

Archives audiovisuelles : trois points de vue

Simon Côté-Lapointe, Annaëlle Winand, Sébastien Brochu et Yvon Lemay

Introduction

Yvon Lemay

Même si les archives audiovisuelles sont devenues omniprésentes dans l'environnement numérique, le milieu archivistique n'a pas nécessairement saisi pour autant toute l'importance du phénomène. Aussi, il n'est pas étonnant que trois étudiants gradués, deux au doctorat et un à la maîtrise dont j'assure la direction ou codirection à l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI) de l'Université de Montréal, s'intéressent tout particulièrement à cette problématique.

Malgré un intérêt commun pour un même objet de recherche, les trois projets en question ont des approches très différentes. Le projet doctoral de Simon Côté-Lapointe porte sur les nouvelles utilisations et utilisateurs des archives audiovisuelles sur le Web. Celui d'Annaëlle Winand a comme objet l'exploitation des archives audiovisuelles dans le cadre du cinéma de réemploi. Quant au mémoire de maîtrise de Sébastien Brochu, il traite de l'archivage et de la valorisation des films de famille.

Il s'agit donc de trois projets originaux, de trois différents points de vue sur les archives audiovisuelles mais qui toutefois partagent un dénominateur commun. Chacun de ces trois étudiants, face à son objet d'étude, s'interroge à sa manière sur la discipline archivistique, tantôt sur un plan plus pratique, notamment quant au rôle de l'archiviste; tantôt dans une perspective plus théorique, plus fondamentale; tantôt aussi en regard d'enjeu d'ordre structurel ou institutionnel. Et ce, sans oublier, bien sûr, de prendre en considération la dimension du numérique qui, tout en réduisant les frontières, ne fait pas disparaître tous les obstacles ou problèmes loin de là.

En effet, dans le contexte numérique, de nouveaux usages et usagers des documents audiovisuels font leur apparition. Il devient alors essentiel pour les archivistes de comprendre ce qui les caractérise et les différencie des usages et usagers traditionnels. De la sorte, ils sont appelés à revoir leurs pratiques en matière d'organisation et de diffusion et, par conséquent, à passer d'une vision de l'archivistique dont la mission première est de conserver à une autre dont l'objectif principal est d'exploiter.

Voilà ce que, dans un premier temps, propose Simon Côté-Lapointe. Un point de vue à la fois pratique mais aussi critique quant à l'archivistique démontrant par le fait même le lien indissociable entre l'objet (audiovisuel) et son contexte (numérique), tout comme entre la vision (d'une discipline) et les actions (des professionnels) qui en découlent.

Que peuvent nous apprendre les *Prelinger Archives* sur la discipline, les pratiques archivistiques et les archives en tant que telles? Pour répondre à cette question de recherche, Annaëlle Winand aborde, dans un deuxième temps, ce nouveau lieu d'archives, dont une partie des collections a été numérisée et rendue disponible au public dans l'*Internet Archive*, selon trois fonctions archivistiques fondamentales, à savoir collecter, conserver et donner accès.

Le questionnement qui en résulte s'avère, là encore, des plus révélateurs. Il nous fait réaliser à quel point une réalisation comme celle des *Prelinger Archives*, qui se situe en marge des structures officielles, permet non seulement de combler un vide créé par l'existence même de ces structures mais, du même coup, de jeter les bases d'une réflexion sur le « déplacement des lieux d'archives » qui s'opère dans le contexte du numérique.

Enfin, dans un troisième temps, Sébastien Brochu s'intéresse aux initiatives d'archivage des films de famille qui ont vu le jour au cours des dernières décennies. Des initiatives qui, même si elles ne sont pas issues du milieu des archives, s'avèrent néanmoins significatives au plan archivistique.

Après avoir mis en évidence les caractéristiques matérielles, discursives et expressives des films de famille et fait valoir les valeurs ou raisons (culturelle, scientifique, politique) de les préserver, Sébastien Brochu souligne de quelle manière ces nouveaux lieux d'archivage relèvent les défis liés à ce type de document et contribuent ainsi au renouvellement des pratiques archivistiques. En effet, tout en sachant tirer profit des possibilités offertes par l'environnement numérique, ils favorisent l'émergence de nouveaux rôles tant de la part de l'archiviste que du public. De plus, ils permettent de considérer différemment la façon dont les archives s'inscrivent dans la mémoire à travers le temps.

Voyons donc ce que chacun de ces trois points de vue souhaite nous communiquer à propos des archives audiovisuelles et quels enseignements il est possible d'en retirer au plan archivistique.

1. Nouveaux usages et usagers des documents audiovisuels numériques d'archives

Simon Côté-Lapointe

De nouveaux usages et usagers des documents audiovisuels émergent grâce à la révolution numérique, ce qui engendre des transformations dans la manière d'envisager leur organisation et leur diffusion, et la médiation entre utilisateurs et archives. Les archives audiovisuelles bénéficient particulièrement du milieu numérique et sont une illustration probante du passage d'une vision archivistique axée sur la préservation et la consultation à une axée sur la diffusion à des fins d'exploitation.

Le numérique est plus qu'uniquement un environnement technologique ou un ensemble d'outils techniques visant à réaliser une tâche, mais devient lui-même générateur d'expériences, de pratiques et d'usages nouveaux. Cette révolution, « loin d'être seulement une révolution technologique dans les objets, est avant tout une révolution phénoménologique dans les sujets : elle produit une nouvelle coulée phénoménoteknique du monde et refonde la capacité des humains à en faire l'expérience. » (Vial, 2012, p. 284) Par extension, le numérique offre de nouvelles possibilités d'exploitation des archives audiovisuelles tout en induisant un nouveau rapport entre usagers et documents, passant d'une vision statique de la mémoire à une vision dynamique¹ où la démultiplication des possibilités de réutilisation occupe une place importante.

Les archives audiovisuelles

La dénomination « archives audiovisuelles » est source de confusion. Comme le souligne Françoise Hiraux, « La catégorie "audiovisuelle" est en réalité très large et assez imprécise [...] Plusieurs typologies coexistent en matière d'archives audiovisuelles, privilégiant tantôt le critère du support et du format, tantôt celui de la production et de l'usage primitif des documents. » (Hiraux, 2009, p. 5) Deux principales définitions d'archives audiovisuelles émanent de la littérature :

- 1) les archives audiovisuelles désignent d'une part les organisations ou unités d'organisation qui se dédient à donner accès à une collection de documents audiovisuels et au patrimoine audiovisuel en en faisant la collecte, la préservation et la promotion (Edmondson, 2016, p. 28);
- 2) les archives audiovisuelles désignent d'autre part les documents ou ensembles de documents publiés ou non caractérisés par leur temporalité, soit les images en mouvement et/ou les sons enregistrés inscrits sur divers supports, de divers formats, tant analogiques que numériques (Michel, 2009-2010, p. 97).

Dans le premier sens, les archives audiovisuelles désignent par exemple les institutions d'archives cinématographiques, télévisuelles et sonores (Gracy et King, 2009). Dans le deuxième sens, les archives audiovisuelles désignent les documents audiovisuels qui peuvent se retrouver autant dans les institutions spécialisées que dans les institutions non spécialisées en audiovisuel. Les images fixes ou documents iconographiques (photographies, gravures, etc.) sont aussi communément intégrés dans la catégorie des archives audiovisuelles.

Les documents audiovisuels sont, à l'instar des documents numériques, des médiums technologiques : « les contenus inscrits sur de tels supports ne sont pas directement perceptibles, il faut une technologie particulière pour les rendre perceptibles, et donc consultables » (Bachimont, 2017, p. 12). Grâce à la dématérialisation du support, le numérique a particulièrement favorisé la diffusion et la réutilisation de ces types de documents. Ainsi, les archives audiovisuelles

¹ À ce sujet, voir Bachimont (2010).

sont de plus en plus une composante principale du numérique² et leur croissance est exponentielle.³

Enfin, sans entrer dans le débat sur la définition de ce qu'est un document d'archives, nous définissons les documents d'archives audiovisuels numériques (DANA) comme tous types d'enregistrements sonores et/ou d'images en mouvement contenus dans un fonds ou une collection d'archives.

Usages des archives audiovisuelles

Les usages des archives, c'est ce à quoi les archives servent. La notion d'usage réfère à une interaction entre archives et usager. Pour qu'il y ait utilisation, il faut une concordance entre les pratiques des usagers et l'utilisabilité des archives. La notion d'usage a une connotation plus large que l'utilisation, car elle désigne le contexte dans lequel l'utilisation se produit, donc tient compte des interactions entre utilisateurs, institutions, systèmes d'information et documents d'archives, alors que l'utilisation désigne l'action concrète que l'utilisateur effectue avec le document d'archives (CNTRL, 2012, Utilisation; Ranjard, 2012, p. 8). L'usage inclut donc l'utilisation.

L'exploitation est le résultat de l'utilisation, soit la lecture (au sens large) et la transposition des archives ou de leur contenu dans un contexte nouveau. C'est le moment de l'utilisation des archives définitives et, par extension, l'ensemble de leurs utilisations potentielles.⁴

La réutilisation est définie comme une « nouvelle utilisation (de quelque chose) », l'action d'« utiliser à nouveau (ce qui a déjà servi) » (CNTRL, 2012, Réutilisation). Pour nous, la réutilisation des archives est une forme d'exploitation qui dépasse le stade de la simple consultation et sous-entend la « recontextualisation » des contenus à travers différents dispositifs (Treliani, 2014, p. 109), par exemple, la transposition d'un document dans un contexte éditorial qui modifie son sens ou sa transformation par la modification du contenu, du format, du support, du médium, etc.

Usages traditionnels

L'expression « usages traditionnels » réfère aux usages des publics traditionnels des archives définitives, ceux qui consultent les archives à des fins de recherche historiques ou généalogiques notamment (McCausland, 2011, p. 311). Il s'agit le plus souvent d'usages implicites de documents, c'est-à-dire que l'on ne réutilise pas directement le document, mais plutôt seulement l'information qu'il contient. Les usages traditionnels font principalement appel aux valeurs de preuve et

² « Le numérique englobe tout type d'expression et de traces, et l'audiovisuel en est de plus en plus la composante principale. » (Chabin, 2014, p. 15)

³ En 2015, environ 500 heures de vidéo sont téléversées sur YouTube à chaque minute, et ce chiffre est en croissance (Robertson, 2015).

⁴ Au sujet de l'exploitation, voir Cardin (2013-2014); Klein (2014); Lemay et Klein (2014).

d'information des archives et sont issus des pratiques associées aux supports analogiques (principalement papier).

Les usages traditionnels des archives audiovisuelles – de par leurs qualités médiatiques (sonores ou visuelles) – varient des usages traditionnels des archives en général. Les archives audiovisuelles sont traditionnellement utilisées à des fins de productions audiovisuelles professionnelles.⁵ À la différence des archives textuelles, les archives audiovisuelles sont plus souvent réutilisées de façon explicite, car intégrées à de nouvelles productions audiovisuelles (documentaires, reportages télévisuels, etc.). Les usages traditionnels de ces types de documents d'archives s'appuient sur leurs valeurs informative, patrimoniale et artéfactuelle. Quant à cette dernière, elle fait appel aux qualités esthétiques, aux aspects physique et tangible du document, et réfère à leurs valeurs matérielle, esthétique, symbolique ou émotionnelle.⁶ Les archives audiovisuelles ont un potentiel ludique important et constituent un matériau de choix pour l'exploitation et la valorisation des archives.

Modification du contexte des usages

La dématérialisation du document à l'aide des supports numériques a participé à l'émergence de nouveaux contextes de production, de diffusion et d'utilisation des DANA. Plusieurs facteurs contribuent à modifier le contexte de leurs usages (**Figure 1**) :

- Il y a plus d'accès aux DANA et plus de visibilité des documents et centres d'archives grâce aux multiples moyens de diffusion Web permettant « l'échange généralisé des contenus » (Juignet, 2015), tels que les sites Web, les moteurs de recherche en ligne, les réseaux sociaux⁷ et les plateformes de diffusion audio et vidéo.⁸
- Il y a plus de DANA disponibles en consultation directe et la technologie numérique permet de faciliter la diffusion, la multiplication et l'exploitation de plusieurs types de documents. Ceci est rendu possible grâce à la dématérialisation des supports et à la numérisation des anciens supports analogiques.

⁵ Voir à ce propos Carnel (2012); Challéat-Fonck (2012); Dupeyrat et Malherbe (2014); Kirkegaard Lunn (2009).

⁶ Voir Pugh (2009, p. 164); Yeo (2005, p. 34); Mas et Klein (2011, p. 5-8).

⁷ De plus en plus d'institutions diffusent leurs documents audiovisuels sur la plateforme YouTube. Voir entre autres Bibliothèque et Archives nationales du Québec (<https://www.youtube.com/user/BAnQweb20>); Bibliothèque et Archives Canada (<https://www.youtube.com/user/BiblioArchivesCanada>).

⁸ À titre d'exemples de plateformes de diffusion de DANA, voir les sites suivants : Archives de l'Office national du film (Canada) (<http://images.onf.ca/images/pages/fr/index.html>); Archives audiovisuelles de la recherche (France) (<http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/library.asp>); Memobase (Suisse) (<http://www.memobase.ch/fr>); Archives audiovisuelles du Comité international de la Croix-Rouge (Suisse) (<https://avarchives.icrc.org/>); Prelinger Archives (États-Unis) (<https://archive.org/details/prelinger>).

- Le numérique démocratise les moyens de manipulation et de modification des documents audiovisuels, en facilitant la segmentation, la duplication et le transfert des contenus sonores ou visuels.
- Dans une optique de libre accès, le numérique fait aussi en sorte qu'il y a moins besoin de médiation entre les documents et les usagers. Les institutions et les archivistes sont ainsi moins en contact direct avec les usagers qui, eux, sont plus en contact direct avec les documents.

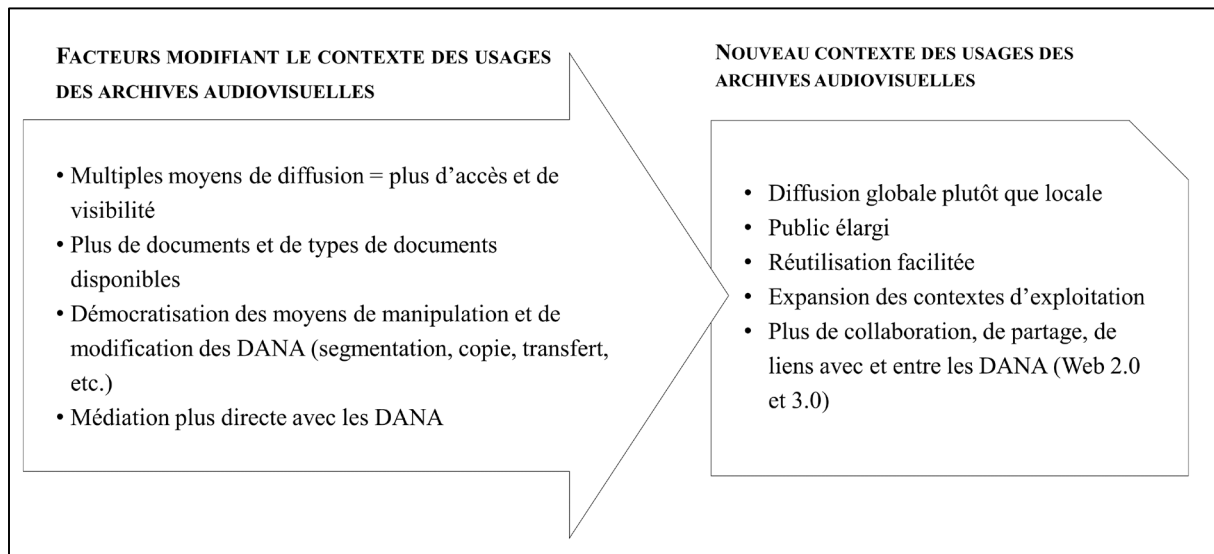


Figure 1 : Modification du contexte des usages des archives audiovisuelles dans l'environnement numérique

En conséquence, la portée de la diffusion est aujourd'hui globale plutôt que locale et il est plus que jamais facile de diffuser et de réutiliser sous diverses formes les DANA grâce aux moyens numériques. Le public des DANA s'est élargi, car les usages et usagers sont plus nombreux et plus diversifiés que jamais en raison des facilités de segmentation, de manipulation, de duplication, de transformation et d'éditorialisation contribuant à l'expansion des contextes d'exploitation. De plus, une vision plus collaborative des archives, influencée par le Web, fait en sorte que les fonctions archivistiques ne sont plus la chasse gardée des seuls archivistes et institutions.

Par extension, la chaîne documentaire et celle des usages⁹ se sont modifiées dans l'environnement numérique et dépassent maintenant le traditionnel cycle de vie des documents. Face à ces changements dans les pratiques, plusieurs auteurs parlent de nouveaux usages des archives. En fait, ils ne sont pas tous nouveaux (comme l'usage d'archives par des artistes, par

⁹ La chaîne documentaire est « l'ensemble des opérations successives de sélection/collecte, de traitement, de mise en mémoire et de stockage, et de diffusion de documents et d'informations » (Boulogne, 2004). Quant à la chaîne des usages, elle représente, non pas les étapes de traitement effectuées par l'archiviste ou l'institution, mais les étapes que l'utilisateur effectue lors de l'utilisation des archives.

exemple), mais ces usages se font maintenant dans le contexte de pratiques différentes, autant de la part des usagers que des institutions.

Nouveaux usages

Jadis associés à des milieux spécialisés, les usages des archives audiovisuelles se confondent aujourd'hui de plus en plus avec les nouveaux usages des autres types d'archives (textuelles, iconographiques, photographiques, etc.).¹⁰ Les usages possibles des DANA se sont étendus à plusieurs secteurs depuis l'avènement du numérique (Dupeyrat et Malherbe, 2014, p. 183) et leurs « usages en termes de réutilisation tendent à se développer » (Stephan, 2014, p. 6). Leur réutilisation suppose non seulement l'extraction de l'information du document, mais aussi l'utilisation du contenu médiatique (image, son, vidéo), soit l'usage explicite du document dans des expositions, films, émissions de radio et de télévision, sites Web ou jeux vidéo par exemple.

L'expression « nouveaux usages »¹¹ désigne les usages qui dépassent le cadre des usages traditionnels. Les nouveaux usages des archives audiovisuelles se caractérisent par :

- De plus en plus d'usages indirects,¹² car les copies numériques permettent de diffuser les archives en dehors des murs du centre d'archives.
- De plus en plus d'usages autres que traditionnels (usages créatifs et artistiques,¹³ pédagogiques, ludiques, de recherche¹⁴ ou publicitaires, par exemple).
- Des références aux valeurs émergentes des archives liées à la valeur artéfactuelle, valeurs qui étaient moins prises en compte dans la vision traditionnelle archivistique. Par exemple, le potentiel esthétique, la matérialité, le potentiel d'évocation, d'émotion, d'affect, etc.
- De nouvelles formes d'exploitation telles qu'installations, œuvres numériques visuelles, sonores ou multimédias, remix d'archives, réseaux sociaux, etc.

Bref, les usages des DANA révèlent que le « document audiovisuel est un objet complexe et dont la valeur d'usage est multiple et stratifiée. » (Treleani, 2014, p. 22) La multiplicité des lectures possibles atteste de l'immense potentiel de leur exploitation, et ceci est accentué par la disponibilité que permet le numérique. Conséquemment, les archivistes et institutions doivent tenir compte dans les modalités et moyens de valorisation et de diffusion de toutes les « entrées

¹⁰ Voir à ce sujet l'article de Michel (2009-2010).

¹¹ Voir, au sujet des nouveaux usages, Chevallier (2016); Dupeyrat et Malherbe (2014); Lemoine (2012); Stockinger (2011b).

¹² L'usage direct est le fait d'utiliser ou de consulter directement un document d'archives, et l'usage indirect, le fait d'être le bénéficiaire de l'usage de quelqu'un d'autre sans toutefois être en contact avec le document source. À ce sujet, voir Roy (2006-2007).

¹³ Voir, par exemple, Côté-Lapointe (2014-2015).

¹⁴ Sur les usages dans le domaine de la recherche, voir Stockinger (2011a; 2011b; 2013).

possibles pour la lecture du document » (Treleani, 2014, p. 22) qui englobent autant les usages traditionnels que les nouveaux usages.

Ce contexte d'utilisation numérique élargit les publics des archives audiovisuelles et modifie les besoins, attentes, comportements et pratiques de ceux-ci, à tel point que l'on parle des nouveaux usagers des archives. L'usage étant une rencontre entre un usager et des archives, il importe de se pencher sur les nouveaux usagers des archives audiovisuelles pour faire émerger des pistes de réflexion afin d'améliorer l'accès aux DANA.

Les usagers des archives audiovisuelles

Les termes « usager » et « utilisateur » sont parfois utilisés indistinctement. Or, selon l'Office québécois de la langue française : « Il ne faut pas confondre les concepts d'"utilisateur" et d'"usager", tous deux exprimés en anglais par le terme *user*. » (OQLF, 2012) Le terme usager souligne le lien entre une personne et une institution publique, alors que celle d'utilisateur réfère à l'action d'utiliser (CNTRL, 2012, Usager; Utilisateur).

Ainsi, à l'instar de l'usage, la notion d'usager sous-tend la prise en compte du contexte de l'utilisation, par exemple l'interaction entre une personne et un centre d'archives, alors que celle d'utilisateur illustre la manipulation effective d'objets, soit l'interaction entre une personne et un document d'archives. Nous proposons la définition suivante de l'usager des archives : individu qui utilise les archives ou leur contenu dans un contexte donné.

Usagers traditionnels

Les usagers traditionnels réfèrent à l'utilisation la plus convenue des archives définitives, soit à des fins généalogiques ou de recherche historique. Des exemples types d'usagers traditionnels sont les historiens, les généalogistes et les chercheurs universitaires. Parmi ceux-ci, les historiens sont les types d'usagers les plus cités et les plus étudiés (Sundqvist, 2007, p. 638). Cependant, à l'ère numérique, ces publics prédéfinis ne sont plus représentatifs de l'ensemble des usagers des archives (McCausland, 2011, p. 311). En général, les usagers traditionnels consultent le plus souvent des documents originaux *in situ*, dans le centre d'archives, et sont des usagers experts¹⁵ qui connaissent le jargon archivistique.

Les usagers traditionnels des archives audiovisuelles sont eux aussi des usagers experts qui consultent les documents sur place. Les supports technologiques des archives audiovisuelles analogiques (par exemple, les films 8 ou 16 mm, les VHS, les cassettes et bobines audio) nécessitent des ressources spécialisées et des connaissances spécifiques pour être utilisés, ce qui en limite le nombre d'usagers. Des exemples types d'usagers traditionnels des archives audiovisuelles sont les réalisateurs télévisuels ou les réalisateurs de documentaires, les professionnels des médias tels que les journalistes, les recherchistes, etc.

¹⁵ À propos de la définition des usagers experts, voir Yakel et Torres (2003).

Nouveaux usagers

Les nouveaux usagers (ou usagers non traditionnels) s'opposent aux usagers traditionnels. L'usage généralisé du numérique, et du Web en particulier, a modifié les pratiques, attentes et besoins des usagers des archives et par conséquent le rôle des archivistes et institutions (Charbonneau *et al.*, 2015). En effet, la « publication croissante de documents d'archives numérisés sur le Web entraîne le développement d'un nouveau type de lectorat que les services patrimoniaux doivent désormais prendre en compte. » (Beauvalet et Munier, 2012, p. 49) Comme le soulignent Vilar et Šauperl :

Archives are becoming more aware that the demographics of users, especially in online environment, is changing, no longer consisting primarily or exclusively of researchers, but increasingly containing non-researchers (typically inexperienced lay users) who search, browse, or simply look around according to their personal or everyday-life information needs [...]. [Researchers] also are beginning to have non-traditional expectations of the archives, probably due to their overall experiences with online databases, digital libraries, etc. (Vilar et Šauperl, 2015, p. 553)

Ces nouveaux utilisateurs sont le plus souvent des usagers en ligne (à l'opposé de publics *in situ*)¹⁶ qui ne connaissent pas le jargon archivistique. Ils sont influencés par le Web 2.0 et les réseaux sociaux, les données ouvertes, la *googlisation* de l'information, les mégadonnées (*Big data*) et les moyens virtuels et participatifs d'échange de documents et d'information (Merzeau, 2010; Theimer, 2011b). Ainsi, leurs attentes à l'égard des archives sont modifiées : ils s'attendent à des outils de recherche qui permettent un accès et un résultat de recherche instantanés (McCausland, 2011, p. 309); ils souhaitent créer leur propre interprétation de l'information qu'ils reçoivent et avoir plus de flexibilité avec les données (Anderson et Blanke, 2015, p. 1194); ils désirent un accès direct aux documents qu'ils recherchent (Fachry *et al.*, 2008, p. 107); ils veulent plus de participation et d'interaction avec les archives et les centres d'archives (Theimer, 2011a); ils veulent pouvoir réutiliser à leur guise les documents (Côté-Lapointe, 2015), etc.

L'émergence de nouveaux types d'utilisateur illustre ce changement dans les pratiques sur le Web : usager butineur, « flâneur » (Dörk *et al.*, 2011), « affineur », « moissonneur » (Tarsot-Gillery, 2016, p. 9-10), contributeur et collaborateur – qui aident à la collecte, l'indexation, l'identification et la diffusion, par exemple.¹⁷ Des exemples types de nouveaux usagers sont les généalogistes amateurs (Guigueno et Pénicaut, 2015, p. 9), les créateurs (Lemay et Klein, 2012, p. 41), le grand public, les étudiants (Dupeyrat et Malherbe, 2014) ou encore les simples curieux qui ne sont pas des usagers professionnels, mais consultent les archives comme passe-temps, etc.

¹⁶ Voir à ce propos Guigueno et Jonchery (2017); Donnat (2016-2017).

¹⁷ « Le mouvement d'ouverture aux contenus comme aux codes fait du document l'objet non plus seulement d'une consultation, mais d'une multitude d'appropriations-transformations. L'utilisateur se retrouve ainsi en charge d'assurer des fonctions jusqu'à maintenant réservées à une classe d'experts et de professionnels. Cataloguer, indexer, résumer, découper, annoter [...] » (Merzeau, 2010, p. 14).

Pour ce qui est des usagers des DANA, soulignons qu'en plus des caractéristiques des nouveaux usagers des archives mentionnées précédemment, ces usagers sont intéressés par les potentiels ludique et d'évocation (mémoire, émotion, nostalgie [Ongena *et al.*, 2013a], affect, etc.) des archives audiovisuelles. De plus, les archives audiovisuelles constituent aussi un bon potentiel de réutilisation créative (Bertrand, 2014, p. 144-145), donc les artistes et les créateurs sont de nouveaux usagers en croissance. Le tableau suivant résume les principaux aspects des usages traditionnels et nouveaux notés.

Tableau 1 : Usages traditionnels et nouveaux usages des archives audiovisuelles

| | USAGES TRADITIONNELS | | NOUVEAUX USAGES |
|----------|--|---|---|
| | Archives en général | Archives audiovisuelles | Archives en général et archives audiovisuelles |
| Contexte | Supports analogiques Usages directs | | Supports numériques Usages indirects |
| | Axé sur la conservation et la consultation | Axé sur la réutilisation | Axé sur la diffusion, l'exploitation et la réutilisation |
| | Utilisation surtout implicite | Utilisation surtout explicite | Utilisations implicite et explicite |
| | Recherche historique et généalogique | Productions audiovisuelles professionnelles | En plus des usages traditionnels : domaines de l'éducation, des arts, du divertissement, de la publicité, etc. Sites Web, jeux vidéo, créations d'œuvres visuelles, sonores ou multimédias, etc. |
| Valeurs | Preuve, information et, dans une moindre mesure, artéfactuelle | | Preuve, information, artéfactuelle Valeurs émergentes des archives : esthétique, matérialité, émotion, évocation, etc. |
| Usagers | Public d'experts Consultation <i>in situ</i> | | Public élargi des usagers novices et amateurs Consultation en ligne |
| | Historiens, chercheurs professionnels, généalogistes, etc. | Réalisateurs, journalistes, artistes, etc. | En plus des usagers traditionnels : usager créateur, amateur, collaborateur, contributeur, butineur, flâneur, moissonneur, etc. |

Il ressort de cette synthèse que les supports numériques ont permis des usages de plus en plus indirects de tous les genres d'archives et contribuent, de par leur capacité à interchanger et modifier les supports et les types de contenus, à élargir les contextes d'usages des archives. Ainsi, les milieux archivistiques traditionnels, celui des archives conservées à des fins de recherche historique et généalogique et celui des archives audiovisuelles conservées à des fins de productions audiovisuelles professionnelles, doivent désormais répondre aux pratiques et attentes des usagers numériques ainsi qu'aux usages qui s'étendent aux domaines du divertissement, de l'éducation, des arts, de la publicité, etc.

De plus, le décloisonnement des usages des archives audiovisuelles par le numérique a mis en lumière l'exploitation de leur valeur artéfactuelle, (matérielle, esthétique, d'émotion, d'évocation, etc.) dans des contextes toujours plus diversifiés. Cet élargissement du champ d'action de l'exploitation ouvre de nouvelles perspectives de médiation, de valorisation, d'organisation et de diffusion et ceci à travers une vision multidimensionnelle des usages des archives

incluant autant les usages traditionnels que les nouveaux usages. Par conséquent, des moyens de médiation, d'organisation et de diffusion plus flexibles qui puissent intégrer toutes les facettes des DANA, et tous leurs usages et usagers potentiels, doivent être développés.

Dans le numérique, les besoins et exigences des différents types d'utilisateurs varient et dépendent des types d'objets numériques qu'ils rencontrent et comment ils les rencontrent (Ross, 2002, p. 7). Autrement dit, les usagers ne se préoccupent pas tant de l'institution ou de la provenance des documents que de leurs contenus, et comment ceux-ci sont accessibles, intelligibles et manipulables. Il faut donc favoriser le plus d'utilisations possibles des DANA et adapter en conséquence les moyens d'organisation et de diffusion.

Par ailleurs, l'utilisateur numérique n'est plus un utilisateur passif des archives, mais peut intervenir aux différentes étapes du cycle de vie des archives en devenant un créateur, collaborateur et contributeur. Sur le Web, le champ d'intervention des institutions et des archivistes est plus large, mais ils doivent aussi accepter parfois de perdre le contrôle sur leurs archives afin d'en favoriser une plus grande utilisation (Robert, 2015, p. 121).

Bref, le numérique change la manière dont on accède et utilise les DANA (Bachimont, 2009), contribuant à l'élargissement et la diversification de leur exploitation, et ceci a un impact sur leurs modalités d'organisation et de diffusion ainsi que sur les pratiques des institutions et archivistes.

Exploitation, organisation et diffusion

Plusieurs auteurs affirment qu'à travers tous les bouleversements du contexte d'organisation et de diffusion des archives occasionnés par la révolution numérique se dessine un nouveau paradigme archivistique¹⁸ plus axé sur les usages et usagers. Or, la discipline archivistique est encore trop centrée sur l'archive et pas assez sur l'usage et l'utilisateur¹⁹ et les archivistes sur la *physicalité* des documents :²⁰

While the material-centred school of thought was associated with the archival profession's past heritage, the use-centred school of thought was the result of a robust debate on the deconstruction and reconstruction of the basic tenets on which the profession has been based [...]. The view sought by the use-centred school of thought was to shift the attention from the archival material to current and potential users and their needs, thereby justifying the preservation of the records. (Katu, 2015, p. 442)

Par rapport à ce changement de paradigme, Klein conclut à

¹⁸ Voir entre autres Gracy (2015); Higgins *et al.* (2014).

¹⁹ « At the heart of archival theory is the record, not its secondary use nor the various types of researchers who visit archives seeking information. » (Duff, 2002, p. 332) Voir aussi Roy (2006-2007, p. 119).

²⁰ « [...] users are increasingly accessing materials without making physical visits to the archives, but archivists remain focused on the "physicality of documents" [...] » (McCausland, 2014, p. 309).

[...] un passage de la diffusion des archives à l'exploitation des documents, ce qui implique d'ancrer la réflexion sur les archives dans l'espace social. [...] Dès lors, l'objet d'analyse n'est plus le geste de constitution des archives, mais celui de leur exploitation. L'utilisateur devient l'agent privilégié du champ disciplinaire, au détriment de l'archiviste et du producteur des documents. (Klein, 2014, p. 229)

Dans cette perspective, les « archives ne se réalisent pleinement que dans leur exploitation [...] [qui devient dès lors un] moment critique de l'existence des documents ». (Lemay et Klein, 2014, p. 93)

Il y a donc une transition de la diffusion à des fins de consultation à la diffusion à des fins d'exploitation à effectuer dans les pratiques archivistiques, et ceci est accentué par le numérique. Dans ce contexte, la « conservation ne peut se limiter à un simple stockage, elle doit donner lieu à une pratique permanente et entretenue » (Bachimont, 2017, p. 174), car la « préservation ne repose pas sur la conservation passive des contenus qu'il faudrait garder intacts, mais [...] repose au contraire sur la pratique active de [leur] interprétation et de [leur] exploitation » (Bachimont, 2009, p. 212), une appropriation nécessaire dont les différentes lectures et exploitations des archives contribuent à enrichir. Ainsi, le travail de l'archiviste ne se limite plus à conserver et à donner accès à l'information que contient les archives, mais de rendre possible leur réutilisation. Ceci est bénéfique du point de vue archivistique : s'assurer de rendre possible la réutilisation des documents fait en sorte que les documents sont toujours lisibles et interprétables.

Le besoin d'améliorer l'accès et l'exploitabilité des documents à des fins de réutilisation et d'exploitation touche plus particulièrement les DANA étant donné que l'accès à ceux-ci reste limité (Prelinger, 2007) malgré le développement de nouveaux usages et utilisateurs. En effet, d'après Ongena, Wijngaert et Huizer :

[...] audio-visual content has become a vital component of historical and cultural heritage (Auffret et Bachimont, 1999), in addition to a nation's printed documents and other historical artefacts (Oomen *et al.*, 2009). [...] The under-utilisation of the unlocking initiatives of these digital audio-visual archives remains however high [...]. (Ongena *et al.*, 2013b, p. 1216)

Cet accès et cette utilisation limités peuvent être explicables par les difficultés et contraintes techniques liées à la diffusion de documents audiovisuels numériques qui incluent les facteurs suivants : la grosseur des fichiers audiovisuels qui nécessitent une quantité importante de mémoire et d'espace de stockage, la multiplicité et l'obsolescence des divers formats de fichiers audio et vidéo, les limites induites par les droits d'auteur, les ressources (temporelle, humaine et financière) nécessaires à leur numérisation, description, indexation, classification, etc.

Aussi, afin d'améliorer l'organisation et la diffusion des DANA dans une perspective d'exploitation, nous proposons quelques pistes de solution :

1. Décrire et indexer les documents audiovisuels en fonction des réutilisations potentielles, et non plus seulement en fonction de leur conservation;

2. Assigner des métadonnées au niveau des documents afin d'améliorer leur découvrabilité sur le Web, car les « métadonnées sont l'interface » (Schaffner, 2009);
3. Avoir et fournir plus d'information sur les droits d'auteur : lors de l'acquisition, pour les usagers, favoriser les licences *Creative commons*, etc.;
4. Tenir compte des différents types de documents et de types de contenus dans les moyens d'organisation et de diffusion;
5. Réaliser plus d'études sur les usages et usagers effectifs et potentiels des DANA;
6. Prendre en compte l'ensemble des utilisations et des utilisateurs potentiels, présents et futurs;
7. Rendre disponibles plus de documents en libre accès direct, en facilitant par exemple le téléchargement en haute définition directement sur les plateformes de diffusion;
8. Garder des traces des réutilisations des archives et mettre en valeur ces utilisations;
9. Favoriser la collaboration entre usagers, archivistes et institutions (Lemay et Klein, 2012).

En résumé, les archives audiovisuelles désignent d'une part des documents temporels fixés sur des médiums technologiques et d'autre part les organisations dédiés à ces types de documents. Par extension, les DANA sont les enregistrements sonores et/ou d'images en mouvement contenus dans un fonds ou une collection d'archives. Pour aborder la notion d'usage des archives audiovisuelles, il importe de distinguer usage, utilisation, réutilisation, exploitation, usager et utilisateur.

Les nouveaux usages des archives sont définis par opposition aux usages traditionnels. Ces derniers réfèrent à la recherche historique ou généalogique des archives définitives et aux valeurs de preuve et d'information des archives. Les usages traditionnels des archives audiovisuelles désignent plutôt les usages dans les productions audiovisuelles et reposent sur les valeurs qui leur sont habituellement reconnues. Le contexte numérique a fait émerger de nouveaux usages des archives audiovisuelles ainsi que de nouvelles formes d'exploitation qui font appel aux valeurs émergentes des archives. En parallèle, on assiste au passage de la diffusion à des fins de consultation à la diffusion à des fins d'exploitation. Ainsi, il est nécessaire d'adapter les moyens d'organisation et de diffusion des DANA en conséquence, et plusieurs pistes de solutions se présentent déjà.

Dans le futur, il est à parier que les archives audiovisuelles constitueront une part de plus en plus importante des archives et que leurs usages risquent fort bien de continuer à s'étendre au fur et à mesure du développement de nouveaux médias, outils et inventions numériques ainsi que de nouvelles communautés d'usagers. En considérant que cette croissance n'ira qu'en s'amplifiant dans les prochaines années, il est primordial pour la suite des choses de continuer à s'intéresser à leurs usages et usagers afin d'améliorer leur organisation et leur diffusion sur le Web.

2. L'exemple des Prelinger Archives

Annaëlle Winand

Les archives audiovisuelles et les individus qui s'y intéressent se présentent de nombreuses façons et témoignent de différentes démarches de diffusion, archivistique ou autres. Des initiatives de conservation et de diffusion d'archives en dehors des institutions archivistiques se multiplient. Dans ce cadre, le monde du cinéma et de l'audiovisuel est particulièrement représentatif de cette tendance, avec des collections qui évoluent vers des projets archivistiques de plus grande ampleur. Un des exemples les plus intéressants en la matière est probablement celui des *Prelinger Archives*. Ces dernières mettent en effet au jour différentes tensions au sein de l'archivistique et des institutions d'archives, dans un contexte numérique. Elles se situent en quelque sorte dans un écart entre collection et fonds, archives institutionnelles et archives vouées à l'oubli, analogique et numérique, diffusion et préservation, ainsi qu'entre institutionnel et personnel. Les *Prelinger Archives* mêlent les pratiques archivistiques traditionnelles à un contexte contemporain, invitant à repenser ces dernières de manière innovatrice. Dès lors, que peuvent-elles nous apprendre sur notre discipline, nos pratiques et notre objet de recherche, les archives?²¹

Mise en contexte

Les *Prelinger Archives* ont été fondées au début des années 1980, à New York, par Rick Prelinger. Collectionneur et cinéaste, Prelinger commence à s'intéresser puis à rassembler des films éducatifs et institutionnels, produits aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale, dans le cadre de recherches pour le film *HEAVY PETTING*, réalisé par Obie Benz et écrit par Pierce Rafferty (Cook *et al.*, 2015, p. 167-168). La collection qui deviendra les *Prelinger Archives* voit alors le jour. Aujourd'hui, elle regroupe plus de 60 000 films, qualifiés d'« éphémères » par Prelinger. Sous cette catégorie, Rick Prelinger rassemble toutes sortes de médias produits par la société dans le but de fabriquer et maintenir le consensus social : ces derniers sont dès lors éphémères, car ils doivent être sans cesse réinventés et mis à jour, afin de s'accorder avec les valeurs de la société qui les crée (Martel et Prelinger, 2013, p. 119). Plus généralement, il est question de films éducatifs, industriels, commerciaux, gouvernementaux, voire amateurs, qui, toujours selon Prelinger, fonctionnent historiquement comme un contre-cinéma, en opposition au cinéma traditionnel et à la télévision (Martel et Prelinger, 2013, p. 119).

En 2002, dans un effort de conservation à long terme, les films sur pellicule issus de cette collection sont acquis par la *Library of Congress* : il s'agit de plus de 140 000 boîtes de film, c'est-à-dire environ 48 000 films (Prelinger, 2002). Depuis, les *Prelinger Archives* continuent d'accroître leur collection de films, en se concentrant maintenant sur les films amateurs. Plus de 11 000 titres

²¹ Afin de répondre à ces questions, nous nous concentrerons sur la partie de la collection des *Prelinger Archives* qui a été numérisée et qui est disponible sur le portail de l'*Internet Archive* (<https://archive.org/details/prelinger>).

de la collection ont été numérisés : une partie, mise à disposition du public gratuitement est hébergée sur le site web de l'*Internet Archive* et une autre, payante, est gérée et distribuée par *Getty Image*.

Le but des *Prelinger Archives* est de collecter, préserver et faciliter l'accès aux « films of historic significance that haven't been collected elsewhere », c'est-à-dire, des films qui ont été produits aux États-Unis par ou pour des sociétés, des organismes à but non lucratif, des associations de commerce, des communautés et groupes d'intérêt et des institutions d'éducation et qui n'ont pas trouvé leur place au sein d'autres institutions archivistiques (*Prelinger Archives*, s. d.). La mission de l'institution est donc relativement similaire à celle d'un service d'archives traditionnel, c'est-à-dire un organisme « chargé de la gestion et de la collecte des archives [...] de la conservation, du tri, du classement, de la description, de la rédaction des instruments de recherche et de la communication des archives ». (DAF, 2007) Trois éléments peuvent dès lors être mis en commun, entre les archives dites traditionnelles et l'initiative *Prelinger* : une volonté de collecter, de conserver et de donner accès à des documents d'archives. Ces trois fonctions, fondamentales en archivistique, nous servons de structure pour analyser les *Prelinger Archives* et répondre à notre question de recherche.

Collecter

Les *Prelinger Archives* appellent à des questions de terminologie, notamment en ce qui concerne les concepts d'archives, de collection et de fonds d'archives. Les « archives » *Prelinger* sont-elles des archives?

Si l'on considère les archives selon leur acception officielle, à savoir qu'elles sont l'« ensemble des documents, quelle que soit leur date ou leur nature, produits ou reçus par une personne ou un organisme pour ses besoins ou l'exercice de ses activités et conservés pour leur valeur d'information générale » (LégisQuébec, 2017, Loi sur les archives), nous remarquons que la définition diffère quelque peu du cas *Prelinger*. En effet, les films rassemblés par ce dernier ne sont ni produits ni reçus dans l'exercice de ses activités, mais bien sélectionnés selon des critères spécifiques (ce qu'il définit comme « film éphémère »). Les documents ne s'accumulent donc pas de manière « organique ». En cela, ils ne constituent pas la preuve des fonctions et responsabilités de *Prelinger*.²²

Évidemment, ces considérations sont discutables : en quoi les documents réunis par *Prelinger* ne seraient-ils pas représentatifs de son activité de collectionneur? Cette question en soulève implicitement une autre, celle de la distinction entre collection et fonds d'archives. Le fonds d'archives, considéré comme l'« ensemble de documents de toute nature réunis automatiquement et organiquement, créés et/ou accumulés et utilisés par une personne physique ou morale ou par une famille dans l'exercice de ses activités ou de ses fonctions » (CCA, 2008, annexe D, p. 5) est déterminé par l'interdépendance des parties qui le constituent, assurant la préservation du contexte et de la provenance des

²² Selon la définition des archives de la SAA (Society of American Archivists): « Materials created or received by a person, family, or organization, public or private, in the conduct of their affairs and preserved because of the enduring value contained in the information they contain or as evidence of the functions and responsibilities of their creator [...]. » (Pearce-Moses, 2005)

archives et dès lors leur qualité de preuve. De plus, à travers les principes de provenance et de respect de l'ordre originel, le principe de respect des fonds permet la préservation de la nature organique des archives « as evidence of transactions whereby the records inherently reflect the functions, programmes and activities of the person or institution that created them, and the transactional processes by which that actual creation took place. » (Cook, 1993, p. 26)

Ces deux caractéristiques, à savoir l'interdépendance des parties qui constituent le fonds et la notion de rassemblement « organique » qui intervient dans la constitution de ce dernier, ne semblent pourtant pas prépondérantes dans la fondation des *Prelinger Archives*. Les films regroupés par Prelinger relèveraient plutôt de la collection, c'est-à-dire un « regroupement de documents de toute provenance, rassemblés intentionnellement en fonction d'une caractéristique commune » (CCA, 2008, annexe D, p. 2). Dès lors, pourquoi parle-t-on d'« archives » dans le cas Prelinger?

Si le fonds d'archives et la collection sont tous deux des ensembles de documents, traditionnellement la collection s'oppose aux fonds d'archives, principalement par sa constitution artificielle. Toutefois, les deux notions sont au cœur de différents débats au sein de l'archivistique. Donnant suite aux réflexions de Terry Cook, Geoffrey Yeo posait en 2012 la question de la dichotomie entre réunion « artificielle » et réunion « organique » qui définit la différence entre fonds et collection. Il suggère que toute « aggregation that results from conscious human action is an artificial creation. » (Yeo, 2012, p. 52) La différence entre collection et fonds se situerait dès lors au niveau de la matérialité : une collection est physique, matérielle, tandis qu'un fonds est une entité conceptuelle et peut se retrouver physiquement à différents endroits. Néanmoins, malgré cette réflexion sur la notion d'« organique », l'opposition entre collection et fonds semble presque inchangée et repose toujours sur une idée de sélection : « physical aggregations that result from human decisions about selection or co-location are most appropriately labelled as collections. » (Yeo, 2012, p. 58)

Par ailleurs, le fonds d'archives assure le lien avec le contexte de création des documents : il représente un ensemble d'activités qui ont eu lieu dans un environnement spatial et temporel précis. Ce contexte de création se manifeste dans l'interdépendance des parties du fonds, qui en est une constituante théorique fondamentale. L'interdépendance témoigne en effet du contexte duquel proviennent les documents, celui des activités de son créateur, garantissant ainsi aux documents la valeur de preuve de ces mêmes activités. Dans le cas des *Prelinger Archives*, cette interdépendance n'existe pas dans l'origine commune des films, puisqu'ils proviennent de différents producteurs, lieux et temporalités. Par contre, des liens entre les documents sont construits dans le nouveau contexte de la collection. S'il ne peut être ici question d'interdépendance proprement dite, il s'agit néanmoins d'une relation concrète entre les différentes constituantes de cette collection. Ce que fait la collection, ici, c'est la reconfiguration des documents dans un nouveau contexte : celui-là même qui les assemble, et qui constitue le reflet de l'activité du collectionneur.

Pourrions-nous dès lors imaginer que les *Prelinger Archives* représentent une entité archivistique constituée de documents regroupés par Prelinger dans le cadre de ses activités? S'il ne s'agit pas théoriquement d'un fonds, la collection Prelinger a pourtant une qualité archivistique indéniable.

Ce questionnement sur l'entité « archives » n'interroge pas seulement les archivistes, mais également d'autres domaines, dont les études cinématographiques, en lien direct avec les archives audiovisuelles. Les changements apportés par le numérique poussent les chercheurs vers une idée différente des archives, plus globale. Comme le souligne Catherine Russel : « it may be that a collection becomes an archive once it becomes used, accessed and repurposed. » (Russell, 2013, p. 112) Ce serait donc la mise à disposition des documents et leur utilisation, plutôt que leur nature ou le type de regroupement qui les unit et qui ferait archive.

Finalement, pourquoi ne pas dépasser cette question? Au-delà des définitions, pourquoi ne pas considérer les collections comme des entités archivistiques, non pas en dichotomie avec le fonds d'archives, mais bien dans les perspectives qu'elles apportent à l'archivistique dans un contexte contemporain? Il s'agit d'un modèle qui prend de plus en plus d'importance et de place avec les possibilités offertes par le numérique. Les initiatives de certains collectionneurs deviennent de véritables entreprises archivistiques, comme en témoigne le cas Prelinger et ce, d'autant plus quand les collections se donnent comme mission de combler les lacunes des institutions archivistiques.

Conserver

En effet, les *Prelinger Archives* ont pour mission de conserver des films qui n'ont pas trouvé de place dans d'autres institutions officielles (archives et cinémathèques, par exemple). Il s'agit de films éphémères au contenu fugace qui sont voués à la destruction ou à l'oubli. Les films collectés par Prelinger sont pourtant des archives qui ont été produites dans le cadre des activités d'un producteur (une compagnie de film, une industrie, un ministère, une agence publicitaire, une famille, etc.). Par contre, une fois leur utilité première dépassée, les films ne semblent pas présenter de valeur (administrative, légale, historique) qui les qualifierait pour la conservation à long terme. Il en va de même pour leurs qualités esthétiques qui, au contraire de certains films documentaires ou de fiction, n'entrent pas forcément en jeu dans leur préservation. Situés à la « cultural periphery » (Cook *et al.*, 2015, p. 171) d'une époque, ils ne s'insèrent dès lors pas forcément dans le processus mémoriel de la période. Pourtant, ces mêmes caractéristiques qui disqualifient les films auprès des institutions traditionnelles de conservation, ont suscité l'intérêt de Prelinger qui en dégage le potentiel non seulement historique, mais aussi mémoriel et évocateur.

Les films conservés sont des productions (industrielles, commerciales ou personnelles) issues de contextes déterminés : ils sont dès lors le véhicule de mémoire et d'histoire de leur producteur, mais également de l'environnement qui les a produits. Quand ils sont conservés en dehors du fonds d'archives de leur producteur, les liens qui attachent ces documents à leur producteur et à son histoire se disséminent. Toutefois, l'action du collectionneur vise à rassembler les films dans un ensemble qui produit du sens. Les archives proviennent de producteurs différents, mais ont en commun un genre (film de famille, film industriel, etc.) et une période, tout autant que leur qualité de « rebut ». De cette manière, elles conservent la mémoire de ce qu'elles ont en commun : comme production d'une société à un moment donné, tout autant que leur rassemblement à un moment ultérieur. Les *Prelinger Archives* sont dès lors porteuses d'une mémoire

collective, de la « cultural practice of constructing the self-image of a community. » (Ketelaar, 2014, p. 136) C'est ce terrain qui est propice au déploiement d'images lié à une période, à un genre, à un thème ou encore à une esthétique particulière : « les archives sont en mesure de nous émouvoir de la sorte parce qu'elles ont la capacité d'évoquer, c'est-à-dire de rappeler les choses oubliées, de rendre présent à l'esprit » (Klein et Lemay, 2012, p. 9). Toutefois, ces potentialités historiques, mémorielles et évocatrices contenues dans les films ne se révèlent pleinement que sous l'action des utilisateurs de ces archives : « Only when the archive is actually used and activated does it cross the boundary with the canon [...], and become part of the *living* and *lived* cultural memory. » (Ketelaar, 2014, p. 144) C'est à travers leurs gestes que la conservation des films est par conséquent complétée.

Par ailleurs, le travail des collectionneurs dépend de l'évaluation des archives en vue de leur conservation : « Archivists don't just manage records; they actively decide what will be kept and what will be removed, through the very process of appraisal. Archivists manage the residue, not the entirety; the remains, not the totality. » (Millar, 2002, p. 5) C'est dans ce vaste espace qu'opèrent les collectionneurs, tels que Prelinger. Les institutions archivistiques ne pouvant conserver qu'une partie des traces d'un producteur, les actions des collectionneurs permettent dès lors l'émergence de nouvelles perspectives historiques, mémorielles et imaginaires. De plus, les initiatives en marge des grandes institutions peuvent être moteur de changements, en ce qui concerne la pratique archivistique : « Innovation tends to happen most dramatically not at the center, but at the periphery. Regional archives, specialized collections and private collectors are typically nimbler, more imaginative and less constrained than major national-level institutions. » (Cook *et al.*, 2015, p. 170)

Enfin, pour Prelinger, la conservation passe par l'accès. La numérisation et la mise à disposition de plus de 11 000 titres de sa collection via l'*Internet Archive* témoignent d'une volonté de rompre la tension entre conservation et diffusion qui est souvent en jeu dans la préservation des archives audiovisuelles (Prelinger, 2007). Ainsi, la numérisation d'une partie des archives soutient une volonté de pérennité et les possibilités d'appropriation assurent leur existence continue au sein de multiples utilisations. Évidemment, cette dynamique est, en elle-même, porteuse de sens et influe sur les archives : « technologies and mediation shape form or structure, but also content (and so the memories and identities in the record). » (Ketelaar, 2014, p. 114)

Faciliter l'accès

Une des particularités des *Prelinger Archives* est la possibilité donnée aux utilisateurs de non seulement visionner et télécharger les films qui sont mis à leur disposition, mais également de les utiliser gratuitement et sans restrictions. Dans la perspective de Prelinger, il s'agit de dépasser la tension entre diffusion et conservation pour, de manière large, donner l'accès aux films dans la mesure où « many institutions sequester their holdings behind walls of copyright, policy, or indifference, rendering them inaccessible to many. » (Prelinger, 2007, p. 114)

De plus, ces mêmes utilisateurs sont invités à partager ces archives, tout autant que le travail réalisé avec elles : « You are warmly encouraged to download, use and reproduce these films in whole or in part, in any medium or market throughout the world. You are also warmly encouraged to share, exchange,

redistribute, transfer and copy these films, and especially encouraged to do so for free. » (Prelinger Archives, s. d.) C'est ici que se situe l'engagement de Prelinger, qui le démarque d'autres institutions d'archives : non seulement il est question de la mise à disposition et de la diffusion des archives, toutes deux gratuites, mais surtout, il met de l'avant un aspect qui est plutôt rare dans les politiques de diffusion des archives, c'est-à-dire l'encouragement à l'utilisation et à la réutilisation. Il n'est pas uniquement question du geste de l'archiviste qui met à disposition des documents pour un utilisateur. Ici, l'utilisateur est invité non seulement à consulter, mais également à revisiter les films, dans son propre contexte, puis à les repartager sur le même site.

Où cette action se situe-t-elle sur le plan archivistique? L'idée de « faciliter l'accès » à des documents se réfère à la fonction de diffusion, c'est-à-dire l'« action de faire connaître, de mettre en valeur, de transmettre ou de rendre accessibles une ou des informations contenues dans des documents d'archives à des utilisateurs (personnes ou organismes) connus ou potentiels pour répondre à leurs besoins spécifiques » (Charbonneau, 1999, p. 374). Selon la définition de Charbonneau, la diffusion contient quatre volets : la communication, la valorisation, la référence et la promotion. Ces différentes actions de diffusion se cristallisent autour du geste de l'archiviste. C'est en effet lui qui met à disposition des documents pour de potentiels usagers, à travers divers moyens. Il s'agit d'un mécanisme linéaire, qui va de l'archiviste à l'usager. Dans cette définition, il n'est pas question de ce qui sous-tend le discours de Prelinger : le fait qu'il existe des utilisateurs qui ne sont pas seulement des récepteurs de l'autre côté de la chaîne de diffusion. Ces derniers existent à travers les gestes qu'ils opèrent sur les documents d'archives.

Récemment, les travaux d'Yvon Lemay et Anne Klein ont mis au jour l'exploitation des archives, qui adresse la complexité de cette relation entre archiviste, archives et utilisateurs, au-delà de la diffusion (Lemay et Klein, 2016). L'exploitation est l'ensemble des pratiques et réflexions qui mettent en jeu les archives (Klein, 2014). Il s'agit d'un aspect de l'archivistique comme discipline qui est « relatif à l'existence des documents une fois les différents gestes archivistiques posés (depuis l'acquisition/création jusqu'à la diffusion en passant par le traitement) » (Klein, 2014, p. 232). Exposé dans une trajectoire documentaire, c'est l'utilisation des archives, après leur traitement, qui est ici prise en considération. Dès lors, l'exploitation combine non seulement les actions de l'archiviste, mais, en plus, celles des utilisateurs des archives. C'est dans cette optique que peut se comprendre l'appel de Prelinger : les films qui sont mis à disposition des utilisateurs par un archiviste vont se redéployer à travers les gestes des utilisateurs, à travers leur exploitation, ouvrant de nouvelles voies narratives, historiques, poétiques ou encore esthétiques.

La prise en considération des utilisations des archives est importante pour les archivistes, car elle permet à ces derniers de regarder leur objet de recherche et de travail sous un angle différent. Les archives sont alors considérées dans leur ensemble : de leur création à la mise en archives, mais aussi dans la sédimentation (archivistique, historique, matérielle) de leurs utilisations. Ces étapes, chacune ancrée dans des contextes précis, sont génératrices de sens, qu'il revient aux archivistes de conserver ou, à tout le moins, d'en sauvegarder la trace.

Déplacement des lieux d'archives

Les *Prelinger Archives* s'érigent en institution archivistique quelque peu atypique. En se donnant les mêmes missions que les archives, tout en partant d'une collection, les *Prelinger Archives* incitent une réflexion sur les espaces et lieux d'archives, et plus particulièrement sur l'idée du déplacement de ces lieux. Ancré dans un contexte numérique, il s'agit d'un glissement qui s'opère à deux niveaux, du point de vue des utilisateurs.

Tout d'abord, les utilisateurs développent une relation personnelle aux archives : ils peuvent les consulter, les collectionner, les modifier ou encore les re-diffuser, brouillant ainsi la notion de propriété, les limites imposées par le droit, ou encore la nature du document d'archives. Ce phénomène se manifeste particulièrement dans les activités de certains collectionneurs : des individus collectionnent des documents d'archives et, en quelque sorte, acquièrent le statut d'archiviste amateur; les archives ne sont dès lors plus les seules possessions des institutions. Ce premier mouvement peut être identifié comme un déplacement de l'institutionnel au personnel : « it may be apropos to characterize the great shift in archival culture as a movement from institutional to personal. » (Martel et Prelinger, 2013, p. 123) Les archives passent donc du lointain au proche : elles sont accessibles partout, à tout moment, sur différents supports technologiques. Elles donnent l'impression d'être près des utilisateurs : « numériser, c'est donc rendre les documents accessibles bien au-delà de leur lieu d'existence et les rendre disponibles en plusieurs lieux dans le même temps, les doter d'ubiquité » (Klein et Lemay, 2014, p. 44).

Ensuite, les archives opèrent une transition d'espaces physiques à espaces virtuels. Que ce soit pour la diffusion ou pour la conservation, les archives semblent être devenues immatérielles. De nouveaux espaces virtuels de rencontre se créent, à l'extérieur des bâtiments d'archives. Les institutions peuvent dès lors y disséminer les documents qu'elles préservent et rejoindre de potentiels utilisateurs. En parallèle, des communautés de passionnés ont la possibilité de mettre leurs collections en ligne, les présenter, les traiter et les gérer comme des archives. Le numérique décloisonne les processus de l'exploitation des archives : les utilisateurs passent d'un processus traditionnel de recherche et de consultation des archives à une apparente immédiateté de l'accès à ces dernières.

Bien évidemment, cette réflexion sur les lieux d'archives ne peut se faire sans évoquer les difficultés que ces changements engendrent, notamment l'accentuation de la contradiction « [...] between our ability to access and reuse archival holdings via Internet and the small fraction of archival materials that is actually available for archives as sources of historical documentation, that they've 'routed around' legacy repositories in favour of more accessible (if sometimes less authoritative) online collections. » (Martel et Prelinger, 2013, p. 123) Tous les documents qui sont mis à disposition en ligne par les institutions ne constituent en effet qu'une fraction de ce que celles-ci conservent. Toutefois, des initiatives comme celles de Prelinger permettent de conserver et de donner accès à des archives qui ne sont pas conservées par ces mêmes institutions.

Finalement, il ne s'agit pas de privilégier un modèle plutôt qu'un autre, mais de comprendre les différents types d'institutions archivistiques qui coexistent actuellement. L'analyse de l'expérience de leur complémentarité est

l'occasion non seulement de nourrir nos pratiques, mais également de développer notre théorie. La rencontre des différents points de vue des acteurs qui gravitent autour des archives est fondamentale pour la compréhension de ces dernières. Après tout, il n'est pas étonnant que des collectionneurs passionnés tels que Prelinger revendiquent cette notion d'archives. Cette dernière confère une certaine autorité au document, en lui accordant une place spécifique dans la société : « [...] when a record is designated archival, it is assigned a special status. It is circled, framed, or privileged for a particular type of viewing and often becomes a symbol of community aspirations and cherished values. » (Nesmith, 2002, p. 32) Et c'est précisément cela que nous apprennent les *Prelinger Archives* : à travers l'objet « archives », tout autant que ce qu'il représente, elles nous permettent de poser un regard légèrement en marge de l'archivistique pour appréhender notre objet de recherche dans toute sa complexité contemporaine, dans un contexte en constant mutation, influant sur nos pratiques et notre discipline. Ce point de vue décalé est non seulement un révélateur, mais également un exemple concret de ces changements : les modèles institutionnels se multiplient, les pratiques se diversifient et, bien qu'ancrées dans la théorie archivistique, ces transformations appellent à une relecture de certains concepts.

3. Valeurs et archivage des films de famille

Sébastien Brochu

Au cours des trente dernières années, des dizaines d'initiatives d'archivage de films de famille²³ ont été mises sur pied en Europe et en Amérique du Nord, dont la plupart par des organismes régionaux et des regroupements indépendants. Ces initiatives, profitant presque toutes des possibilités offertes par le numérique, constituent un autre exemple révélateur de l'ouverture et des changements qui s'opèrent actuellement au sein des pratiques archivistiques. En effet, la reconnaissance de la valeur de documents personnels, triviaux et lacunaires comme les films de famille ne va pas de soi, et leur archivage pose plusieurs problèmes qui forcent l'archiviste à repenser et à adapter ses méthodes de travail, en misant davantage sur des gestes de remédiation dynamique et l'implication active du public.

Caractéristiques des films de famille

Tenter de déterminer avec exactitude ce qu'est le « film de famille » et en établir des propriétés fixes se révèle plutôt hasardeux, du fait qu'ils ont été produits en quantité considérable, et ce, à peu près partout sur la planète par une foule d'individus issus de groupes sociaux et ethniques des plus divers. Prenant acte de cette variété des milieux de production, Zimmermann explique que « however visually primitive home movies may appear textually, their historical and discursive structures present much more complexity. These images are the

²³ Pour l'instant, la majorité des initiatives se limitent à archiver les films initialement enregistrés sur support filmique, et quelques fois sur support vidéo, ayant été produits principalement entre les années 1920 et 1980.

confluence of the unstable intersection of family history, state iconography, and consumer technology. » (Zimmermann, 1995, p. ix) Dès lors, pour traiter du/le film de famille, il ne faut pas simplement le considérer comme un type d'entités physiques ou comme un type d'images, mais plutôt comme un type de productions socioculturelles influencées par des composantes matérielles, discursives et expressives particulières qui ne cessent de varier à travers le temps et l'espace.

Composantes matérielles

Les films de famille se fondent d'abord sur l'emploi d'une multiplicité d'appareils de prises de vue et de projection étant (relativement) portatifs, simples à manier et peu dispendieux, qui utilisent des formats de pellicule ou de bande vidéo substandard, comme le 9,5 mm (1922), le 16 mm (1923), le 8 mm (1932), le Super 8 (1965), le VCR (1970) et le VHS (1976). De façon progressive, l'introduction des formats substandard a rendu la pratique cinématographique techniquement et financièrement accessible aux différentes couches des sociétés, ce qui a permis le développement de nouvelles formes d'expression et de mémoire, plus triviales et personnelles.

Chacun des formats implique des contraintes (absence de son, durée d'enregistrement limitée, etc.) et offre des textures singulières (couche granuleuse, voile vaporeux, couleurs éclatantes, etc.) qui marquent sensiblement l'allure des films. Il faut savoir que la disponibilité des appareils et des formats a longtemps variée selon les régions, tel le 9,5 mm qui fut davantage présent en Europe et en Amérique du Sud. D'indispensables projets de recensement et de préservation de milliers d'appareils, qui permettent d'approfondir l'étude des moyens de production et de leurs effets, sont d'ailleurs en cours, notamment au EYE Filmmuseum (s. d., Equipment), au Eastman Museum (2015, Technology), à la Northeast Historic Film (s. d., Study Center) et à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (2012, Appareils et accessoires).

Composantes discursives

Les films de famille sont ensuite à considérer en tant que matière d'un acte de communication. De manière globale, ils appartiennent au vaste champ du cinéma amateur, c'est-à-dire qu'ils sont conçus, réalisés et diffusés à l'extérieur des réseaux professionnels et commerciaux, par des non-spécialistes qui s'inspirent néanmoins des productions professionnelles et de multiples publications spécialisées²⁴ pour exprimer leur vision du monde. Odin²⁵ précise du reste, en se basant sur l'approche sémio-pragmatique, que la pratique – production et réception – des films de famille a pour fonction de favoriser les échanges interpersonnels et la création d'une mémoire au sein de la sphère domestique. Le but n'est pas d'élaborer des œuvres cohérentes pour des spectateurs externes, mais simplement de raccorder des images évocatrices donnant la possibilité aux membres de la famille de ré-éprouver ensemble des moments déjà vécus et, à

²⁴ Pour l'analyse de cette influence, voir Zimmermann (1995). Pour des compilations de publications (livres, revues, guides, pamphlets) destinées aux cinéastes amateurs, voir entre autres Compton (2003); Menager et Odin (1999).

²⁵ Roger Odin a beaucoup écrit et largement influencé la pensée sur les films de famille. Voir notamment Odin (1979; 1995; 2017).

travers la formulation de différents commentaires, de se façonner une histoire commune.

Autrement dit, chaque film de famille constitue une accumulation de fragments de plusieurs vies dont les récits restent à articuler à travers un travail d'interprétation et d'édition actif de la part des subjectivités spectatoriennes. Contrairement au cinéma commercial, « ce qui se passe à la projection fait partie intégrante du "film" » (Odin, 1995, p. 37), puisqu'agissant à titre de bonimenteurs, les filmeurs, les filmés et les autres témoins de leur entourage émettent des commentaires « en direct » qui donnent des informations essentielles à la contextualisation et la compréhension des images. Leurs remarques représentent en fait une sorte d'annotation collaborative suffisamment importante sur le plan de la signification pour conduire Aasman à envisager le film de famille comme un « "user-generated" content when it comes to assessing it as both historical source and private record. » (Aasman, 2014, p. 245)

Composantes expressives

Il existe enfin une expression ou un effet « film de famille » aisément reconnaissable.²⁶ Malgré la liberté de tournage offerte par les appareils portatifs, on retrouve d'un film à l'autre, avec de légères divergences en fonction du milieu socioculturel de production, une série de thèmes liés à la vie courante du groupe familial, de son entourage immédiat (amis, collègues, voisins) et de la communauté dans laquelle il évolue : activités et loisirs quotidiens, fêtes et rites de passage, arts et pratiques traditionnelles, manifestations publiques, architecture, transports, voyages, etc. Puisque le but est de se forger une collection d'images idylliques en prévision d'une réactivation du bonheur dans le futur, les familles mettent en scène une réalité « épurée », en privilégiant forcément les moments de joie et d'harmonie où chacun accepte de parader convenablement devant la caméra. Les éléments environnants sont quant à eux généralement enregistrés avec un regard documentaire ou anthropologique par lequel les filmeurs « attempt to realistically reflect life around them. » (Hetrick, 2006, p. 78)

Sur le plan stylistique, les films de famille sont souvent truffés d'imperfections qui brouillent la perception des images : caméra chancelante, sujet mal cadré, coupes aléatoires, paroles presque inaudibles, etc. Ils sont peu structurés et possèdent une trame narrative émiettée qui enchaîne des bribes d'actions disparates captées ici et là, selon le procédé rudimentaire du « point and shoot ». La plupart des séquences s'amorcent au cœur d'une action et se terminent abruptement, en offrant peu de détails permettant de les contextualiser séparément et par rapport à l'ensemble, qui constitue une accumulation indifférenciée. Curieusement, la forme fragmentaire et les défauts stylistiques des films de famille renforcent leur fonction communicative, puisqu'en nuisant à la compréhension des images en elles-mêmes, ces lacunes incitent les spectateurs-témoins à prendre activement part à la description de ce qu'il voit à l'écran et à

²⁶ Voir les études empiriques menées notamment par le CHM (2011); Norris Nicholson (2012); Odin (1995; 2017).

partager leurs réflexions et leurs souvenirs. Le sens et la portée des images se dessinent donc essentiellement au fil de visionnements participatifs.

En somme, les films de famille se conçoivent comme des productions socioculturelles riches et complexes aux propriétés continuellement fluctuantes.²⁷ Bien qu'ils soient difficilement saisissables, ces documents possèdent de nombreuses qualités informationnelles et sensibles qui justifient leur archivage et leur diffusion.

Qualités et usages possibles

Le caractère commun, redondant et fragmentaire des films de famille fait en sorte qu'ils ont longtemps été ignorés par les centres d'archives. Ils représentent pourtant des « "enregistrements éphémères" ayant un caractère exceptionnel de documentation » que l'UNESCO (1980, p. 9) recommande de sauvegarder au même titre que les productions nationales plus officielles. Nous relevons trois grandes valeurs ou raisons de les archiver.

Raison culturelle et patrimoniale

Le film de famille est d'abord digne d'intérêt, parce qu'il « functions as a cultural artifact and as a mediator between the social and linguistic rules of a given culture. » (Zimmermann, 1995, p. x) En effet, les documents créés dans un cadre personnel mais ayant pour but d'être montrés à l'entourage témoignent, d'un côté, des éléments significatifs de l'existence qu'il importe de saisir, de communiquer et de conserver en mémoire et, de l'autre, des conventions de représentation en vigueur à chaque époque et de leur évolution au fil du temps. D'après Mörner et Hetrick, étudier les techniques de réalisation et les récurrences expressives des films de famille produits à l'intérieur d'une communauté donnée permet de déceler les principaux traits de sa « culture visuelle domestique » (Mörner, 2011) ou « vernaculaire » (Hetrick, 2006), c'est-à-dire les manières dont les individus ordinaires utilisent le médium filmique pour se faire voir et pour négocier la limite entre le privé et le public. Tepperman ajoute que mener ce genre d'études « is crucial to our understanding of media practices in the twentieth (and twenty-first) century. » (Tepperman, 2015, p. 9)

Parallèlement, les films de famille sont aussi porteurs d'une dose de spontanéité, d'un sentiment de vécu qui nous parle directement, de manière émotive. Quiconque les visionne risque de reconnaître des situations qu'il a déjà expérimentées ou encore d'être touché par la beauté des simples choses de la vie. Et puisqu'ils lient représentation de la culture quotidienne et émotion, que le personnel y rejoint le collectif, les films de famille deviennent des objets patrimoniaux de choix pour forger la mémoire et l'identité des communautés. Ce

²⁷ Zimmermann insiste sur ce point : « Home movies assume many shapes and elude fixity. [...] The borders between home movies and other forms – including narrative film – constantly shift within different historical, cultural, and minority configurations. As unresolved open texts, home movies operate as a series of transversals, translations, and transcriptions between history and memory, between text and context, between the public and the private. » (Zimmermann, 2008, p. 9)

sont des artefacts idéals pour tracer différents récits du Nous collectif et les transmettre d'une génération à l'autre.

Raison sociohistorique et scientifique

Au-delà de leur potentiel d'utilisation patrimoniale, les films de famille ont la capacité de fournir de l'information sur une foule d'éléments moins bien documentés par les autres types de sources ou bien sous-représentés au sein de la société. Les plus classiques sont les films de personnalités connues (chefs d'État, artistes, inventeurs) qui complètent régulièrement leur fonds d'archives. En révélant une part de leur vie privée, ils aident à mieux saisir leurs traits de caractère et certains raisonnements derrière leurs actions. Les films les plus intéressants sont toutefois ceux produits par les individus ordinaires qui, paradoxalement, sont remarquables en raison de leur côté tout à fait ordinaire. C'est qu'ils permettent d'étudier le déroulement et la texture de l'existence quotidienne à travers la mise en évidence des activités et gestes courants de tout un chacun. Bien que ce ne soit pas leur raison d'être initiale, ils révèlent des détails sur l'aménagement du territoire, les styles vestimentaires, les codes de communication implicites, l'utilisation d'outils particuliers, etc. Bref, ils sont des sources d'informations précieuses et souvent inédites pour toute une gamme de chercheurs.²⁸

Plus important encore, les films de famille constituent « a visual practice emerging out of dispersed, localized, and often minoritized cultures, not a practice imposed on them. » (Zimmermann, 2008, p. 1) On les retrouve chez les Afro-Américains, les Autochtones, les populations coloniales et de pays en guerre, chez les migrants, etc., donc chez des groupes qui ont eu pendant longtemps une production audiovisuelle professionnelle (cinéma et télévision) restreinte et qui, conséquemment, pouvaient difficilement faire valoir leurs propres histoires et représentations. Les films de famille permettent réellement d'élargir les possibilités historiographiques, politiques et savantes, parce qu'ils offrent une vision de l'intérieur de ces groupes, une vision qui leur est propre et qu'ils ont créée volontairement. Ils servent ainsi à faire l'« histoire par le bas » ou la « microhistoire » des peuples en tenant compte de l'énonciation de ceux qui ont trop souvent été écartés, ceux dont les paroles, les images et les pensées ont rarement fait autorité.

Raison expressive et politique

Les films de famille peuvent finalement servir à générer des effets sensibles inédits à travers leur exploitation par des artistes et autres individus créatifs. Alors que certains manipulent matériellement les textures visuelles et sonores singulières offertes par les formats substandard afin d'éveiller les sens des spectateurs, d'autres, s'aventurant davantage, opèrent les objets-films de manière

²⁸ En anthropologie, par exemple, les films de famille sont très utiles à l'approche modale qui scrute les « modes de vie, d'action et de connaissance, les manières d'être et les modulations de comportements, y compris les plus apparemment anodins, non seulement dans la relation à l'espace, mais aussi dans la dimension du temps ou, plutôt, de la durée » (Laplantine, 2005, p. 185-186).

critique afin de dépasser le caractère « mise en scène » et faire ressortir les tensions humaines et sociopolitiques qui les sous-tendent. Les films de famille constituent en effet l'expression de réalités passées, mais en puissance; ce sont des gisements d'expériences qui attendent d'être redécouvertes et réanimées.

L'œuvre de l'archiviste-cinéaste Forgács²⁹ démontre qu'il faut absolument creuser leur surface à travers de « more creative acts in which the original material is rigorously interrogated before being reworked into a much more open-ended text, thus requiring the viewer to consider the meaning of its many structuring absences » (Kilborn, 2014, p. 183). Rigole,³⁰ un autre archiviste-cinéaste promouvant l'"active remembering" des documents personnels et familiaux, « is driven by the idea that archives are a living memory, an open and constantly changing instrument that is accessible and operational. » (Cammaer, 2012, p. 65) Ces artistes, parmi d'autres, s'emploient à refaçonner la matière des films de famille dans un cadre semi-documentaire (en récoltant de vrais témoignages), semi-fictionnel (en sollicitant l'imaginaire des peuples), dans l'intention de réactiver les expériences passées qu'ils portent en eux et, partant, enrichir les perceptions du monde et de l'Histoire.

Leur travail d'exploitation esthétique-archéologique nous fait réfléchir à l'enjeu de la transmission et nous amène à reconsidérer le rôle de médiateur de l'archiviste.

Dynamiser la connaissance et la mémoire

Nous présentons ici quelques cas représentatifs d'initiatives d'archivage de films de famille³¹ qui, en mettant en œuvre des approches axées sur la diffusion-exploitation et des manières de faire s'accordant aux nouveaux usages des archives, sont parvenus à surmonter certains des défis théoriques et pratiques que pose ce type de document.

De la sélection nationale à la valorisation locale

Le premier défi concerne l'évaluation de la masse de films. D'une part, il s'agit toujours de productions uniques, souvent enregistrées en une seule copie, qui sont porteuses d'informations inédites pouvant être scientifiquement, historiquement ou culturellement significatives. D'autre part, la grande majorité des films s'avèrent lacunaires et semblables, c'est-à-dire dépourvus de « densification qualitative » (Booms, 2001-2002, p. 13) permettant de respecter le principe d'un « maximum d'informations dans un minimum de documents » (Couture, 1996-1997, p. 4), et dépourvus de caractère distinctif qui justifierait explicitement leur

²⁹ Voir notamment *Private Hungary* (1988-2002), *Wittgenstein Tractatus* (1992), *The Maelstrom: A Family Chronicle* (1997) (<http://www.forgacspeter.hu/>).

³⁰ Voir notamment ses œuvres *Paradise recollected* (2008), *Temps mort* (2010-2013), et son projet IICADOM (The International Institute for the Conservation, Archiving and Distribution of Other People's Memories) (<https://archive.org/details/iicadom>) et (<http://iicadom.org>).

³¹ Étude basée sur l'examen des sites Web des initiatives, de la documentation disponible à leur égard (rapports, articles, communications), ainsi que sur des discussions avec certains responsables.

archivage. Cette antinomie fondamentale est appréhendée de deux façons.

À l'exemple des autres grandes institutions de mémoire, Bibliothèque et Archives Canada (BAC) suit la voie traditionnelle. Dû à l'ampleur de son mandat et des champs à couvrir, BAC s'en remet aux critères de signification nationale et de complémentarité, ce qui l'amène à archiver des films amateurs et de famille montrant des sujets d'exception (ex. : expéditions en Arctique) et, surtout, des films de personnalités connues servant à étoffer la documentation et les fonds d'archives déjà existants au sein de l'institution. Bien qu'elle ait permis de constituer une collection remarquable d'environ 1000 films réalisés principalement entre 1930 et 1965, cette évaluation stricte exclut la plupart des films produits par les individus ordinaires, qui peuvent pourtant répondre à divers besoins informationnels et « contribue[r] à définir, à influencer ou à mieux comprendre la société canadienne » (BAC, 2016). Les acquisitions se font par ailleurs de plus en plus rares,³² alors que l'essentiel des ressources disponibles est dédié à la préservation matérielle des films déjà archivés.

À l'inverse, de nombreux organismes régionaux³³, tels que la Chicago Film Archives (<http://www.chicagofilmarchives.org/home-movies>), la Northeast Historic Film (<http://www.oldfilm.org/>), la Texas Archive of the Moving Image (<http://www.texasarchive.org>), la East Anglian Film Archive (<http://www.eafa.org.uk/>), la Cinémathèque de Bretagne (<http://www.cinematheque-bretagne.fr>), Cinémémoire (<http://www.cinememoire.net/>) et les Productions du passé simple³⁴, effectuent une évaluation minimale, en acceptant la majeure partie des films de famille qui leur sont soumis, et mettent plutôt l'accent sur la valorisation des collections. Cette décision est motivée par le désir d'enrichir le patrimoine documentaire régional, mais aussi par la perspective de pertes irrémédiables. De nombreux films risquent effectivement de disparaître, compte tenu de la dégradation rapide des supports matériels qui sont trop souvent manipulés sans précaution et rangés dans des environnements peu propices à une bonne conservation (greniers, garages). De plus, l'obsolescence des appareils de lecture rend difficile et même impossible le visionnement des films pour plusieurs détenteurs qui, ne sachant plus trop quoi

³² Environ une quinzaine de films de famille seraient acquis chaque année.

L'accroissement de la collection s'est surtout fait dans les années qui ont suivi l'implantation des Archives nationales du film, en 1972, alors que se manifestait un empressement à constituer une mémoire filmique canadienne exhaustive. Aujourd'hui, il n'y a plus de division exclusivement dédiée au média filmique au sein de BAC.

³³ Par « organismes régionaux », nous entendons les organismes qui archivent les films produits sur le territoire ou par les habitants d'une agglomération urbaine, d'une région administrative, d'une province, d'un département, etc.

³⁴ Créé par trois collectionneurs, l'organisme Productions du passé simple a mis sur pied le projet *J'ai la mémoire qui tourne* en collaboration avec les Productions de la Ruelle et le diffuseur Historia. Dans le cadre de ce projet, le regroupement a récolté près de 10 000 films de famille provenant de l'ensemble du territoire québécois et a produit une série documentaire comprenant 12 épisodes télévisuels, plus de 80 webépisodes, des centaines d'articles de blogue, ainsi que plusieurs activités éducatives pour les élèves des niveaux primaire et secondaire. Le site Web officiel du projet n'est malheureusement plus accessible, mais une page Facebook est toujours active en date du 18 octobre 2017 (<https://fr-ca.facebook.com/jailamemoirequitourne>).

en faire, décident parfois de s'en débarrasser. Constatant l'urgence d'agir, beaucoup d'organismes préfèrent, malgré les coûts et le temps de traitement supplémentaires, archiver un maximum de films au lieu de mener une évaluation stricte qui en condamnerait plusieurs.

L'archivage se fait néanmoins sur la base du donnant-donnant : en échange d'une copie numérique qui leur redonne accès à leurs images, les donateurs accordent aux organismes les droits de diffusion, de reproduction et de modification. L'obtention de ces droits assure que les films ne seront pas accumulés en vain et qu'ils pourront servir à la quête de connaissances et à la création de récits mémoriels.

Faire participer l'ensemble de la communauté

Au défi de l'évaluation s'ajoute celui de l'acquisition, puisque les films sont dispersés chez des milliers de particuliers à travers tout le territoire. Potentiellement n'importe qui peut avoir réalisé des films de famille, en avoir reçu de ses parents ou grands-parents, ou en avoir récolté ici et là (brocantes, bric-à-brac, entourage) dans le cadre d'une démarche de collectionneur. Identifier les détenteurs réels se révèle conséquemment très complexe et il devient nécessaire d'innover en matière de communication pour réussir à les rejoindre.

C'est ce que démontre l'initiative *Mémoires vives* (<http://www.paraloeil.com/memoires-vives>) lancée en 2009 par Paraloeil, un cinéma et centre de production indépendant de Rimouski dans l'Est-du-Québec. Accueillant d'ordinaire une clientèle de cinéphiles et d'intellectuels, Paraloeil souhaitait mettre sur pied un projet rassembleur susceptible d'interpeller l'ensemble de la population, plus particulièrement les jeunes et les gens qui fréquentent rarement les lieux de culture et de mémoire. Les films de famille apparaissaient alors comme l'objet idéal, ayant été initialement produits par et pour des gens de tous les horizons.

Afin de faire connaître sa démarche et attirer de potentiels donateurs, Paraloeil a tenu une conférence de presse en compagnie d'une politicienne très appréciée et près des gens. Devant la foule, celle-ci a reproduit la remise de bobines appartenant à sa famille et a reconnu les mérites de l'initiative. En allant chercher l'appui (la bénédiction) d'une telle figure populaire, l'organisme espérait établir un lien de confiance avec les détenteurs de films et apaiser leurs craintes face au don de documents dévoilant l'intimité familiale et l'autorisation de leur libre diffusion et réutilisation sur Internet.³⁵ La promotion de *Mémoires vives* a également été faite auprès de médias régionaux et nationaux qui, au fil de reportages et d'articles, ont renforcé la crédibilité du projet.

Étant parvenu à susciter un certain engouement, Paraloeil a recueilli et numérisé les centaines de films qui lui ont été soumis, avant de sélectionner les

³⁵ Vu que plusieurs donateurs, surtout des personnes âgées, redoutaient effectivement que leurs images soient détournées à mauvais escient, Paraloeil a mis en place des mesures préventives visant à contrecarrer la réutilisation non appropriée des films mis en ligne : apposition d'un logo, réduction de la qualité, diffusion en continu (« streaming »). Une copie de qualité optimale était conservée pour les demandes de chercheurs et d'artistes.

plus intéressants historiquement ou esthétiquement (environ 300) pour les mettre en ligne, où l'indexation collaborative était possible. Plusieurs projets interactifs ont ensuite été élaborés en collaboration avec des artistes en arts médiatiques dans l'intention de faire participer de nouveaux publics et engager le regard des jeunes générations envers l'histoire de leur région : projections extérieures, concours de remontage et de sonorisation des films, soirées Vjing où des artistes font du remixage en s'inspirant d'un montage d'archives, essai documentaire collectif, etc. Mener ce genre d'activité est indispensable pour compenser les défauts de sens des films.

Des gestes éditoriaux en faveur de la mémoire

Le défi majeur dans l'archivage des films de famille est manifestement leur signification lacunaire qui entrave le traitement intellectuel et la diffusion. Puisqu'ils sont souvent acquis séparément, leur analyse ne peut reposer sur le cadre contextuel offert par l'organicité du fonds. Nous savons également que dès le départ, ce sont essentiellement les commentaires émis lors de visionnements participatifs qui permettent d'établir le sens et la portée des images. Étant donné que ces commentaires sont rarement enregistrés et que chaque « home movie is bound to be *sui generis*, unpredictable and quirky » (Taves, 2008, p. 163), le déplacement d'un film hors de son milieu d'origine génère un « fossé d'intelligibilité » (Bachimont, 2009, p. 200), c'est-à-dire un écart entre l'information perceptible et la capacité, voire la possibilité pour un spectateur-lecteur de la décoder (codes sémiotiques et expressifs) et de la comprendre (significations, intentions).

Dans ces conditions, s'il souhaite que les images fassent sens à nouveau, l'archiviste doit repenser son rôle de médiateur et dépasser sa neutralité habituelle : en plus de rendre les documents d'archives accessibles et s'efforcer de retracer leur contexte de création, il doit lui-même les éditer et, par-dessus tout, inciter divers types d'utilisateurs à les interpréter, les exploiter et les partager. Afin de déployer le potentiel des collections de films de famille, l'archiviste et les utilisateurs doivent s'autoriser, malgré la part de subjectivité que cela comporte, à poser des gestes discursifs ou créatifs se substituant aux commentaires d'origine qui, rappelons-le, font partie intégrante des documents. S'en tenir à préserver l'intégrité de documents lacunaires et dépourvus d'une de leurs composantes constitutives s'avère de bien faible utilité, et il vaut mieux se risquer à jouer un rôle actif de médiateur en vue de renouveler les interventions archivistiques.³⁶

L'initiative *Mémoire, les images d'archives en Centre-Val de Loire* (<http://memoire.ciclic.fr>) prouve qu'il est possible et avantageux de combiner conservation et regard éditorial. Menée par Ciclic, une agence régionale pour la culture, l'initiative a pour mission de « constituer et faire vivre une mémoire

³⁶ Paolo Simoni partage cette vision : « We are working on filmic material that is perhaps nearest to oral histories or autobiography. Memories recorded onto film mean that you need to provoke a reaction between the footage and the people to recontextualise the old images, to elaborate the gap created by the passage of time. Such work may be between, for example, the historian, the anthropologist and the psychologist. To be strictly a film archivist is not enough. » (Simoni cité dans Edmonds, 2007, p. 424)

collective [...] à travers un travail d'animation éditoriale [...] et en favorisant la participation active des internautes abonnés » (Ciclic, s. d.). De grandes journées de collectes organisées dans les différentes communes ont permis jusqu'à maintenant d'acquérir plus de 11 000 films. D'une part, les supports matériels sont conservés dans des voûtes contrôlées, ce qui assure leur pérennité et permet, au besoin, la consultation des contenus d'origine dans leur matérialité d'origine. D'autre part, les films ont été numérisés, déposés en ligne et soutenus par de multiples gestes éditoriaux qui éveillent l'intérêt et favorisent la découverte : dossiers thématiques appuyés d'analyses et de témoignages, décomposition des films en plan avec ajout de pointeurs descriptifs, montages de séquences montrant la même activité à différentes époques ou selon différents points de vue, séries de films traçant des itinéraires imaginaires à travers le territoire ou entre des événements importants, etc.

En plus d'offrir des pistes de lecture et des repères critiques, Ciclic tire profit du numérique pour encourager le public à s'impliquer dans le travail d'analyse et d'enrichissement du patrimoine communautaire. Les utilisateurs peuvent contribuer à l'identification et à l'indexation des contenus, mais aussi exporter et rassembler la majorité des films (libres de droits), les segmenter, les modifier et les remonter, puis partager leurs créations au sein d'albums virtuels, où les autres utilisateurs sont invités à laisser des commentaires. Certes, les pratiques documentaires collaboratives « ne permettent de protéger l'information à un niveau atteignant les normes de plusieurs organismes » (Rajotte, 2010-2011, p. 89), mais ce que l'on tente de mobiliser ici n'est pas tant l'intelligence collective que le vécu collectif. Alliant le factuel à l'émotion, les commentaires et les créations des utilisateurs sont pertinents, parce qu'à l'imitation des visionnements d'autrefois, ils énoncent des impressions et des récits personnels à propos de ce qui s'est passé dans leur milieu de vie. Afin de maintenir un certain cadre de référence, les responsables de l'initiative vérifient les propositions purement factuelles, tout en réagissant aux réminiscences et aux explorations imaginaires. Le site Web devient ainsi un espace virtuel de connaissance, de mémoire et de partage où les utilisateurs peuvent véritablement s'approprier et expérimenter l'histoire régionale.

Sur le plan archivistique, l'approche dynamique de *Mémoire* met en lumière l'enjeu de la transmission. Suivant une tradition philosophique qui remonte à Platon, Derrida suggère que l'archive ne constitue pas d'elle-même le sens du passé, mais seulement sa possibilité : « Nous savons en tout cas qu'une réponse spectrale (donc instruite par une *tékhnè* et inscrite dans une archive) est toujours possible. Il n'y aurait ni histoire, ni tradition, ni culture sans cette possibilité. » (Derrida, 1995, p. 100-101) L'archive est un objet « hypomnésique » qui n'exprime (réponse spectrale) les réalités passées dont elle est la trace qu'au moment où une conscience humaine l'interroge depuis sa propre actualité. Autrement dit, au-delà de l'accumulation et de la préservation matérielle, c'est à travers des actes dynamiques d'interrogation (interprétation) et de réélaboration

(exploitation) que l'archive révèle ses qualités informationnelles et sensibles et, corollairement, que la transmission de la mémoire et de la culture s'opère.³⁷

En rassemblant les films archivés avec les discours et les créations qui en découlent, le site *Mémoire* permet une étude plus complète non seulement des réalités socioculturelles passées que transportent les films de famille, mais également des manières dont le sens des archives, et donc la mémoire, se configure et reconfigure à travers le temps.

La voie de l'avenir

Le Center for Home Movies (CHM) (<http://www.centerforhomemovies.org/>) est un centre de ressources indépendant qui, en plus de fournir une expertise documentaire et coordonner la *Journée des films de famille* (CHM, s. d., Home Movie Day), est en train de constituer le *Home Movie Registry* (CHM, s. d., Home Movie Registry), un répertoire virtuel qui rassemble les collections de divers organismes américains. Alors que ces derniers tâchent d'acquérir, de décrire et de préserver les films de leur région, le CHM s'occupe de les diffuser et de tisser des liens informatifs et fictionnels. Le projet prévoit notamment la création d'expositions en ligne et d'outils de recherche aux diverses fonctions, dont celle permettant d'atteindre directement un segment de film correspondant à la requête, ce qui peut s'avérer fort utile pour étudier, rapprocher et comparer des éléments de la vie quotidienne. Passant de l'archivage local à la diffusion et l'exploitation sans frontières, le registre virtuel forme(ra) une collection de collections qui multiplie les possibilités d'exploration des archives.

Le développement de tels « third-order systems that span the needs of different users » (Yeo, 2012, p. 91) est certainement une voie à suivre. Déjà, la British Film Institute gère la plateforme de diffusion *Britain on Film* (<http://www.bfi.org.uk/britain-on-film>) qui réunit les collections de centres d'archives régionaux. Du côté de la France, plusieurs organismes, dont Cielic, utilisent la même base de données relationnelle (DIAZ) pour annoter les films amateurs qu'ils archivent, ce qui laisse envisager la mise en relation des différentes collections et de leurs métadonnées. Le rassemblement des collections permettrait d'accroître autant la visibilité des films que celle des initiatives, qui ont souvent un statut précaire.³⁸

Au final, c'est en misant sur les possibilités du numérique, sur la collaboration entre organismes, sur la force des collections et sur une

³⁷ Bachimont soutient cette conception opératoire selon laquelle « la mémoire ne repose pas sur des souvenirs, mais sur une dynamique, un processus, où l'on se saisit d'objets comme témoins du passé, dont on réactive le caractère de souvenirs à chaque fois qu'on se souvient » (Bachimont, 2010, p. 282).

³⁸ De manière générale, l'accroissement des collections de films de famille a été considérable dans la première décennie du millénaire, avant de stagner ou d'être carrément interrompues, comme dans le cas des initiatives *Mémoires vives* et *J'ai la mémoire qui tourne*. L'avenir de plusieurs collections reste en suspens et dépend du financement que recevront les organismes. Favoriser la participation du public et la collaboration avec d'autres organismes peut sans contredit aider à justifier le bien-fondé des initiatives et, partant, le renouvellement de leur financement.

multiplication des gestes éditoriaux que les archivistes pourront continuer à faire valoir les films de famille et à attirer de nouveaux publics vers les archives.

Conclusion

Yvon Lemay

Que faut-il retenir de ces trois points de vue, de ces trois projets de recherche en rapport avec les archives audiovisuelles?

Simon Côté-Lapointe, pour sa part, met en évidence de nouveaux usages, usagers et formes d'exploitation des documents d'archives audiovisuels numériques et propose des moyens d'améliorer leur organisation et leur diffusion sur le Web. Par ailleurs, il apporte des distinctions importantes au plan terminologique, dégage des valeurs émergentes des archives et signale une réorientation en quelque sorte de la fonction de diffusion vers des finalités liées à l'exploitation, c'est-à-dire l'ensemble des utilisations potentielles des archives. Ainsi, l'étendue de la chaîne documentaire, tout comme celle de la chaîne des usages, en est considérablement augmentée³⁹ et « les pratiques des institutions et archivistes » grandement modifiées.

En réponse à sa question de recherche, Annaëlle Winand fait valoir que des réalisations quelque peu atypiques, telles que les *Prelinger Archives*, sont très révélatrices sur le plan archivistique. Le déplacement de lieux d'archives qu'ils mettent en œuvre, comme elle le souligne, ne revêt pas qu'une simple dimension physique ou matérielle. Ils impliquent également un déplacement tant au plan théorique qu'institutionnel ou structurel. En effet, les *Prelinger Archives* obligent à s'interroger sur des notions fondamentales en archivistique, à commencer par celle des archives, tout comme à se questionner quant à la réalité et à la représentativité des institutions qui en ont la charge et à l'adéquation du réseau dans lequel elles s'inscrivent. Là, à nouveau, une vision plus large, plus inclusive des archives depuis leur exploitation, accordant un rôle prépondérant à l'utilisateur, fait son apparition. Dorénavant, ce dernier n'est plus considéré comme un agent en marge mais devient un acteur central, tout à fait essentiel au processus archivistique.

Sébastien Brochu fait le même constat dans son analyse des initiatives d'archivage des films de famille. Même si l'on sait mieux, dans ce contexte, reconnaître leurs caractéristiques et leurs valeurs, l'archivage de ce type de films reste, en quelque sorte, lettre morte sans l'apport des utilisateurs. Sans leur participation, l'opération demeure incomplète, car il ne suffit pas d'amasser simplement des documents pour espérer constituer un patrimoine. Il faut pour cela que ceux-ci puissent être interrogés, exploités, partagés afin d'assurer leur intelligibilité et, par conséquent, leur pérennité dans le temps. Ce qui, dans le cas des films de famille s'avère d'autant plus nécessaire, compte tenu de leur caractère lacunaire, c'est-à-dire de leurs « défauts de sens ».

³⁹ Pour en mesurer l'impact sur le modèle du *Records continuum*, voir Lemay et Klein (2014, p. 96-99).

Ici, encore une fois, les nouveaux lieux d'archives qui se sont développés en marge des structures officielles montrent l'importance pour le milieu archivistique de s'ouvrir à de nouvelles perspectives. Il lui faut reconnaître, à l'évidence, que les documents dans les fonds et collections d'archives sont conservés en raison de leur capacité à satisfaire des besoins. C'est par leur utilité que les archives justifient leur existence, et l'exploitation, c'est-à-dire « l'ensemble de leurs utilisations », n'est pas facultative mais bien constitutive. En somme, les archives sont, depuis leur lieu de conservation, le fruit d'une rencontre entre un contexte de création et un contexte d'utilisation. Toute leur potentialité en découle.

Ainsi, repenser l'archivistique depuis l'exploitation représente pour les archivistes, tout comme pour les centres et services et l'ensemble des acteurs du réseau des archives, une occasion sans pareille de renouvellement et, par conséquent, de développement dans l'environnement numérique. En effet, considérer les archives depuis leur exploitation offre la possibilité de faire évoluer les visions, les rôles, les structures, les missions, en somme de « revisiter l'archivistique ». ⁴⁰ Une autre façon de voir ⁴¹ qui, ce faisant, permet de renouveler l'image des archives et de mieux assumer leur présence dans l'espace public.

Voilà ce que chacun de ces trois projets de recherche sur les archives audiovisuelles tente de faire valoir. À suivre donc avec le plus grand intérêt. ⁴²

Bibliographie

- Aasman, S. (2014). Saving Private Reels: Archival Practices and Digital Memories (Formerly known as Home Movies) in the Digital Age. Dans B. Monahan, L. Rascaroli et G. Young (dir.), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web* (p. 245-257). New York, NY: Bloomsbury.
- Anderson, S. et Blanke, T. (2015). Infrastructure as intermeditation – from archives to research infrastructures. *Journal of Documentation*, 71(6), 1183-1202. doi:10.1108/JD-07-2014-0095
- Auffret, G. et Bachimont, B. (1999, septembre). *Audiovisual cultural heritage: From TV and radio archiving to hypermedia publishing*. Communication présentée au Third European conference and research and advanced technology for digital libraries, Paris, France. Repéré à <https://who.rocq.inria.fr/Anne-Marie.Vercoustre/EuroDL99/Proceedings/Auffret/EuroDL.pdf>
- BAC (Bibliothèque et Archives Canada). (2016). *Cadre de politique d'évaluation et d'acquisition*. Repéré à <http://www.bac-http://www.chicagofilmarchives.org/home-movieslac.gc.ca/fra/a-notre-sujet/politiques/Pages/politiques-evaluation-acquisition.aspx>

⁴⁰ Voir Klein (2014, p. 273 et s.).

⁴¹ Que nous avons résumé en dix propositions. Voir Lemay et Klein (2016, p. 194-195).

⁴² À l'Université de Montréal, les mémoires et thèses sont déposés dans Papyrus, le dépôt institutionnel. Pour être informé des nouveaux documents dans la communauté de l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI), il suffit de s'abonner à l'un des fils RSS (<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/559>).

- Bachimont, B. (2017). *Patrimoine et numérique : technique et politique de la mémoire*. Paris, France : INA.
- Bachimont, B. (2010). La présence de l'archive : réinventer et justifier. *Intellectica*, (53), 281-309. Repéré à <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00769664/document>
- Bachimont, B. (2009). Archivage audiovisuel et numérique : les enjeux de la longue durée. Dans C. Leblond (dir.), *Archivage et stockage pérennes* (p. 195-222). Paris, France : Hermès/Lavoisier.
- Beauvalet, S. et Munier, J. (2012). Cartographie numérique au service des internautes. *Les Cahiers du numérique*, 8(3), 49-74. Repéré à <http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-numerique-2012-3-page-49.htm>
- Bertrand, A. (2014). Valeurs, usages et usagers des archives. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1* (p. 121-150). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11324>
- Booms, H. (2001-2002). Ordre social et constitution du patrimoine archivistique. À propos de l'évaluation des sources d'archives. *Archives*, 33(3-4), 7-44. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol33_3-4/33-3-4-booms.pdf
- Boulogne, A. (2004). Chaîne documentaire : définition. Dans *Vocabulaire de la documentation*. Paris, France : ADBS.
- Cammaer, G. (2012). Jasper Rigole's Quixotic art experiments with home movies and archival practices. *The Moving Image*, 12(2), 41-69.
- Cardin, M. (2013-2014). Penser l'exploitation des archives en tant que système complexe. *Archives*, 45(1), 135-146.
- Carnel, J.-S. (2012). *Utilisation des images d'archives dans l'audiovisuel*. Paris, France : Hermès science/Lavoisier.
- CCA (Conseil canadien des archives). (2008). *Règles pour la description des documents d'archives* (Version révisée). Ottawa, ON : Bureau canadien des archivistes.
- Chabin, M.-A. (2014). Qu'est-ce qu'une archive audiovisuelle? Dans *E-dossiers de l'audiovisuel : l'extension des usages de l'archive audiovisuelle* (p. 7-15). Paris : INA. Repéré à <https://www.ina-expert.com/content/download/7411/142459/version/1/file/l'extension-des-usages-de-l-archi-ve-juin2014.pdf>
- Challéat-Fonck, V. (2012). Les archives à l'écran : comment traiter avec les professionnels du secteur audiovisuel? *La Gazette des archives*, 227(3), 95-104. Repéré à http://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_2012_num_227_3_4968
- CHM (Center for Home Movies). (2011). *Final Report. The Center for Home Movies 2010 Digitization & Access Summit*. Repéré à http://www.centerforhomemovies.org/Home_Movie_Summit_Final_Report.pdf
- CHM. (s. d.). Home Movie Day. Repéré à <http://www.centerforhomemovies.org/hmd>
- CHM. (s. d.). Home Movie Registry. Repéré à <http://homemovieregistry.org/wp>
- Charbonneau, N. (1999). La diffusion. Dans C. Couture (dir.), *Les fonctions de l'archivistique contemporaine* (p. 373-428). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.
- Charbonneau, N., Daveau, F., David, F. et Giuliano, F. (2015). La diffusion et la mise en valeur des archives : l'archiviste devenu entrepreneur. Dans L. Gagnon-Arguin et M. Lajeunesse (dir.), *Panorama de l'archivistique contemporaine : évolution de la discipline et de la profession* (p. 219-237). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.

- Chevallier, P. (). Chapitre III, Le patrimoine numérisé : nouveaux usages, nouveaux usagers? Réflexions méthodologiques autour de Gallica. Dans M. Roustan (dir.) en collab. avec A. Monjaret et P. Chevallier, *La recherche dans les institutions patrimoniales : sources matérielles et ressources numériques* (p. 45-57). Villeurbanne, France : Presses de l'enssib.
- Ciclic. (s. d.). Qui sommes-nous? Repéré à <http://memoire.ciclic.fr/qui-sommes-nous>
- CNTRL (Centre national de ressources textuelles et lexicales). (2012). *Portail lexical (Lexicographie)*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/>
- Compton, M. (dir.). (2003). Small-Gauge and Amateur Film Bibliography. *Film History*, 15(2), 252-271.
- Cook, S., Herrera, B. B. et Robbins, P. (2015). Interview with Rick Prelinger. *Synoptique : An Online Journal of Film and Moving Image Studies*, 4(1), 165-191. Repéré à <http://synoptique.hybrid.concordia.ca/index.php/main/article/view/114>
- Cook, T. (1993). The Concept of the Archival Fonds in the Post-Custodial Era: Theory, Problems and Solutions. *Archivaria*, (35), 24-37. Repéré à <http://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11882/12835>
- Côté-Lapointe, S. (2015). Créer à partir d'archives : bilan, démarches et techniques d'un projet exploratoire. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2* (p. 59-95). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>
- Côté-Lapointe, S. (2014-2015). Projet Archivoscope, archives et création. Repéré à http://simoncotelapointe.com/?page_id=22
- Couture, C. (1996-1997). L'évaluation des archives : état de la question. *Archives*, 28(1), 3-31. Repéré à https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol28_1/28-1-couture.pdf
- DAF (Direction des archives de France). (2007). *Dictionnaire de terminologie archivistique*. Paris, France : Direction des archives de France. Repéré à <https://francearchives.fr/file/4f717e37a1befe4b17f58633cbc6bcf54f8199b4/dictionnaire-de-terminologie-archivistique.pdf>
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive*. Paris, France : Galilée.
- Donnat, O. (dir.). (2016-2017). Les publics in situ et en ligne. *Culture et Recherche*, (134). Repéré à <http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/157595/1716693/version/1/file/Culture-et-Recherche-134-web.pdf>
- Dörk, M., Carpendale, S. et Williamson, C. (2011, mai). *The information flaneur: A fresh look at information seeking*. Communication présentée à la SIGCHI conference on human factors in computing systems, Vancouver, Canada. Repéré à <http://mariandoerk.de/informationflaneur/chi2011.pdf>
- Duff, W. (2002, mai). *Understanding the information-seeking behaviour of archival researchers in a digital age: Paths, processes and preferences*. Communication présentée au DLM-Forum 2002, Barcelone, Espagne (p. 331-335). Luxembourg, Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities.
- Dupeyrat, M. et Malherbe, C. (2014). Panorama des nouveaux usages des archives audiovisuelles. Dans *E-dossiers de l'audiovisuel : l'extension des usages de l'archive audiovisuelle* (p. 183-205). Paris, France : INA. Repéré à <https://www.ina-expert.com/content/download/7411/142459/version/1/file/lextension-des-usages-de-l-archivage-juin2014.pdf>
- Eastman Museum. (2015). Technology. Repéré à <https://eastman.org/technology>

- Edmonds, G. (2007). Associazione Home Movies, l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia. An Interview with Paolo Simoni and Karianne Fiorini of Italy's Amateur-Film Archive. *Film History*, 19(4), 423–428. Repéré à <http://www.kinothek-astanien.de/media/film-history.pdf>
- Edmondson, R. (2016). *Audiovisual archiving: philosophy and principles* (3^e édition). Paris, France : UNESCO.
- EYE Filmmuseum. (s. d.). Equipment. Repéré à <https://www.eyefilm.nl/en/collection/about-the-collection/collections/equipment>
- Fachry, K. N., Kamps, J. et Zhang, J. (2008). Access to archival material in context. Dans *IiX '08 Proceedings of the second international symposium on Information interaction in context* (p. 102-109), Londres, Royaume-Uni, 14-17 octobre 2008. doi:10.1145/1414694.1414718
- Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (2012). Appareils et accessoires. Repéré à <http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/appareils-accessoires>
- Gracy, K. F. (2015). Archival description and linked data: A preliminary study of opportunities and implementation challenges. *Archival Science*, 15(3), 239–294. doi:10.1007/s10502-014-9216-2
- Gracy, K. F. et King, K. E. (2009). Film and Broadcast Archives. Dans *Encyclopedia of library and information sciences* (3^e édition, p. 1834-1852). Boca Raton, FL: Taylor and Francis.
- Guigueno, B. et Jonchery, A. (2017). Pratiques en ligne, pratiques in situ : les archives ont-elles changé de public? Retour sur les enquêtes menées auprès des lecteurs, des internautes et du public des activités culturelles (2013–2014). *Comma*, (2015-2), 27-29.
- Guigueno, B. et Pénicaut, E. (2015). *Qui sont les publics des archives? Enquêtes sur les lecteurs, les internautes et le public des activités culturelles dans les services publics d'archives (2013-2014)*. Paris, France : Service interministériel des Archives de France. Repéré à <https://francearchives.fr/file/08ccbaa3654282501138a7739ac59dbecc364552/static8431.pdf>
- Hetrick, J. (2006). Amateur Video Must Not Be Overlooked. *The Moving Image*, 6(1), 66-81.
- Higgins, S., Hilton, C. et Dafis, L. (2014, octobre). *Archives context and discovery: Rethinking arrangement and description for the digital age*. Communication présentée à la International Council on Archives Second Annual Conference, Gérone, Espagne. Repéré à <http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id174.pdf>
- Hiroux, F. (dir.). (2009). *Les archives audiovisuelles : politiques et pratiques dans la société de l'information*. Louvain-la-Neuve, Belgique : Academia-Bruylant.
- Juignet, P. (2015). *Web et libre accès*. Repéré à <https://philosciences.com/Pss/philosophie-et-societe/economie-politique-societe/34-web-et-libre-acces>
- Katuu, S. (2015). User studies and user education programmes in archival institutions. *Aslib Journal of Information Management*, 67(4), 442-457. doi:10.1108/AJIM-01-2015-0005
- Ketelaar, E. (2014). Archives, memories and identities. Dans C. Brown (dir.), *Archives and recordkeeping: theory into practice* (p. 131-170). Londres, UK: Facet publishing.
- Kilborn, R. (2014). I am a time archeologist': Some Reflections on the Filmmaking Practice of Péter Forgács. Dans B. Monahan, L. Rascaroli et G. Young (dir.),

- Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web* (p. 179-192). New York, NY: Bloomsbury.
- Kirkegaard Lunn, B. (2009). User needs in television archive access: Acquiring knowledge necessary for system design. *Journal of Digital Information*, 10(6), 1-15.
- Klein, A. (2014). *Archive(s) : approche dialectique et exploitation artistique* (Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, Québec). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11648>
- Klein, A. et Lemay, Y. (2014). Les archives à l'ère de leur reproductibilité numérique. Dans J. Boustany, E. Broudoux et G. Chartron (dir.), *Actes du colloque Document numérique et Société*, Zagreb, Croatie, 29-30 avril 2013 (p. 37-50). Bruxelles, Belgique : De Boeck.
- Klein, A. et Lemay, Y. (2012). Archives et émotions. *Documentation et bibliothèques*, 58(1), 5-16. Repéré à <http://id.erudit.org/iderudit/1028930ar>
- Laplantine, F. (2005). *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*. Paris, France : Téraèdre.
- LégisQuébec. (2017). *Loi sur les archives, 1983, RLRQ c A-21.1*. Repéré à <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/A-21.1>
- Lemay, Y. et Klein, A. (2016). Archives et création : bilan et suites de la recherche. Dans Y. Lemay et A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 3* (p. 162-200). Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/16353>
- Lemay, Y. et Klein, A. (2014). Les archives définitives : un début de parcours. Revisiter le cycle de vie et le Records continuum. *Archivaria*, (77), 73-102.
- Lemay, Y. et Klein, A. (2012). La diffusion des archives ou les 12 travaux des archivistes à l'ère du numérique. *Les Cahiers du numérique*, 8(3), 15-48. doi:10.3166/LCN.8.3.15-48
- Lemoine, H. (2012). Nouveaux usages, nouveaux usagers : quels contenus, quels services allons-nous offrir? : avant-propos. *La Gazette des archives*, 227(3), 5-7. Repéré à http://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_2012_num_227_3_4948
- Martel, C. et Prelinger, R. (2013). Looking back at an electronic exchange with a media archeologist. An interview with Rick prelinger by Caroline Martel 12 1/2 years later. Dans M. Marie et A. Habib (dir.), *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration, réemploi cinématographiques* (p. 115-123). Villeeneuve d'Ascq, France : Presses universitaires du Septentrion.
- Mas, S. et Klein, A. (2011). L'émotion : une nouvelle dimension des archives. *Archives*, 42(2), 5-8. Repéré à http://gira-archives.org/files/2014/11/42_2_mas_klein.pdf
- McCausland, S. (2011). A future without mediation? Online access, archivists, and the future of archival research. *Australian Academic & Research Libraries*, 42(4), 309-319. doi:10.1080/00048623.2011.10722243
- Menager, G. et Odin, R. (1999). La presse du cinéma amateur : brève note et bibliographie. *Communications*, (68), 193-205.
- Merzeau, L. (2010). L'intelligence de l'utilisateur. Dans *Séminaire INRIA 2010: l'utilisateur numérique* (p. 9-37). Paris, France : ADBS. Repéré à <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00526527>
- Michel, K. (2009-2010). À l'ère du numérique, les documents audiovisuels sont-ils sur le point de passer du statut de documents à part au statut de documents comme les autres? *Archives*, 41(2), 79-114. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol41_2/41_2_michel.pdf

- Millar, L. (2002). The Death of the Fonds and the Resurrection of Provenance: Archival Context in Space and Time. *Archivaria*, (53), 1-15. Repéré à <http://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12833/14048>
- Mörner, C. (2011). Dealing with Domestic Films: Methodological Strategies and Pitfalls in Studies of Home Movies from the Predigital Era. *The Moving Image*, 11(2), 22-45.
- Nesmith, T. (2002). Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives. *The American Archivist*, 65(1), 24-41. Repéré à <http://americanarchivist.org/doi/pdf/10.17723/aarc.65.1.rr48450509r0712u>
- Norris Nicholson, H. (2012). *Amateur Film: Meaning and Practice, 1927-77*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Northeast Historic Film. (s. d.). Study Center. Repéré à <http://www.oldfilm.org/content/study-center>
- Odin, R. (2017). De quelques formes de créativité dans le cinéma amateur. Dans O. Leclerc (dir.), *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs?* (p. 53-80). Québec, QC : Éditions Science et bien commun. Repéré à <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01461169>
- Odin, R. (dir.). (1995). *Le film de famille : usage privé, usage public*. Paris, France : Méridiens.
- Odin, R. (1979). Rhétorique du film de famille. *Revue d'Esthétique*, (1-2), 340-373.
- Ongena, G., Van De Wijngaert, L. et Huizer, E. (2013a). Acceptance of online audio-visual cultural heritage archive services: A study of the general public. *Information Research*, 18(2). Repéré à <http://InformationR.net/ir/18-2/paper575.html>
- Ongena, G., van de Wijngaert, L. et Huizer, E. (2013b). Exploring determinants of early user acceptance for an audio-visual heritage archive service using the vignette method. *Behavior & Information Technology*, 32(12), 1216-1224. doi:10.1080/0144929X.2012.726648
- Oomen, J., Verwayen, H., Timmermans, N. et Heijmans, L. (2009, avril). *Images for the future: Unlocking the value of audiovisual heritage*. Communication présentée au Museums and the Web 2009, Indianapolis, Indiana, États-Unis. Repéré à <http://www.museumsandtheweb.com/mw2009/papers/oomen/oomen.html>
- OQLF (Office québécois de la langue française). (2012). *Le grand dictionnaire terminologique*. Repéré à <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/index.aspx>
- Pearce-Moses, R. (2005). *A Glossary of Archival and Records Terminology*. Chicago, IL: Society of American Archivists. Repéré à <https://www2.archivists.org/glossary>
- Prelinger, R. (2007). Archives and access in the 21st century. *Cinema Journal*, 46(3), 114-118. Repéré à <http://www.jstor.org/stable/30130532>
- Prelinger, R. (2002). The Prelinger Collection at the Library of Congress. Repéré à <https://www.panix.com/~footage/lcfaq.html>
- Prelinger Archives. (s. d.). About. Repéré à <https://archive.org/details/prelinger&tab=about>
- Pugh, M. J. (2009). Archival reference and access. Dans *Encyclopedia of library and information sciences* (3^e édition, p. 162-178). Boca Raton, FL: Taylor and Francis. doi:10.1081/E-ELIS3-120043645
- Rajotte, D. (2010-2011). La réflexion archivistique à l'ère du document numérique : un bilan historique. *Archives*, 42(2), 69-105. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol42_2/42_2_rajotte.pdf
- Ranjard, S. (2012). *Usages et usagers de l'information : quelles pratiques hier et aujourd'hui?* Paris, France : ADBS.

- Robert, M. (2015). Les archives à l'ère des médias sociaux. Dans L. Gagnon-Arguin et M. Lajeunesse (dir.), *Panorama de l'archivistique contemporaine : évolution de la discipline et de la profession : mélanges offerts à Carol Couture* (p. 113-128). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.
- Robertson, M. R. (2015, 13 novembre). 500 hours of video uploaded to YouTube every minute [Forecast] [Billet de blogue]. Repéré à <http://tubularinsights.com/hours-minute-uploaded-youtube/>
- Ross, S. (2002). Position paper on integrity and authenticity of digital cultural heritage objects. Dans *Digicult, integrity and authenticity of digital cultural heritage objects. Thematic issue 1* (p. 7-8). Repéré à http://www.digicult.info/downloads/thematic_issue_1_final.pdf
- Roy, J. (2006-2007). Les usagers indirects des archives : d'un concept théorique à son application dans les études d'usagers. *Archives*, 38(2), 119-142. Repéré à https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol38_2/38_2_Roy.pdf
- Russell, C. (2013). Benjamin, Prelinger, and the moving image archive. Dans M. Marie et A. Habib (dir.), *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration, réemploi cinématographiques* (p. 101–113). Villeeneuve d'Ascq, France : Presses universitaires du Septentrion.
- Schaffner, J. (2009). *The metadata is the interface: Better description for better discovery of archives and special collections, synthesized from user studies*. Dublin, OH: OCLC Research. Repéré à <http://www.oclc.org/content/dam/research/publications/library/2009/2009-06.pdf>
- Stephan, T. (2014). La nouvelle vie des archives audiovisuelles. Dans *Dématérialisation et valorisation des données audiovisuelles. Archimag guide pratique*, (51), 4-6. Paris, France : Serda-IDP.
- Stockinger, P. (dir.). (2013). *Introduction to audiovisual archives*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Stockinger, P. (dir.). (2011a). *Les archives audiovisuelles : description, indexation et publication*. Paris, France : Hermès Science/Lavoisier.
- Stockinger, P. (dir.). (2011b). *Nouveaux usages des archives audiovisuelles numériques*. Paris, France : Hermès science/Lavoisier.
- Sundqvist, A. (2007). The use of records – a literature review. *Archives & Social Studies*, 1(1), 623-653. Repéré à http://archivo.cartagena.es/doc/Archivos_Social_Studies/Vol1_n1/sundqvist_use.pdf
- Tarsot-Gillery, S. (2016). Préface. Dans M. Roustan (dir.) en collab. avec A. Monjaret et P. Chevallier, *La recherche dans les institutions patrimoniales : sources matérielles et ressources numériques* (p. 9-10). (Villeurbanne, France : Presses de l'enssib.
- Taves, B. (2008). The Library of Congress. Dans K. Ishizuka et P. Zimmermann (dir.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (page?). Berkeley, CA: University of California Press.
- Tepperman, C. (2015). *Amateur Cinema. The Rise of North American Moviemaking*. Oakland, CA: University of California Press.
- Theimer, K. (2011a). Archivists and audiences: New connections and changing roles in archives 2.0. Dans K. Theimer (dir.), *A different kind of web: New connections between archives and our users* (p. 334-346). Chicago, IL: Society of American Archivists.
- Theimer, K. (dir.). (2011b). *A different kind of web: new connections between archives and our users*. Chicago, IL: Society of American Archivists.

- Treleani, M. (2014). *Mémoires audiovisuelles : les archives en ligne ont-elles un sens?* Montréal, QC : Presses de l'Université de Montréal.
- UNESCO. (1980). *Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement*. Paris, France : UNESCO. Repéré à <http://portal.unesco.org/fr/files/13139/10666389561rec27oct1980mouv.pdf/rec27oct1980mouv.pdf>
- Vial, S. (2012). *La structure de la révolution numérique : philosophie de la technologie* (Thèse de doctorat, Université René Descartes – Paris V, Paris, France). Repéré à <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00776032/document>
- Vilar, P. et Šaupert, A. (2015). Archives, quo vadis et cum quibus?: Archivists' self-perceptions and perceptions of users of contemporary archives. *International Journal of Information Management*, 35(5), 551-560. doi:10.1016/j.ijinfomgt.2015.06.001
- Yakel, E. et Torres, D. (2003). AI: Archival intelligence and user expertise. *The American Archivist*, 66(1), 51–78. doi:10.17723/aarc.66.1.q022h85pn51n5800
- Yeo, G. (2012). The conceptual fonds and the physical collection. *Archivaria*, (73), 43-80. Repéré à <http://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13384/14691>
- Yeo, G. (2005). Understanding users and use: A market segmentation approach. *Journal of the Society of Archivists*, 26(1), 25-53. doi:10.1080/00039810500047425
- Zimmermann, P. (2008). The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings. Dans K. Ishizuka et P. Zimmermann (dir.), *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories* (p. 1-28). Berkeley, CA: University of California Press.
- Zimmermann, P. (1995). *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Indianapolis, IN: Indiana University Press.