grusin (1999).

5. Cet axe du projet, dirigé par Jean-Marc Larrue, s'articule avec quatre axes plus théoriques, qui ont donné lieu à des séminaires internationaux coordonnés par P. Despoix et M. Eberle-Sinatra (Université de Montréal), A. Kroker (University of Victoria) et L. Copeland (Simon Fraser University Library).

Figure 1. Capture d'écran de la page d'accueil du site de l'archive en ligne de la troupe Dora Wasserman : <http://archivesnumeriques.org>



Archiver à l'époque du numérique : le cas de la troupe Dora Wasserman

Sous la direction d'Éric Méchoulan (Université de Montréal), le projet susmentionné a été conçu, au Centre de Recherches Inter-médiales sur les arts, les lettres et les techniques (CRIalt). Il a été rendu possible par une subvention du Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada (CRSH 2011-2013) et s'est fait en partenariat avec la troupe de théâtre Dora Wasserman (DWYT), une salle de spectacle pluridisciplinaire, le Centre Segal à Montréal, la Bibliothèque et les Archives Canada (BAC), la Bibliothèque et les Archives nationales du Québec (BanQ), la Bibliothèque nationale de France (BnF), la Maison des Sciences de l'Homme de Paris Nord (MSH) et le Pacific Centre for Technology and Culture (University of Victoria). Ce projet a mobilisé une douzaine d'auxiliaires de recherche, étudiants en master ou en doctorat, issus de différents

champs disciplinaires (archivistique, droit et histoire orale, principalement), que j'ai coordonnés pendant deux ans. Le projet est basé sur un constat partagé par des chercheurs, des professionnels des archives (archivistes, conservateurs, recherchistes, restaurateurs) et des étudiants, d'une insatisfaction généralisée face à la manière dont les fonds physiques sont mis en ligne. Ce sentiment conduit à ce que les archives numériques soient principalement appréhendées à partir du paradigme de la perte dont, entre autres, celui du contact avec la matérialité du document original qui confine parfois à la technophobie (Méchoulan, 2011).

Le goût de l'archive, qui correspond notamment à un souci pour la matérialité des documents, une sensibilité à la disposition physique des traces, un plaisir au contact de ces restes du passé (Farge, 1989) est alors contrecarré par ce qui est perçu comme le caractère impersonnel et immatériel du numérique⁶. L'idée placée au départ de ce projet est que ces critiques, qui prennent parfois des formes particulièrement virulentes, sont, en partie, liées au fait que les chercheurs en sciences humaines et sociales ne sont presque jamais impliqués dans la conception des archives⁷. Le second principe directeur a consisté à dépasser le paradigme de la perte, en se demandant ce que la mise en ligne peut apporter aux archives. En somme, si le contact physique avec le document est impossible, quels éléments non intégrés auparavant sont rendus possibles avec le numérique? De plus, quels nouveaux types d'interactions avec les usagers sont permis par la mise en ligne de ces fonds?

Si, lors de ce terrain, la réalisation d'entretiens filmés a été décidée en fonction d'enjeux épistémologiques précis, elle dépend aussi d'un contexte bien plus concret, cette fois-ci lié aux conditions de la naissance du fonds et à l'histoire du théâtre Dora Wasserman. Créée à la fin des années 1950, la troupe a été fondée par une actrice d'origine russe, formée au théâtre d'état juif de Moscou (GOSET), ayant tout juste émigré à Montréal. Devenue metteur en scène, Wasserman (1919-2003) a monté, avec un groupe d'adolescents, des pièces du répertoire yiddish Est européen, des créations et des

6. Cet *a priori* négatif est aussi lié à la fermeture effective de l'accès à certains fonds, une fois les archives mises en ligne.

7. S'ils sont parfois invités à faire évoluer ces réalisations, c'est en règle générale, *a posteriori*.



adaptions de pièces contemporaines nord-américaines, aussi bien anglophones que francophones. Ces jeunes acteurs amateurs ont, par la suite et pour la plupart, grandi avec la troupe, celle-ci étant aujourd'hui la dernière compagnie yiddishophone encore en activité au Canada⁸.

La constitution du fonds : un archivage vernaculaire⁹

Durant une période de près de quarante ans, courant du début des années 1960 jusqu'à la fin des années 1990, Dora Wasserman a conservé, de manière assez systématique, les différentes versions des scripts des pièces jouées, des partitions, sa correspondance, des photographies et des diapositives, mais aussi des notes de production, des articles de journaux et des publicités. Elle s'est ainsi faite la fiévreuse conservatrice, non seulement de son propre geste créateur, mais aussi de ceux de l'ensemble des membres de la troupe (acteurs, auteurs, décorateurs, éclairagistes, musiciens, photographes, publicistes).

À la suite, de son décès, des membres de la troupe se sont réunis pour conserver eux-mêmes cette partie de leur histoire commune. Refusant le dépôt de l'archive dans une institution, ils ont souhaité la préserver ensemble. Un groupe a été constitué, un lieu a été recherché, des boîtes et des étagères acquises, des horaires de réunions déterminés, des normes adoptées, si bien que l'ensemble du fonds a été reclassé en suivant des catégories vernaculaires¹⁰. L'ensemble des sources a été réuni en croisant le titre des pièces montées et le type de document. Ainsi, il est, par exemple, possible de savoir où sont tous les articles relatifs à la pièce *Les Sages de Chelm*. Par contre, aucune métadonnée n'a été associée aux documents¹¹, si bien qu'il n'est pas

8. Une pièce de théâtre en yiddish, surtitré en anglais et en français, est montée chaque année au Centre Segal à Montréal. Pour plus d'information sur ce point, lire Larrue (1996).

9. L'usage du terme vernaculaire renvoie, dans ce cas, au fait que le fonds a été constitué par les membres de la troupe, sans l'aide d'archivistes professionnels et au fait qu'ils ont eux-mêmes déterminé les catégories utilisées, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas ressentis le besoin de suivre règles précises pour la description des documents d'archives (RDDA), accessibles en ligne dans une version révisée depuis juillet 2008 : <http://www.cdncouncilarchives.ca/f-archdesrules.html>

10. Sur ce point, on peut consulter la capsule vidéo intitulée « L'archive de Dora Wasserman » : <http://archivesnumeriques.org/processus-de-realisation/entretiens-filmes/larchive-de-dora-wasserman/>

11. À l'exception de l'identité des personnes figurant sur les photographies conservées. Ce



possible de savoir à quelle version de la pièce ces articles renvoient. *Les Sages de Chelma*, en effet, été monté à plusieurs reprises entre le début des années 1970 et le début du vingt-et-unième siècle.

Ainsi, des documents produits à plusieurs années de distance pouvaient se trouver dans les mêmes dossiers. Constatant, cela j'ai alors fait part de mon étonnement aux archivistes bénévoles. Ils m'ont alors expliqué considérer ce système comme étant le plus efficace, personne ne s'en étant plaint, dans la mesure où ils sont toujours là pour aider les metteurs en scène, amateurs de théâtre, étudiants et autres membres de la communauté, venant consulter le fonds. L'absence de métadonnées s'explique aussi par cela. En effet, si pour une personne extérieure à leur groupe certains choix sont hermétiques ou difficilement interprétables¹², j'ai pu constater à de multiples reprises que, pour eux, cet archivage est limpide et qu'ils étaient capables de retrouver les sources telles qu'ils les avaient classées. À partir de là, le projet s'est adapté, afin de correspondre à une sorte d'indexation sociale (Pirolli, 2011), dont le résultat est à mi-chemin entre des notices archivistiques standards et des notices vernaculaires¹³.

De l'importance de la vidéo

Si la manière dont Dora Wasserman avait conservé les documents a été définitivement perdue, ce geste second s'est trouvé placé au centre de notre investigation¹⁴. Plus justement, il est devenu essentiel de comprendre les imbrications entre trois gestes d'archivages : celui du metteur en scène qui a préservé des traces ; celui de ces archivistes

travail a principalement été mené par Pearl Levy et Lily Blander, pendant plus d'une demi-douzaine d'années.

12. À la suite de premières réunions d'équipe au sein du projet *Archiver à l'époque du numérique* certains archivistes, refusant de travailler à partir de la classification existante, ont proposé que l'ensemble du fonds soit reclassé afin qu'il corresponde aux normes en vigueur.

13. Cette indexation sociale ne s'est pas limitée aux seuls membres de la troupe puisque les usagers du site sont invités à poster des corrections, des informations, des remarques et des questions sur chacune des notices. L'idée est que la constitution de l'archive en ligne ne se réduit pas au temps de la création du site et qu'elle se poursuit dans le temps de sa diffusion.

14. Le projet qui doit, au départ, porter sur l'ensemble d'un fonds comportant environ cent mille documents, a alors été limité à quatre cent quarante documents relatifs, à une seule pièce, *Les Sages de Chelma*. Cela nous a permis d'adopter une démarche plus qualitative et moins quantitative.

bénévoles qui ont créé le fonds et le nôtre, lors du montage d'un projet de site Internet. Des entretiens sonores et audiovisuels ont été menés dans cette perspective, avec les archivistes bénévoles. Des entretiens biographiques ont ainsi eu lieu, avant que des échanges avec un bénévole ne portent, dans un deuxième temps, sur un corpus limité à trois ou quatre documents. C'est dans un troisième temps que des séquences filmées ont été tournées avec deux ou trois bénévoles et un nombre toujours aussi restreint de documents.

Ainsi, les paroles des membres de la troupe documentent ces archives et servent aussi, comme dans un mouvement de balancier, de supports de mémoire, avec pour fonction de faciliter le retour de souvenirs (Descamp, 2005). Le fonds s'enrichit alors de nouvelles informations sur les documents, sur la vie de la troupe et sur ceux qui l'ont créé. Par ailleurs, des entretiens ont été enregistrés avec les auxiliaires de recherche de l'Université de Montréal réalisant les entretiens (Marc-Antoine Lévesque, Emma Roufs et Marie-Hélène Constant¹⁵). Le principe était de déterminer *qui parle, avec qui*, avant de s'intéresser au contenu des documents. Cette perspective a été adoptée pour correspondre aux normes les plus strictes de l'histoire orale. Ainsi, lors des entretiens filmés, il ne s'agissait plus d'obtenir de nouvelles données factuelles, même si cela a pu arriver ponctuellement, mais d'aller chercher un autre type d'information. Comme l'écrivent Jean-Marc Berlière et René Lévy en introduction à *Le témoin, le sociologue et l'historien* :

Si les *sources orales*, parfois irremplaçables, sont toujours d'un grand intérêt, ce n'est pas tant – comme on l'imagine trop souvent – pour l'étude des faits sur lesquels les témoins, les acteurs, seraient supposés apporter lumière et vérité, que pour celle des mille détails que l'archive *papier* n'apportera jamais : l'atmosphère d'un service, les rivalités de personnes, les mentalités, les mille pratiques des métiers, les personnalités, un esprit de corps, une sensibilité ou une culture professionnelle, une langue, des habitudes dont, jamais, aucune archive écrite ne témoignera (2010, 21).

15. Par la suite, ces entretiens ont été montés et mis en ligne, sous la forme de trois capsules de six à dix minutes : <http://archivesnumeriques.org/processus-de-realisation/equipe>. Ils ont été intégrés à une carte conceptuelle qui reprend un ensemble d'informations portant sur le processus de création de l'archive en ligne : <http://archivesnumeriques.org/processus-de-realisation/>

Mais dans ce cas, un enregistrement sonore n'est-il pas suffisant? L'image filmée ne risque-t-elle pas de vampiriser le contenu verbal ou, tout du moins, de constituer un artifice non nécessaire résultant d'un attrait technophile (Callu, 2012)? Une réponse négative peut être apportée à ces deux questions, car ce que nous cherchions à capter par ce moyen ce sont des attitudes corporelles et des gestes. En somme une manière de se comporter avec les documents. Si les remarques de Berlière et Levy (2012) sont résolument tournées vers le passé, ce qui nous a intéressé dans ce projet, c'est tout autant ce qui se joue dans le présent du témoignage. Dans ce cas, l'image est un support d'une richesse inestimable.

Le cas des capsules vidéo sur les partitions

La décision de mener des entretiens de groupe est liée aux enjeux mentionnés précédemment. En effet, nous avons souhaité filmer les bénévoles échanger entre eux, ainsi que percevoir leurs regards et leurs mouvements. Par exemple, dans une vidéo consacrée à une partition de la pièce *Les Sages de Chelm*, alors qu'Edna Janco, une bénévole, explique les difficultés rencontrées pour archiver ce type de document, il est particulièrement intéressant de regarder le visage de deux autres femmes présentes¹⁶. L'une d'entre elles, Dorothy Mikelberg, la regarde avec attention, alors que l'autre, Shirley Herman fait de même, puis sourit un instant, faisant alors une mimique indiquant qu'elle partage le point de vue d'Edna. Cette expression faciale et ce mouvement de tête, qui durent à peine deux secondes, correspondent à la fois à une manifestation d'une forme de complicité et à un retour du souvenir, vécu sur un mode joyeux¹⁷. Par la suite, Dorothy Mikelberg ressent le besoin de prendre la parole en même temps qu'Edna Janco, leurs deux voix se mêlent, puis elles trouvent un rythme leur permettant de continuer leur récit. Sans la prise en compte de la mimique silencieuse, cette interaction peut passer pour un moment de confusion, ou pire comme une lutte pour la parole, mais grâce à la vidéo, il est tout à fait clair que cette

16. Cette capsule vidéo intitulée « Processus d'archivage d'une partition » est en ligne, à l'adresse suivante : <http://archivesnumeriques.org/processus-de-realisation/entretiens-filmes/processus-darchivage-dune-partition/>

17. On fait usage de cette dernière expression afin de souligner qu'il ne s'agit pas tant d'une *anamnèse*, au sens d'un retour laborieux du souvenir, que d'une *mnémé*, au sens d'une réapparition presque passive du passé (Loriga, 2006, 63).

urgence à s'exprimer vient d'une volonté de faire récit ensemble, à partir de souvenirs partagés.

Figure 2. Capture d'écran issue de la vidéo *Processus d'archivage d'une partition*, tournée en 2012 avec Edna Janco, Dorothy Mikelberg et Shirley Herman



Dès lors, ce qui a été particulièrement intéressant à analyser, c'est le fait que ces personnes s'expriment le plus souvent à deux titres distincts, d'abord comme membres de la troupe, mais aussi comme archivistes bénévoles ayant classé ce fonds¹⁸. Dans l'exemple mentionné précédemment, si Janco et Mikelberg ont toutes deux participé à l'archivage, il est notable que la seconde a eu un rôle plus important. Elle a été à l'initiative du classement des partitions. Le signe non verbal qu'elle adresse à sa collègue, autant qu'à la caméra, fonctionne donc comme une validation de ses propos. Janco, elle, a occupé une place moins importante lors de cette phase, mais elle a eu un rôle plus central dans la troupe, dont elle fait partie depuis la fin des années 1960¹⁹. Ainsi, lorsqu'elle s'exprime sur sa relation avec

18. Le guide d'entretien mis en place pour ces entretiens a pris en compte ce double statut des personnes s'exprimant face à la caméra.

19. Ces informations ont été intégrées à une autre capsule vidéo, « Échange autour des partitions archivées » : <http://archivesnumeriques.org/processus-de-realisation/entretiens-filmes/echange-autour-des-partitions-archivees/>

le compositeur de la musique de des *Sages de Chelm*, la présence des deux autres femmes s'efface. Cela se traduit aussi dans les vidéos par un rapport différent aux documents et notamment par des manières reconnaissables de les manipuler. L'une regarde les documents en portant une attention particulière à toutes les traces manuscrites, afin d'expliquer comment ils ont été classés, alors que l'autre se saisit des partitions avec plus de vigueur, apportant une moins grande attention à la façon dont ils sont agencés. De nouveau, ces différences sont aussi visibles dans de petits gestes et des regards échangés entre les deux femmes, entre lesquelles existe un très grand respect mutuel pour leurs rôles respectifs.

Au-delà de l'étude de cas, un enjeu méthodologique

Le fait de rapprocher ainsi, de manière assez systématique, documents numérisés, métadonnées classiques et entretiens sonores ou filmés, constitue quelque chose de relativement nouveau. Cela ne va pas sans poser des questions d'ordre méthodologique qu'il ne s'agit pas d'ignorer (Besson, 2012a). Pourquoi intégrer à l'archive – plus de quarante ans après les premières représentations de cette pièce – les paroles subjectives des acteurs de l'histoire? Les oublis, les reconstructions, les émotions ne vont-ils pas influencer négativement la perception des documents? La mise en archive, numérique ou non, ne correspond-elle pas au temps de la mise à distance, de la normalisation apaisée et apaisante des traces du passé? La présence des corps et des voix contemporaines ne risque-t-elle pas de désordonner un fonds déjà classé? Documents et mémoires n'appartiennent-ils pas à deux temporalités hétérogènes et irréconciliables?

Ces questions font ressortir des oppositions terme à terme entre histoire et mémoire, document et témoignage, subjectivité et supposée objectivité, passé et présent, ordre et désordre, qui sont souvent mobilisés pour éviter d'intégrer des entretiens filmés à une archive. Ces objections ne tiennent plus, au moins depuis une vingtaine d'années, puisque les chercheurs en sciences humaines, dont le métier est de travailler avec des acteurs de l'histoire encore vivants, savent comment prendre en compte la mémoire (Rioux et Voldman, 1982; Voldman, 1992; Voldman, 2000). Ils ont intégré à leurs modèles cognitifs le rôle des groupes de mémoire, la présence de données subjectives et

reconstruites en fonction d'enjeux divers qu'ils sont capables d'interpréter. Les sociologues, les historiens de l'oralité et de la mémoire, les anthropologues du visuel, ont, depuis plusieurs années, développé des méthodes afin de prendre en compte ces dimensions.

Le rôle du montage

Dans le cadre de ce projet, la question du montage vidéo s'est posée avec une importance particulière. En effet, l'ensemble des rushes n'a pas été mis en ligne. Il s'agit de capsules d'une durée variant de cinq à dix minutes. Le principe à la base de ce choix est qu'un internaute cherche le plus souvent un contenu déjà éditorialisé et que, s'il souhaite avoir accès à l'entretien entier, cela lui est possible²⁰. Pour autant, il n'est pas possible de mettre en ligne un montage, sans en expliquer les raisons (Besson, 2012b). Nous avons donc décidé de documenter très finement les choix des coupes et des agencements de ces blocs audio-visuels. Ainsi, l'utilisateur de l'archive peut connaître la temporalité de l'entretien original (durée, lieu du tournage, raisons de coupes, etc.). Il sait aussi que l'ordre du montage ne correspond pas à celui du tournage et les raisons de ces choix. Par ailleurs, en plus de connaître le matériel utilisé, il est informé des effets audio (fondus, amélioration du son) et vidéo (fondu, intégration de texte) appliqués. Enfin, une représentation visuelle de la capsule sur le logiciel de montage lui est donnée à voir (il s'agit d'une capture d'écran). Dans tous les cas, il s'agit d'insister sur le caractère construit de la capsule et sur les choix ayant guidé le montage²¹.

Afin d'être cohérent avec ce que j'ai dit plus haut sur les rapports entre histoire et mémoire dans la forme même de l'entretien, il a été choisi de laisser visible les traces du passage du temps et les hésitations. Ces moments de complicité entre interviewer et interviewé, ces moments où les protagonistes s'adressent à la caméra, où ils confessent ne plus se souvenir de tel ou tel aspect du projet, auraient pu être coupés au montage. Au contraire, ils ont été conservés pour

20. L'intégralité des entretiens est conservée au CRIalt (Université de Montréal). Ils sont consultables sur demande.

21. Les informations relatives à la capsule vidéo, *Processus d'archivage d'une partition* sont consultables en ligne: http://archivesnumeriques.org/wp-content/uploads/2014/02/Processus_dancefinal.pdf

bien signifier à l'usager de l'interface qu'il se trouve face à une forme construite. Par exemple, la vidéo susmentionnée s'ouvre par une séquence portant sur les difficultés rencontrées pour dater les partitions. Si les trois femmes confirment, dans un grand sourire, que les partitions qu'elles manipulent sont relatives à la pièce *Les Sages de Chelm*, elles indiquent aussi qu'elles ne sont pas en mesure de savoir si elles sont liées aux premières représentations de 1970 ou à une période postérieure, quand la pièce a été montée à nouveau. En regardant les documents, elles marquent toutes les trois une pause d'à peine une seconde, sans rien ajouter, puis reprennent leur récit. Elles expliquent par la suite comment elles ont réussi à replacer dans l'ordre, la conduite générale et les partitions relatives à chacun des instruments. Il y a, dans cette courte pause et les autres moments de respiration ou d'hésitations muettes, tout autant d'information que dans le contenu verbal. Dans ce cas précis, on ressent une sorte de résignation de n'avoir pas pu collecter plus d'information et, en même temps, une sorte de fierté d'avoir réussi à en savoir autant. Ces quelques secondes de silence portant sur une information manquante (la date du document) auraient pu être coupées, car elles n'ajoutent rien du point de vue factuel. En effet, cette absence de datation a été reportée sur la notice du document. Cependant, il nous a semblé que c'est justement dans ces échanges qu'est contenue toute la richesse d'une parole vive et partagée. Cela renseigne celui qui consulte le site, à la fois sur l'usage des partitions et sur la manière dont elles ont été conservées.

Entre positivisme et subjectivité assumée

Parfois, cette manière de faire est interprétée comme relevant d'une forme de fétichisme du document, dans la mesure où une démarche visant à l'exhaustivité a été adoptée, afin de conserver des traces de chacune des opérations effectuées pendant le processus d'archivage. Cependant, il s'agit d'une erreur d'interprétation, l'enjeu du projet étant tout à fait différent de cela. Je souhaite ainsi me référer au travail mené par la Cinémathèque de Bologne. Pour ces derniers, le but est, selon Marie Frappat, de « viser le respect absolu de l'œuvre originale (quelle que soit la signification que l'on donne à ce terme) et non pas la production d'un objet nouveau » (2013, 45). Il n'y a chez les restaurateurs de l'école de Bologne – qui documentent toutes les

étapes de leur processus – aucune croyance dans la transparence du média, mais comme objectif principal la volonté d'un retour à objet initial, en étant le plus fidèle possible à un ça a été.

A la différence, d'une telle démarche de conservation centrée sur la restauration d'un objet premier, le projet *Archiver à l'époque du numérique* vise à démontrer, que la constitution d'une archive en ligne correspond à la production d'une nouvelle forme. L'objectif est, dans ce cas, que l'utilisateur de la plateforme ressente qu'il est confronté à une forme culturellement construite, *ici et maintenant*, qui a nécessité l'intervention d'une multitude d'acteurs sociaux à des périodes différentes. Si les membres de la troupe sont les premiers à avoir eu un usage des objets conservés, ceux-ci deviennent des documents par le fait qu'ils sont institués en tant que tels lors d'opérations qui ne sont pas neutres (Ricœur, 2000). Mais, l'archive en ligne ce n'est pas qu'une somme de documents ou le classement de ceux-ci, c'est aussi, dans notre cas, la parole et les gestes des acteurs de l'histoire. Leurs souvenirs, ce qu'ils peuvent dire de la troupe à partir des documents, ce qu'ils peuvent raconter au présent des événements constituent une dimension de l'archive aussi importante que les documents premiers. Il y a là un brouillage des limites entre ce qu'est une donnée et ce qu'est une métadonnée. En effet, sur notre site, de manière assez classique, les entretiens ont été considérés comme des métadonnées venant renseigner l'internaute sur le document premier. Mais nous avons aussi complété des notices pour ces entretiens filmés dans lesquels les documents numérisés deviennent des métadonnées qui permettent une meilleure compréhension de cette source produite dans le temps du projet.

Conclusion

Pour résumer, les capsules vidéo mises en ligne sont des éléments d'une structure informationnelle plus large et plus complexe²². Elles ne sont compréhensibles qu'articulées avec des documents numérisés, des métadonnées écrites et des entretiens sonores. Elles constituent un élément participant à une représentation du fonds physique, celui-ci étant absent ; un élément particulièrement impor-

22. On s'appuie explicitement sur la première partie de l'étude proposée par Patrick Peccatte (2012).

tant, car il vient perturber la définition classique de ce qu'est une archive. Ces vidéos nous rappellent qu'une archive en ligne est une médiation culturelle produite en un lieu donné, à un moment donné. Les archivistes ne travaillent pas fréquemment ces problématiques. Si les choses changent progressivement²³, ils ne sont pas encore habitués à faire avec la parole des acteurs de l'histoire quand il est question de documents. Les chercheurs en sciences sociales et humaines ont donc un rôle clé à jouer pour accompagner ce questionnement. En effet, réfléchir de manière critique aux articulations entre la supposée objectivité des documents et la nécessaire subjectivité des témoignages est, aujourd'hui, devenu un leitmotiv commun aux chercheurs s'intéressant à l'histoire du temps présent. Cependant, de telles déclarations demeurent bien souvent théorique. Ce projet a donc constitué une tentative de réponse pragmatique au défi posé par cette volonté de concilier histoire et mémoire. Dans ce cadre, une réflexion critique sur l'usage de la vidéo, couplée avec celui d'autres médias, constitue un aspect absolument nécessaire.

23. On renvoie ici notamment au thème de la journée d'étude coordonnée par Klein A., Lemay Y. et Lacombe A.-M., « Archives et création, regards croisés: tournant archivistique, courant artistique », Montréal, ACFAS, 15 mai 2014.

Références bibliographiques

- Berlière, J-M. et Lévy, R. (2010). *Le témoin, le sociologue et l'historien*. Paris : Nouveau Monde.
- Besson, R. (2012a). De l'articulation entre histoire orale et archive. <http://cinemadoc.hypotheses.org/2563>
- Besson, R. (2012b). Proposition de modélisation pour un montage historien. <http://cinemadoc.hypotheses.org/2642>
- Bolter, J-D. et Grusin, R. (1999). *Remediation, Understanding New Media*. Boston : MIT Press.
- Callu, A. (2012). L'acculturation d'un attelage disciplinaire : Histoire du temps présent/ Histoire orale. <http://devhist.hypotheses.org/1713>
- Casemajor, N. (2014). Matérialisme numérique et trajectoires d'objets : les artefacts numériques en circulation. *French Journal for Media Research*, 1. <http://frenchjournalformediaresearch.com/lodel/index.php?id=263>
- Chaumier, S. et Mairesse, F. (2013). *La médiation culturelle*. Paris : Armand Colin.
- Descamps, F. (2005). *L'historien, l'archiviste et le magnétophone : de la constitution de la source orale à son exploitation*. Paris : Institut de la gestion publique et du développement économique.
- Farge, A. (1989). *Le Goût de l'archive*. Paris : Le Seuil.
- Frappat, M. (2013). L'école bolonaise de restauration de film. Dans A. Habib et M. Marie (dir.). *L'avenir de la mémoire* (p. 39-46). Villeneuve d'Asq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Hottin, C., Potin, Y. et Sablon du Corail, A. (dir.) (2014). Archives et enjeux de société. *Culture et Recherche*, 129.
- Larrue, J-M. (1996). *Le Théâtre yiddish à Montréal*. Montréal : Cahiers de théâtre Jeu.
- Le Deuff, O. (2006). Folksonomies. Les usagers indexent le web. *Bulletin des Bibliothèques de France*, 50 (4). <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-04-0066-002>
- Loriga, S. (2006). La tâche de l'historien. Dans O. Abel et al. (dir.). *La juste mémoire. Lectures autour de Paul Ricœur*, Paris : Labor et Fides.
- Méchoulan, E. (2011). Archiver – geste du temps, esprit d'escalier et conversion numérique. *Intermédialités*, 18, 151-169.
- Pirolli, F. (2011). Pratiques d'indexation sociale et démarches de veille informationnelle. *Études de communication*, 36, 53-66.
- Peccatte, P. (2012). Note sur la structure informationnelle de l'information. <http://culturevisuelle.org/dejavu/1100>
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Le Seuil.
- Rioux, J-P. et Voldman, D. (1982). *L'Histoire orale en France. Répertoire des chercheurs*. Paris : IHTP-CNRS.
- Soffer, V. (2012). Projets de valorisation de fonds d'archives en yiddish à l'ère du numérique. <http://archivesnumeriques.org/processus-de-realisation/etat-des-lieux>
- Voldman, D. (2000). Le témoignage dans l'histoire française du temps présent. <http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Farticle472&lang=fr.html>
- Voldman, D. (dir.) (1992). *La bouche de la vérité ? La recherche historique et les sources orales*. Paris : IHTP-CNRS.