



19 / 20 / 21 novembre 08

Cinéma et audiovisuel :  
quelles mémoires numériques pour l'Europe ?

## AUDIOVISUEL ET MÉMOIRE

### **Conserver le patrimoine audiovisuel : entretenir la mémoire, préserver les contenus.**

**Bruno BACHIMONT,**

*Enseignant, chercheur à l'Université de technologie de Compiègne, directeur scientifique à l'Ina.*

Au départ, on m'avait dit : « tu vas rire, mais tu vas intervenir sur la mémoire audiovisuelle à Archimages ». Du coup, je me suis dit que le sujet est bien vaste, donc j'ai communiqué un autre titre, et j'ai mis celui-ci. Puis, en le reprenant il y a quelque temps pour préparer mon intervention, je me suis dit qu'en fait, il n'est pas tellement plus précis. Je n'ai pas tellement avancé sur ma problématique. Je voudrais revenir dessus avec deux sujets :

- pouvoir caractériser cette notion de mémoire : quel est l'enjeu de mémoire que l'on veut poursuivre à travers la mémoire audiovisuelle ? Pour nous, que veut dire exactement conserver un contenu ? Je vais attaquer cette question par celle de l'intelligibilité.
- Puis, la deuxième chose, c'est que notre mémoire audiovisuelle est une mémoire qui est sur un support technologique, le support numérique, et donc la question qui se pose est : dans quelle mesure le support numérique peut modifier ou non notre rapport à la mémoire, et quelle est l'économie intellectuelle qui est en train de se mettre en place avec ce support numérique qui devient notre support de mémoire ? C'est là du coup où mes collègues de l'Ina commencent à trembler en disant : qu'est-ce qu'il a pu encore sortir sur ce sujet ?

Quelques points de repères pour créer un peu d'inimitié avec tous nos collègues qui travaillent sur les archives, puisque quand on parle de 1537 aux gens des archives et bibliothèques, on se met tous debout, on ne chante pas *La Marseillaise*, mais presque, parce que c'est l'édit de Montpellier qui fonde le dépôt légal et la librairie royale. À cette époque du passage de la langue vernaculaire en langue de culture et de chancellerie, la langue française devient une langue de culture, et à ce titre, il faut conserver le patrimoine culturel de la nation. Cependant, une deuxième date est assez intéressante, et que j'aime bien mettre en résonance avec cette date de 1537 : celle de 1530, qui n'est pas très loin d'ici géographiquement, qui est celle de la fondation du Collège de France qui à l'époque s'appelait le Collège des lecteurs royaux. Je l'aime bien celle-là, parce qu'en fait, cela veut dire que d'un côté, il fallait garder les bouquins, et de l'autre côté, il fallait garder des lecteurs : c'est-à-dire qu'il fallait garder des gens pour lire ces livres. C'était exactement cela, puisque Guillaume BUDE, qui était l'instigateur de cette fondation du Collège des lecteurs royaux, voulait précisément pouvoir encadrer les travaux des humanistes de la Renaissance et notamment le travail sur les textes anciens

pour pouvoir établir les versions sur lesquelles on allait pouvoir faire un travail d'interprétation. J'y reviendrai dans la suite de mon exposé. Cette notion de dire qu'il faut des livres, c'est bien, mais il faut aussi des lecteurs, et que ces lecteurs aient également une tâche de définir ce qu'il faut lire et définir en fait la version dans laquelle il faut lire les choses, non pas de manière dogmatique, mais de manière critique, c'est-à-dire pour pouvoir donner en fait des outils de travail à la pensée.

Ces deux dates font système, et le point important, c'est que dès qu'on parle de préservation, il faut immédiatement évidemment avoir à l'esprit le fait que la conservation doit se faire au moyen de l'accès, à travers l'accès : c'est-à-dire que la conservation est toujours une question d'utilisation de la mémoire, puisque l'idée est que la mémoire n'est pas un stock, mais un exercice. Comme l'histoire de la mémoire nous l'a appris à travers les travaux de Frances Yates par exemple, ou de Mary Carruthers, la mémoire est un entretien permanent et un exercice permanent, mais pas un objet que l'on range de côté pour pouvoir après y accéder. J'aimerais donc revenir sur ces deux aspects, entre le support de la mémoire et la pratique de la mémoire.

Une fois ces points de repère donnés, comment ce problème se traduit pour nous et quels sont les obstacles que nous devons surmonter ? En fait, quand on va parler de mémoire audiovisuelle, il y en a au moins deux (je ne prétends pas les citer tous). Le premier, c'est l'accès intellectuel au contenu : c'est-à-dire on a affaire à des contenus, qui évidemment, s'enfoncent dans l'éloignement du temps, qui perdent leur connivence culturelle et intellectuelle avec l'esprit du moment. Comment peut-on donc conserver l'intelligibilité des contenus ? Comment peut-on garder cette capacité à comprendre et à interpréter ?

Vous allez me dire que tout cela est une banalité effarante. Toutefois, dans le monde de la radio et de la télévision, ce n'est pas si banal que cela, parce que ce sont des médias relativement récents. D'une certaine manière, on commence à vivre le passage où on sort du souvenir pour aller vers le vestige. C'est-à-dire que nous avons maintenant des programmes télé que personne n'a jamais vus, ce qui est assez nouveau, puisque jusque-là, il y avait toujours quelqu'un qui avait une idée sur le programme, qui l'avait vu, ou qui avait documenté ou qui avait en tout cas eu un rapport à ce programme. Là, avec les collections qui vieillissent, puisque la télé a 50 ans, c'est de moins en moins vrai. C'est un apprentissage culturel, un rapport à notre fonds qui est désormais différent, puisqu'on part de l'économie mentale de la mémoire pour aller vers l'économie culturelle du vestige et du patrimoine. Cet aspect de l'intelligibilité du contenu est un problème qui, d'une certaine manière, se pose avec d'autant plus d'acuité que les moyens standard, les moyens de l'environnement, spontanés, ne suffisent plus. Il va falloir thématiser cette question.

La deuxième chose, évidemment, est l'accès technique au contenu. J'y reviendrai abondamment dans la deuxième partie de mon exposé. Le numérique a introduit un fantastique espoir, mais également énormément de difficultés, et notamment un nouveau rapport à la manière de comprendre et de gérer les contenus. Pourquoi est-ce important ? Parce que d'une certaine manière, il faut bien distinguer deux types de médias :

- des médias qu'on peut dire des médias directs, c'est-à-dire ceux pour lesquels on peut avoir un accès direct au contenu, par exemple peut-être l'imprimé ;
- puis, des médias qu'on peut appeler technologiques, et là-dedans, je regroupe à minima l'audiovisuel et le numérique. Le numérique, même s'il n'est pas audiovisuel, le numérique textuel par exemple, est un média technologique. Pour pouvoir accéder à une ressource numérique, il me faut un outil, il me faut une technologie pour pouvoir lire le contenu du document. Ce n'est pas le cas pour les documents par exemple imprimés dans les médias directs où il n'y a pas nécessité d'avoir une instrumentation particulière de la lecture, une instrumentation technologique pour pouvoir accéder au contenu.

L'instrumentation technologique est intervenue au moment de la création des documents, mais une fois que le document est là, on peut avoir un accès direct à ce contenu. Ce qui n'est pas du tout le cas pour l'audiovisuel et le numérique. À cet égard d'ailleurs, comme l'a souligné Marc tout à l'heure, l'audiovisuel a toujours été dématérialisé dans la mesure où il y a toujours eu une médiation entre la

ressource et sa lecture. D'une certaine manière, on n'a jamais vu ce qui a été sur les supports, puisqu'on est toujours passé par une médiation de la reconstruction de ce qu'on voyait à l'écran à partir de la ressource qui était enregistrée. D'une certaine manière, pour nous, la dématérialisation, cela fait un peu plus de 100 ans que cela existe dans le monde du cinéma. Pour les télévisions, dès l'origine, on a toujours eu cette dématérialisation.

Ce qui est nouveau pour nous, c'est que le numérique, en revanche, a introduit un nouveau concept. On n'est pas dans la dématérialisation. On est dans la détemporalisation. Le cinéma et la télévision sont des médias temporels. Le numérique nous a apporté la possibilité de naviguer et d'enregistrer les médias temporels, et c'est cela qui est nouveau. En revanche, le fait que cela soit dématérialisé, c'est quelque chose ma foi qui est assez banal, puisque c'est constitutif même de l'objet.

L'exercice de la mémoire, ce sera cette question d'intelligibilité que j'ai posée un peu en préambule, et qui va occuper la première partie de mon intervention. Pour tenir un peu dans les limites de cet exposé et rester caricatural, je vais prendre un exemple pour vous dire à quoi je pense quand je parle de ce type d'intelligibilité. En fait, la question toute bête qu'on peut se poser, c'est qu'il y a des auteurs célèbres qui font partie de notre panthéon de la pensée humaine, par exemple Aristote. Il se trouve qu'on est toujours capable de le lire aujourd'hui. Pourtant, c'est intéressant, on peut se poser la question. Cet auteur est mort en 322 avant Jésus-Christ. Qu'est-ce qui fait qu'on puisse encore le lire ? C'est simple, on a encore ses textes, c'est facile. Oui, mais les manuscrits les plus anciens qu'on a gardés, datent du IX<sup>e</sup> siècle. On n'a aucune trace de textes d'Aristote entre sa mort, par exemple, et le IX<sup>e</sup> siècle. En fait, on a des copies de copies qui ont été gardées grâce à l'activité intellectuelle des différents temps passés qui nous ont légué ces œuvres. C'est un premier facteur.

Un deuxième facteur, c'est que chaque génération qui a reçu Aristote, comme nous aujourd'hui, ne comprenait rien. Ils n'ont pas arrêté de le commenter, de le lire, de l'annoter, bref de l'adapter, de le rendre intelligible par rapport aux questions qui se posaient. Par exemple, des néoplatoniciens comme Porphyre se sont emparés d'Aristote en s'appuyant sur Alexandre d'Aphrodise. Après, cela a été légué à Boèce, puis à Saint-Thomas, et ainsi de suite. Chacun vient ajouter sa couche de lecture, sa couche d'interprétation, ajouter ce qui manquait pour que « l'original » (évidemment, on ne sait pas très bien ce qui est original ou pas) ou en tout cas le texte légué puisse avoir une connivence intellectuelle avec l'époque qui le recevait.

Aujourd'hui, on est capable de lire Aristote, parce que cela fait 3 000 ans qu'on n'arrête pas de le lire. On hérite donc de toute cette hiérarchie, de cette sédimentation, des commentaires. Puis, chacun va ajouter sa couche de lecture sur un texte qui serait illisible sinon. Ce qui est intéressant, c'est que l'éloignement graduel de l'œuvre dans le passé a toujours été compensé par un travail permanent de lecture pour rendre le texte visible. C'est un travail d'intelligibilisation (si je peux me permettre ce barbarisme) pour pouvoir rendre le texte accessible, compatible avec les questions du moment.

Un point également intéressant, c'est que quand Saint-Thomas commente Aristote, ce n'est pas pour nous le léguer à nous. Il ne fait pas un travail de conservation. C'est un travail d'interprétation pour les frères dominicains, qui, dans son studium, lui disent : « Écoute Thomas, cela fait plusieurs fois qu'on lit, qu'on ne comprend rien. Ce serait bien que tu nous expliques un peu de quoi cela parle ». C'est-à-dire que Thomas a interprété Aristote, non pas pour le léguer au futur. Ce n'était ni un archiviste ni un conservateur. Il l'a fait, parce qu'il était théologien. C'était le plus malin de la bande, donc il a expliqué aux autres ce que cela signifiait. Là, c'est un exemple intéressant, parce qu'on voit bien qu'ici, il a fallu conjuguer deux aspects : une transmission de la ressource, mais cette transmission de la ressource a été couronnée de succès, parce qu'on a eu une pratique ininterrompue de ce contact aux textes et un contact intellectuel, c'est-à-dire d'enrichissement permanent de sa lisibilité.

Il existe des milliards de contre-exemples, mais un est particulièrement connu : les Étrusques. On a tout. On sait que c'est du grec. Plein d'inscriptions consignent les écritures étrusques. On ne sait absolument pas ce que cela signifie, parce que précisément, il nous a manqué cette chaîne de lecture, cette chaîne traditionnelle de lisibilité qui entretiendrait jusqu'à nous, par exemple, cette compréhension possible de ces contenus. Ce sont là des exemples culturels, cela fait chic. Certains le sont moins, mais sont tout à fait parlants. Les documentations techniques par exemple sont des

documentations qui vieillissent étonnamment. Par exemple, lorsque les constructeurs aéronautiques ont voulu refaire un supersonique civil il y a quelques années à partir de celui qui a été conçu dans les années 1950, le Concorde pour ne pas le nommer, on s'est aperçu qu'on n'était incapable de relire la documentation de conception du Concorde, alors qu'à peine 30 ans à 40 ans séparaient les ingénieurs qui allaient reconcevoir des ingénieurs qui l'avaient conçu. On avait tout évidemment, on avait les documents, mais on ne savait plus lire. On avait rompu la chaîne traditionnelle de lecture, il nous manquait Saint-Thomas.

Cela veut dire qu'en fait, on est constamment confronté à ce que j'appelle un fossé d'intelligibilité. Au début, on part dans un contexte relativement irénique où tout va bien. C'est un peu comme nous il y a quelques années, aux premières années de l'Ina. On recevait des programmes qu'on avait vus la veille. On savait ce qu'on avait, on savait ce que cela voulait dire. Il fallait parfois un peu travailler forcément pour attester l'information consignée dans le document, mais on n'avait pas de problème d'intelligibilité. On avait juste un problème d'information. Pourquoi ? Parce que l'intelligibilité de l'œuvre est assurée par son contexte courant, et il se trouve qu'on appartient à la même culture que l'œuvre qui nous arrive. En fait, l'archive s'éloigne de notre horizon d'interprétabilité. Plus cela va, plus on est décalé par rapport à l'archive, et plus il est difficile pour nous de lui donner un sens et de pouvoir l'interpréter. À ce moment-là, l'exemple aristotélien permet de nous faire comprendre qu'en gros, ce fossé est comblé tout simplement, parce que des lectures viennent enrichir l'archive pour rajouter ce qui manque à son intelligibilité pour pouvoir l'interpréter et la comprendre. Avec l'avancement du temps, on s'aperçoit qu'il y a une hiérarchie de lectures. Plus personne ne lit directement Aristote tel quel, on le lit à travers ses différents lecteurs. En fait, une œuvre est un réseau de lecteurs avant d'être seulement un réseau d'archives ou un réseau de contenus.

Tout le but de cette sédimentation est de voir les deux couples qui fonctionnent en système : on a la conservation de l'intégrité de l'œuvre qui assure la transmission ; et on a la conservation de la lisibilité qui permet de transmettre son intelligibilité. On peut dire que la conservation, c'est maintenir une intégrité physique, donc c'est maintenir une œuvre intacte. C'est vraiment un problème de respect du contenu. Par contre, s'agissant de la conservation de la lisibilité, on voit bien qu'il ne faut pas faire du stockage, mais de l'exercice en permanence : c'est-à-dire que c'est un processus. On verra avec le numérique que même la notion de conservation, au sens d'entretenir l'intégrité d'une œuvre, est quelque chose qui est désormais totalement caduc ; et qu'également, pour la transmission du support, on est dans l'entretien permanent et non pas dans la conservation à l'identique.

Cela nous amène à poser la question de : comment conserver l'intelligibilité ? Comme je l'ai dit, il faut associer, à la transmission du contenu, la pratique de l'interprétation et une pratique qui suit en fait les canons de l'herméneutique, c'est-à-dire qui ajoute les couches d'interprétation les unes aux autres pour pouvoir construire des réseaux d'interprétation et les différentes compréhensions que l'on peut en avoir. C'est en recherchant le sens qu'une telle œuvre peut avoir pour nous qu'on construit tout un réseau de lectures qui nous donne plusieurs sens possibles, qui donne par exemple aujourd'hui tous les débats contemporains sur Aristote. Vous le savez sans doute, les études aristotéliennes sont d'une vitalité étonnante depuis une vingtaine d'années. Cela veut dire qu'il y a un couplage assez intéressant entre la conservation et l'accès. L'idée, c'est que la conservation n'est pas une approche *a priori*, où on peut décréter à l'avance ce qu'il faut garder et conserver dans un état d'intégrité intacte. En fait, il s'agit d'un processus de transformation et d'enrichissement, et on s'aperçoit qu'à l'usage, les contenus restent accessibles du fait de leur utilisation effective, et pas seulement du fait de leur conservation. Il faut toujours se rappeler qu'on n'a pas les conteneurs aristotéliens pendant un peu plus d'un millénaire entre la mort d'Aristote et les plus anciennes traces dont on dispose. Si on a encore des traces, c'est parce que les gens s'en servaient et non parce qu'on a gardé ces traces. C'est l'usage qui a créé les traces plus que la conservation. Cela veut dire que lorsqu'on va travailler dans un contexte d'intelligibilité, il va falloir maintenir deux choses en complément de la transmission des contenus, que je résume par le couple de notions d'appétence et de compétence.

L'appétence veut dire qu'il faut entretenir l'envie du contenu. En gros, si vous avez un contenu dont personne ne se sert, votre contenu va progressivement disparaître de l'horizon de l'intelligibilité, puisqu'il va disparaître de l'horizon de l'intérêt culturel pour les contenus que vous détenez. C'est

pour cela que toutes les institutions de patrimoine ont toujours une activité culturelle très importante. Ce n'est pas uniquement pour justifier les crédits qu'ils reçoivent - même si cela fait partie du jeu - mais c'est aussi parce que cela fait partie du job. Par exemple, dans le cas de l'Ina, cette appétence est maintenue à deux niveaux :

- une appétence culturelle à travers des manifestations plutôt grand public comme : les 24 heures de la télévision (montrer ce que l'on a), les éditions vidéo multiples qui permettent de redéterrer les pépites qui existent dans le fonds et qu'on essaie de remettre à la disposition des publics ; les productions multimédias diverses et variées que l'on a. D'ailleurs, demain vous aurez un exposé de Roei AMIT de l'Ina, qui va montrer quelques productions multimédias qui permettent de mettre en forme et de mettre en évidence la richesse des collections qui sont détenues, mais en les réadaptant, en les éditorialisant par rapport à un contexte d'accès, un contexte d'exploitation de ces contenus ;
- une appétence scientifique puisqu'il ne s'agit pas seulement d'avoir un rapport culturel, il faut aussi avoir un rapport de connaissance. Comment comprendre ces contenus ? Comment les interpréter ? Là, l'Inathèque qui gère le dépôt légal audiovisuel et radiophonique à l'Ina, entretient une activité scientifique à travers tout le réseau de chercheurs qui viennent travailler à l'Ina pour pouvoir accéder aux ressources de l'Ina, et ainsi construire un savoir sur la télévision et la radio, c'est-à-dire ce qu'il faut savoir pour pouvoir comprendre ce que l'on a. C'est une activité qui est provoquée d'une certaine manière, parce qu'elle doit s'entretenir. Pour que les chercheurs travaillent sur nos contenus, il faut qu'ils les connaissent, qu'ils soient à leur disposition, et également qu'ils aient un espace de circulation d'idées pour qu'ils puissent accéder à nos contenus. C'est pour cela qu'il y a toute une activité menée par l'Inathèque sur les séminaires scientifiques, activités de colloques, d'éditions. Il y a même un prix de l'Inathèque qui sert à soutenir la recherche et à distinguer les travaux particulièrement remarquables.

Cette appétence culturelle se fait à travers des objets. En voici un exemple : il s'agit d'un objet multimédia qui permet de reprendre les éléments de l'histoire de la télévision, des contenus qu'en général, tout le monde a oublié. On permet de les ressortir du fonds et de les instrumenter, de les adapter, pour justement maintenir et rajouter l'intelligibilité qui leur manque pour qu'ils puissent être accessibles aux divers publics auxquels on s'adresse. Un autre exemple est ina.fr, le site d'archives pour tous de l'Ina. Les extraits et les intégrales qui sont montrés sont rarement accessibles tels quels. Il faut une notice documentaire qui reprend en fait les contenus, et explicite les tenants et les aboutissants de l'extrait qui est montré. Ce travail n'est pas en général un pur cosmétique d'éditorialisation d'interfaces, parce que quand il s'agit de contenus issus d'épisodes historiques ou de conflits comme la guerre d'Algérie, etc., ou plus anciens encore des actualités françaises, non seulement il y a une incompréhension qui peut surgir, mais également ce sont des sujets qui sont soumis à de multiples interprétations. Il est donc nécessaire d'avoir un préalable de documentation historique et critique pour pouvoir aborder ces contenus.

Il y a aussi un problème de compétence, c'est-à-dire de maintenir le savoir concernant la télévision et la radio. L'Ina se constitue, au-delà d'un pôle patrimonial de conservation des archives, d'un pôle d'enseignement et de recherche pour pouvoir maintenir une activité par la pratique intellectuelle et l'élaboration des connaissances autour des contenus radiophoniques et audiovisuels. Pourquoi ? Parce que précisément, cet éloignement dans le temps du fonds audiovisuel fait que plus que jamais, la conservation des savoir-faire et des savoirs est devenue consubstantielle de la conservation des contenus. Le modèle est aussi assez connu : c'est le Conservatoire des Arts et Métiers, si on va chercher un peu loin. Là, il se trouve que cela devient une évidence pour une institution comme l'Ina, parce que l'objet audiovisuel, prenant la dimension patrimoniale et historique qu'il a aujourd'hui, il est nécessaire de pouvoir participer non seulement à l'héritage des savoirs, mais également à la construction des savoirs, ce qui est tout simplement le domaine de la recherche.

Cela me permet de quitter ce premier aspect de mon exposé pour aborder le second. Tout cela est bien gentil, on va entretenir la mémoire, on élabore des connaissances, on les transmet, etc. Bref, nous sommes dans un bel univers, où on va tous tomber dans les bras des uns et des autres pour pouvoir parler d'audiovisuel et s'échanger les idées. Maintenant, la deuxième question, c'est qu'on ne

travaille pas sur l'audiovisuel en général. On est en train de faire une mutation sur un support de l'audiovisuel qui va passer des supports analogiques sur le support numérique. La question qui se pose est de savoir en quoi le numérique va modifier, ou en tout cas quel contexte il va instaurer, dans notre rapport au contenu ? L'idée que je veux partager avec vous, c'est que le numérique nous met dans un régime qui, pour nous, est très peu familier : c'est à dire qu'on passe d'un univers où on avait en gros des originaux qu'on pouvait copier, dont on avait toujours quand même la trace et l'évidence du contenu premier en quelque sorte, pour aborder un univers où on est désormais dans une économie débridée de la variante. On n'a affaire qu'à des variantes, et donc on se retrouve à construire en fait les outils critiques pour pouvoir distinguer les différentes variantes entre elles.

Le principe est le suivant. Premièrement, quand on est dans un contexte numérique, nous avons affaire à des médias indirects. La ressource n'est pas le contenu. Le contenu, c'est uniquement ce que vous avez reconstruit à partir de la ressource à l'aide d'un outil de lecture : c'est-à-dire que vous avez une séquence binaire, vous avez un *player*, un outil, puis vous allez le jouer pour pouvoir regarder ou entendre quelque chose. Si vous donnez à lire une ressource numérique à un *player* vidéo, vous verrez quelque chose. Si vous la donnez à lire un *player* audio, vous entendrez quelque chose. Un bit est un bit. Il ne sait pas si c'est un bit de son ou un bit d'image, parce que l'outil qu'il va utiliser et le format dans lequel il va lire le contenu, va déterminer le produit et le rendu que vous allez avoir à partir de cette ressource numérique.

Le deuxième point important, c'est que du coup, il peut y avoir une certaine variabilité dans la reconstruction. C'est ce qu'on connaît tous avec aujourd'hui la production multisupport où à partir d'un même contenu, on peut avoir différentes déclinaisons éditoriales de ce contenu. Vous allez retrouver une séquence audiovisuelle, le journal télé diffusé à la télévision, sur les téléphones mobiles, sur le site Web, et ainsi de suite. Vous avez une démultiplication des différents usages et des différentes reconstructions de la ressource à partir des outils que vous allez utiliser. Là, on a un premier élément de complexification du numérique : qui est dérivé de qui ? Si j'ai une séquence d'informations sur mon mobile, est-elle tirée de mon journal télévisé ? Ou si le journal télévisé est la reconstruction des différentes séquences de mon mobile, quelle économie de la variante vais-je avoir entre ces différents contenus ? En quoi puis-je dire que ce sont les mêmes contenus ? Est-ce uniquement parce qu'ils se ressemblent ? C'est un peu court d'un point de vue analytique. Comment peut-on s'y prendre dans ces différents contextes ?

De plus, le numérique est un support éminemment mutable et fragile. Là, c'est une séquence que je dédie à mon ami Michel RAYNAL puisque ce sont les trois cavaliers de l'apocalypse du numérique que je vais vous narrer ici. Normalement, il y en a quatre, mais justement avec Michel, on est en train de chercher le quatrième. Pourquoi ? Parce que dans le numérique, on nous a dit beaucoup de choses, mais des choses qui n'étaient en pratique pas vraies. En gros, on nous a dit les choses suivantes. Pour la sauvegarde, tout va bien, parce que le numérique, c'est le règne de la copie parfaite. On peut recopier bit à bit un contenu. En le recopiant bit à bit, vous résolvez deux problèmes : le problème de la copie pour la préservation, c'est-à-dire la transmission vers le futur d'une copie identique à celle que vous avez ; et cela résout le problème de la multiplication des usages où vous pouvez recopier un contenu identiquement pour qu'il soit accessible de différentes manières dans différents lieux pour différents publics. Bref, le numérique, c'est la solution pour le temps de la transmission des contenus et pour l'espace des usages de ces mêmes contenus. Pourquoi ? Parce que le numérique permet cette ubiquité temporelle et spatiale. Il a la capacité d'accueillir tous les types de contenus, qu'ils soient audiovisuels, sonores ou textuels, etc., et il permet de les traiter par un même système homogène où les mêmes outils permettent d'aborder cet ensemble de contenus. En pratique, c'est un peu moins vrai, et les problèmes arrivent.

Le premier problème, c'est évidemment qu'entre la séquence binaire qui est la vôtre et qui est sur votre disque dur et ce que vous allez voir sur votre écran, ou vous allez entendre à travers les haut-parleurs, il y a tout déjà un maquis de formats et de codages qui possède un rythme de générations, de modifications, qui est totalement débridé. Là, pendant qu'on est en train de parler, peut-être un nouveau format est-il en train d'arriver, et qu'on va devoir appliquer dans un temps rapide ? Le problème des nouveaux formats qui arrivent, c'est que dès qu'un nouveau format arrive, il frappe

d'obsolescence les précédents formats et il pose un problème critique à l'usage, puisque si on veut rester compatible avec l'usage du moment, il va falloir faire migrer massivement les différents contenus qu'on avait avant.

Le deuxième problème, ce sont les métadonnées. C'est un terme un peu barbare, même s'il est devenu usuel, donc les données sur les données. Pourquoi ? Parce que dans le numérique, on est forcément associés à des métadonnées, ne serait-ce que parce qu'il faut l'adresse des contenus, il faut savoir où les retrouver, il faut connaître leurs formats. Il faut connaître tout un tas de choses sur ces contenus pour les rendre exploitables. Le problème est que ces métadonnées sont aussi des données. Il faut les présenter numériquement, donc elles ont leur format. Il faut donc être capable de naviguer dans la forêt des formats des métadonnées (XML, MPXET, MXF, RDF, TUI, etc.). Là aussi, le « etc. », ce sont plusieurs dizaines de pages pour tous les formats que l'on peut avoir.

Puis, vous avez les environnements : c'est-à-dire que lorsque vous parlez de numérique, ce n'est pas seulement des 0 et des 1, c'est aussi des Windows, des Linux, des systèmes d'exploitation qui sont là pour pouvoir rendre effectif le fait d'exploiter les ressources pour obtenir des images, des sons, bref des contenus que l'on peut consulter. Or ces trois éléments sont éminemment mutables, variables, et dans une évolution qui est à un rythme sans cesse plus rapide. On se retrouve en fait à avoir des contenus qui suivent ce rythme d'évolution et qui possèdent à la fin plusieurs formats qui sont exploitables selon différents environnements, et dont plein de versions viennent peupler votre mémoire, et qui sont autant de représentants tout aussi fiables et donc tout aussi peu fiables les uns que les autres pour être le contenu de référence, celui que vous voulez garder. Cela pose des problèmes. Par exemple, quand vous changez de format de codage, vous avez un problème de niveau de compression. Jusqu'où peut-on compresser sans altérer ce qu'on estime être la qualité intrinsèque d'une image ? On va dire que cela ressemble, mais on ne peut pas dire que ce soit la même image ? Elle est là uniquement à certaines fins, par exemple de consultations, de circulations, etc. Toutefois, les vraies images, celles qu'on considère être le témoin qu'il faut garder, ne peuvent pas être de ce format technique, cela doit être nécessairement un autre. On se retrouve à avoir des choix de contenus, des choix de critiques, de définir ce qu'est un contenu par rapport à des choix techniques qu'il faut opérer.

Cela se traduit également dans la circulation des contenus. L'Ina dans sa grande bonté a élaboré un service qui permet d'observer ce que les diffuseurs diffusent pour repérer ce qui est à nous. Ainsi, on leur envoie directement la déclaration d'insert, et ils nous paient les droits qu'ils nous doivent. On leur évite donc d'être dans l'illégalité, ce qu'ils ne veulent pas. On a mis ce service en place. Du coup, on s'aperçoit que plein d'images un peu bizarres nous arrivent. Des images pas très bizarres. Par exemple, à droite, vous avez l'archive, et à gauche, vous avez la réutilisation. Là, cela reste assez modeste. On s'est contenté de rajouter un logo et un habillage très sommaire sur l'image. Parfois, cela peut être un peu plus complexe : on garde le chanteur, mais où on change le fond d'écran radicalement. Ou alors, on va faire une modification de l'image un peu plus importante : vous voyez l'image à droite, puis, à gauche, vous allez avoir un *resizing* de cette image, avec un habillage supplémentaire, etc. Enfin, vous avez même des choses qui changent complètement le contenu sémantique de l'image. Ici, c'étaient des émissions qui étaient passées il y a un certain temps sur une certaine chaîne (TF1). Vous avez l'image d'archive à droite, et à gauche, il y a une incrustation d'une chanteuse actuelle, qui évidemment n'a jamais rencontré de sa vie Bourvil. C'était le principe même de l'émission. Là, on se retrouve à avoir une image qui a une altération sémantique forte par rapport à l'original, alors que clairement, il y a une ressemblance à l'original. Ce sont des cas d'une certaine manière relativement faciles, parce que nous on a « l'original ». On a une image qui ressemble tellement à celle qu'on a reçue par les satellites, qu'on se dit que c'est notre image qu'ils ont prise pour la transformer. En fait, on n'en sait rien. On ne sait pas si c'est la même. On ne sait pas s'ils ont pris notre image pour la transformer. On a des variantes, et on fait l'hypothèse que les images qu'on a reçues sont des variantes des images que l'on a. Évidemment, on est incapable de le prouver, parce qu'il faudrait faire la traçabilité complète, du chemin de l'image à la transformation pour pouvoir dire que c'est bien la même que la nôtre. En revanche, selon toute probabilité, vu qu'on était là avant, on peut considérer que c'est la nôtre. Ce n'est pas pour cela que c'est vrai. C'est probablement vrai. En

tout cas, les autres ne peuvent pas nous prouver le contraire. C'est pour que cela marche bien, mais c'est un vrai problème. Maintenant, on va s'apercevoir qu'on va recevoir des images nouvelles, celles qui correspondent à la production fraîche, qui ne sont que des variantes des unes des autres, puisqu'on va capter ce qui passe sur le câble, ce qui passe sur les chaînes. On va avoir bientôt le dépôt légal du Web. On va avoir la chance de le partager avec la BnF. On va partager beaucoup de problèmes ensemble. On va donc recevoir plein d'images qui vont se ressembler, et on va se poser la question d'un point de vue documentaire, d'un point de vue critique : qui est la variante de qui ? Comment peut-on le savoir ? C'est un vieux problème. Si vous regardez bien, beaucoup avaient le même problème avant. Ce sont les gens qui travaillaient sur les manuscrits. On avait perdu les manuscrits d'Aristote, mais il y avait plein de copies. Les philologues se posent la question, ayant deux manuscrits qui ne disent pas la même chose : comment peut-on établir la bonne version du texte d'Aristote ? En général, vous aviez un modèle mis en place par les philologues qui était de dire : postulez qu'il y a un ancêtre commun à partir duquel par le jeu des erreurs de copie, etc., on arrive à expliquer la production des exemplaires qu'on a sous la main. En reconstruisant intellectuellement la chaîne des erreurs entre l'original putatif et l'exemplaire qu'on a sous la main, on arrive à rendre comparables les différentes versions et à proposer une version dite de référence, mais qui évidemment est une hypothèse, puisqu'on a perdu l'original. En fait, on se retrouve très proche de corps de disciplines qui n'ont affaire, par nature, qu'à des variantes, en postulant qu'il existe quand même un original.

On s'aperçoit qu'on est en train de réinventer, avec le numérique, le vieux problème des *scriptoria*. Le numérique nous met donc dans la situation des *scriptoria* monastiques. Cela me permet de terminer sur deux gros mots : le mot « philologie » et le mot « herméneutique ». Le problème dans lequel on est avec le numérique - ce qui n'est pas un nouveau problème en soi, mais ce qui est un nouveau problème pour nous - c'est qu'en fait, on rentre dans une problématique d'établir les versions de référence, c'est-à-dire d'avoir les conditions d'une philologie de numérique et de l'audiovisuel. Jusque-là, le problème se posait toujours, mais il a été facilement traitable. Pourquoi ? Parce qu'on avait peu de profondeur dans le passé, et on n'avait pas une prolifération des réseaux, comme on l'a aujourd'hui. Là, la prolifération des réseaux amène une prolifération des variantes. De fait, on a un problème maintenant d'avoir des outils critiques pour surnager dans cet océan de variantes. Qui dit variante et qui dit critique dit outils d'interprétation, c'est-à-dire avoir une herméneutique du numérique qui nous permette de mettre en regard les versions de référence qui sont établies avec des critères critiques qui sont du coup d'ordre herméneutique, c'est-à-dire qui sont de l'ordre de l'interprétation. Là, on se retrouve dans un débat très ancien, mais qu'il va falloir faire évoluer. On traite d'objets qui sont différents, mais sur lesquels les schémas intellectuels peuvent avoir de grandes connivences. D'une certaine manière, l'herméneutique des manuscrits est une bonne métaphore productive pour nous, même si ce n'est pas un modèle, puisqu'il y a des différences de fond qui néanmoins restent.

En conclusion, la préservation du numérique nous met dans un drôle de rapport à la mémoire, parce que d'une certaine manière, on se trouve dans une problématique qui n'est pas seulement de préservation, mais plutôt de réinvention. Pourquoi ? Parce que l'outil, le contenu qu'on nous lègue, c'est un contenu numérique, une ressource binaire, que de toute façon, il va falloir reconstruire pour pouvoir l'avoir. On réinvente donc en permanence le contenu. Tout simplement, on va utiliser de nouveaux outils pour pouvoir accéder à la ressource qu'on a conservée, ressource également qu'on va devoir faire migrer pour pouvoir l'adapter aux outils de lecture dont on dispose aujourd'hui. Le contenu des années 2000 n'est pas le contenu de 1950, même si cela ressemble beaucoup, mais entre temps, on a d'autres outils de lecture, etc.

Cette réinvention du contenu doit également être couplée à une recontextualisation du contenu, ce que j'ai évoqué tout à l'heure en parlant de l'intelligibilité. On doit documenter non seulement ce que dit l'œuvre, mais également ce qu'on a fait à l'œuvre, ce qu'on a fait au contenu. Nous ne sommes pas des gardiens de la mémoire. Nous sommes des réinventeurs de la mémoire, donc on est tenu de dire comment on l'a fait, comment on l'a réinventée.

Pour terminer, évidemment il n'est pas question de faire seul ce travail, puisque le contenu n'a un sens que lorsqu'il est pris dans son environnement culturel, scientifique et social. L'activité de la conservation est une réinvention qui se fait dans l'espace de la culture, donc à travers une circulation des contenus.

Suivi éditorial : Loraine Pereira – chargée de mission pour le patrimoine cinématographique / INP.