



Archives visuelles et documentaire interactif : Vers un nouveau mode de médiation du passé ?

Par Rémy Besson

L'évolution des technologies numériques et des usages du web par les internautes a, depuis une vingtaine d'années, conduit à l'avènement de nouveaux modes de médiation entre passé et présent. Ces séries culturelles, c'est-à-dire ces types d'artefacts qui n'ont pas encore acquis le statut de média institutionnalisé (Gaudreault, 2007), recouvrent, actuellement, des productions culturelles aussi variées que des expositions virtuelles, des sites documentaires, des articles multimédias, des frises chronologiques, des cartographies temporelles, des cours en ligne, ou encore de nouvelles formes de films documentaires. Créés aussi bien par des artistes, des journalistes, des reporters d'images, des réalisateurs, que par des développeurs, ces dernières correspondent à un format adapté, non plus à une diffusion en salle de cinéma ou à la télévision, mais en ligne. On parle alors de webdocumentaire. Le plus souvent ceux-ci reposent aussi sur un rôle plus actif de l'utilisateur. Dans ce cas, ils sont désignés par l'expression *documentaire interactif*. Samuel Ganthier précise, qu'en général, ils « associe[nt alors] un contenu médiatique (photographies, vidéos, sons, textes, cartes, éléments graphiques, etc.) à des techniques, ou fonctionnalités du web dit 2.0 (réseaux sociaux, contenus participatifs, géolocalisation, *gamification*, *tagcloud*, *flashcode*, etc.) » (2012).

On formule ici l'hypothèse que ceux-ci participent à un changement de fonction des traces matérielles du passé en général (Jeanneret, 2011) et sources visuelles (films et photographies, notamment) en particulier. Leur place dans la mise en intrigue du passé (Ricœur, 1990) se transforme, en effet, progressivement depuis les débuts de la popularisation du web.¹ Ni référence confinée au péri-texte (Genette, 1987), comme c'est le cas dans les textes historiens, ni matériaux de base comme c'est le cas dans les films de montage, les sources films et photographies acquièrent un nouveau statut, qui conduit à repenser en profondeur notre rapport au passé. Ce

¹ Il s'agit donc de s'interroger à propos des conséquences de l'avènement de l'ère du numérique sur les études portant sur les modes de médiation de l'histoire (Clavert, 2014).

changement d'abord d'ordre technique est donc avant tout à interpréter d'un point de vue culturaliste (Gintelman, 2006 ; Gunthert, 2014 ; Rieffel, 2014). Les documentaires interactifs ne sont, en effet, pas tant des représentations de l'histoire, soit des artefacts présentés à la place d'un événement passé, que des environnements évolutifs, des modes de médiation, dont la signification dépend principalement de la manière dont ils sont actualisés par les membres d'une société à un moment donné (Gaudenzi, 2013).

Le projet de Katerina Cizek : un documentaire interactif historique

Dans le cadre de cet article, cette évolution est pensée à travers une étude de cas (Passeron et Revel, 2005). Le principe argumentatif choisi consiste ainsi à faire alterner analyse circonscrite d'un objet en particulier et remontée en généralité. Le documentaire interactif étudié s'intitule *A Short History of the Highrise* (Katerina Cizek, 2013).² Celui-ci a été préféré à des propositions formulées par des historiens de métier, car les chercheurs en humanité numériques utilisent encore trop souvent le web comme un instrument (Dacos et Mounier, 2014) et trop rarement comme un moyen de penser autrement la forme de leurs démonstrations. Le renouvellement que l'on cherche à étudier a ainsi lieu ailleurs, chez des *outsiders*, informaticiens et réalisateurs, comme cela a souvent été le cas par le passé (Hartog, 2006 et pour le cinéma, Arnoldy, 2008).

Co-produit par l'Office National du Film du Canada (ONF) et par le *New York Times* qui a choisi de l'intégrer à sa série de documentaires d'opinion (Op-Docs), celui-ci s'inscrit dans un projet plus large intitulé *Highrise*³. Lancé en 2009, cette narration transmédia (Jenkins, 2006), porte sur la vie quotidienne des habitants des gratte-ciels et des tours à travers le monde. Il se compose notamment d'un blog tenu par la réalisatrice⁴, d'installations et de conférences, ainsi que d'autres documentaires interactifs (*Out My Window*, 2010 ; *One Millionth Tower* ; 2011), dans lesquels les internautes sont toujours amenés à jouer un rôle central (voir notamment, *Out My Window : Participative*, 2011). Filmé dans une dizaine de métropoles à travers le

² URL : <http://www.nytimes.com/projects/2013/high-rise/>

³ Pour plus d'informations sur ce projet, consulter, en ligne : <http://highrise.nfb.ca/about/>

⁴ URL : <http://www.highrise.nfb.ca/blog>

mode (Amsterdam, Chicago, Toronto, Johannesburg, etc.), le projet intègre des commentaires et photographies amateurs des personnes vivants dans ces tours.

Ce documentaire interactif a été retenu pour cette étude car la réalisatrice aborde de manière centrale la question des archives institutionnelles et privées, ainsi que la mise en récit du passé. Cette partie du projet a, en effet, été rendue possible par un accès ouvert au très important fonds d'archives photographiques du *New York Times* (Spingarn-Koff et Lingo, 2013). Partant des tirages argentiques conservés par ce journal, Cizek propose une histoire transnationale des premiers logements collectifs aux tours les plus récentes, de l'émancipation qu'a pu représenter l'utopie des Villes nouvelles à la progressive paupérisation des grands ensembles, en passant par la représentation de situations parfois atypiques (le développement d'une cité minière sur l'île Hashima au Japon, notamment), d'autres fois plus représentatives (la politique expansionniste des années 1930 du maire de New York Fiorello La Guardia).

Pour mieux comprendre ce que le numérique change au statut des archives visuelles (film et photographie, principalement), trois types de médiation sont étudiés toujours en lien avec le projet de Cizek. Il s'agit d'abord de considérer la manière dont l'histoire a été écrite par les historiens depuis le milieu du 19^{ème} siècle. Les formes classiques de la monographie et de l'article seront ainsi abordées. Ensuite, les films documentaires historiques tels qu'ils se sont développés depuis les années 1920 seront pris en compte (Gauthier, 2008). Le cas des expositions d'histoire sera aussi mentionné. Sur la base de ces premières réflexions, des changements d'interface et d'interaction liés aux usages contemporains du web seront analysés. Il s'agira de déterminer si on peut parler à ce propos de l'avènement d'un nouveau paradigme, soit d'une manière dominante de représenter les choses (du passé dans ce cas) dans une culture à une époque donnée (Kuhn, 1996).

Les représentations scripturaires de l'histoire

Il est important de rappeler que chez les historiens, le mode de représentation principal est depuis longtemps l'écrit. Dans ce cadre, les documents d'archives sont mentionnés dans le péri-texte, c'est-à-dire principalement en note de bas de page, l'usage de celles-ci s'étant développé en parallèle de la professionnalisation de l'écriture de l'histoire.⁵ Dès le début du 19^{ème} siècle, l'historien allemand Leopold von Ranke s'est appuyé sur ce type de renvois pour distinguer ses textes de la littérature. L'objectif était d'insister sur le caractère objectif des résultats communiqués. Il s'agit à proprement parler d'un effet de scientificité (de Certeau, 1983). Celui-ci est progressivement devenu un élément à la base de la discipline. Le médiéviste, Patrick Boucheron indique à ce sujet, « si l'historien n'est pas le seul à user de la note de bas de page, il en est le plus ardent défenseur, la considérant comme l'une des marques d'appartenance à sa communauté disciplinaire » (2010). Le principe méthodologique dont il est ici question est celui de la vérifiabilité des sources. Il repose sur l'idée que chaque argument avancé par l'auteur-historien s'appuie sur une note qui fait référence à un travail mené en amont, la phase documentaire (Ricoeur, 2000). Le lecteur peut ainsi, tout du moins potentiellement, retracer le parcours du chercheur, c'est-à-dire savoir quelles archives il a consultées, quels livres il a lus ou encore quels entretiens il a sollicités. Cette présence est dite discrète, car les sources, dont en premier lieu les documents archivés, n'apparaissent que via des cotes reportées dans les notes infrapaginales. Le corps du texte est ainsi principalement occupé par la narration du chercheur. Et, si des reproductions de sources apparaissent régulièrement dans certains ouvrages, elles ont le plus souvent le statut d'illustrations, qui viennent compléter ce qui est exprimé par le verbe.⁶ La fonction de l'archive change quand elle est placée au centre de la forme, comme dans les films de montage. Venons-en ici au second mode de médiation étudié, le film documentaire, en passant par une présentation du webdocumentaire *A Short History of the Highrise*.

⁵ Il est à noter que ce type d'inscriptions correspond à un déplacement vers le bas de page de la glose marginale déjà utilisée pour faire figurer des références.

⁶ Il est aussi nécessaire de mentionner le cas des citations d'extraits de sources, qui, elles, aussi bien en notes que dans le corps du texte, reposent sur le principe d'un abandon de la forme médiatique du document source.

***A Short History of the Highrise* comme film de montage**

Lors de cette première analyse, nous insisterons surtout sur ce qui inscrit cette réalisation singulière dans le temps long de la production documentaire historique. Celle-ci a été conçue de manière à ce qu'elle puisse être regardée comme un film documentaire classique durant dix-huit minutes et se divisant en quatre parties. Katerina Cizek revendique d'ailleurs ce choix, « I wanted a very simple idea : you could just watch the film and do nothing at all » (Cizek et Zax, 2013). Une fois chargée la première vidéo, qui dure un peu plus de trois minutes, l'interface co-produite par le *New York Times* et l'ONF est à peine visible (un bandeau de quelques pixels à droite de l'écran et une autre en bas, cf. ill. 1a). Ce mode de consultation est porté à son aboutissement par la possibilité de regarder chacune des parties du webdocumentaire sur YouTube (ill. 1b). Cette décontextualisation / recontextualisation (Treleani, 2014), correspondant à une autonomisation volontaire du contenu audiovisuel vis-à-vis de l'interface, rend compte du fait que *A Short History... peut être vu de manière strictement linéaire*.⁷ Le web est alors un support servant à diffuser un contenu, il est en cela comparable aux services de vidéo sur demande disponible sur un nombre croissant de téléviseurs. Il est, dans ce cas, difficile de parler d'un véritable changement de mode de médiation vis-à-vis du film documentaire.



Ill. 1a et 1b. Captures d'écran issues du début de la première partie de *A short History of the Highrise* sur l'interface dédiée (à gauche) et sur YouTube (à droite)

⁷ Cela semble fonctionner puisqu'aucun des cinquante-cinq commentaires publiés sur les pages présentant les quatre parties de *A Short History of the Highrise* sur YouTube ne fait référence à l'interface dédiée.

Continuons d'étudier cette première capsule vidéo, cette fois en se concentrant sur le contenu sonore et visuel. Dans ce cas précis, c'est une voix off, celle de la chanteuse Feist,⁸ qui porte le récit. Cette narration a été écrite en rimes, ce qui n'est pas sans rappeler le ton d'une fable, ou tout du moins celui d'un livre pour enfant. Les plans s'enchaînent rapidement. Il est question d'immeubles new-yorkais, de tours médiévales, d'habitations circulaires en Chine ou encore de la création des premiers ascenseurs en France. Quelques cartons sont ajoutés afin d'introduire les sous-chapitres qui sont placés dans un ordre chronologique : il y a 2000 ans, 700 ans, 500 ans, 1743, 200 ans et 100 ans. Ce strict respect d'une temporalité linéaire permet d'assurer une cohérence d'ensemble, alors même que de nombreux changements d'aires géographiques sont opérés, parfois sans véritable transition. D'un point de vue visuel, des plans d'architecte alternent avec des peintures, puis laissent principalement place à des photographies. Ces images fixes ont été animées, si bien que l'on voit ici un immeuble surgir de terre, là des oiseaux prendre leur envol ou encore de la fumée sortir de cheminées. Parfois un zoom avant ou arrière ainsi que de légers panoramiques sont opérés. L'équipe de développeurs, de l'entreprise Helios Design explique qu'avec Jacky Myint du *NYT*, « Over a period of several months we used every trick in our book to help bring these incredible photographs to life » (Anonyme, 2013).⁹

Les représentations filmiques de l'histoire

Cette production s'inscrit dans un genre plus large, le film historique d'auteur avec voix off et montage de documents archives, depuis longtemps analysé par les historiens s'intéressant au visuel (Ferro, 1977 ; Delage et Guigueno, 2004 ; de Baecque, 2008). Il s'agit d'un type de représentation cinématographique du passé qui a longtemps été très largement dominant dans le domaine du documentaire

⁸ Il est à noter que dans la seconde partie, c'est la réalisatrice elle-même qui assure la voix off, alors que dans la partie 3 c'est la chanteuse canadienne Cold Specks.

⁹ Ils poursuivent « Most stills were retouched with foreground and background elements split into different layers. These were then animated with a parallax effect in order to give the illusion of depth. Others were mapped onto 3d planes and shattered to make it seem like the image was crumbling. » (*idem*).

aussi bien au cinéma (Niney, 2002), qu'à la télévision (Veyrat-Masson, 2008).¹⁰ Dans ce cas, à ce choix formel s'ajoute un parti pris historiographique. Celui-ci revient à inscrire le sujet présenté dans la longue durée et à adopter une approche globale, c'est-à-dire à étudier ce phénomène sans privilégier *a priori* un espace géographique par rapport à un autre.

Pour autant, s'agit-il d'une écriture historique ? Trois éléments nous conduisent à apporter, dans un premier temps, une réponse négative à cette question. Premièrement, le contenu verbal est parfois très simplificateur. L'auteure et illustratrice, Ayaun Halliday indique à ce propos « it's the sort of storybook no adult (...) wants to read aloud », tout en indiquant que les plus jeunes devraient particulièrement apprécier le ton adopté (2013).¹¹ Cela conduit à remarquer que le film correspond plus à une représentation pédagogique de l'histoire à destination des enfants (Briand, 2013), qu'à une écriture historique. Deuxièmement, le non-respect de l'intégrité des sources mobilisées constitue également quelque chose de perçu comme anti-historien. Par exemple, un internaute écrit sous pseudonyme, que « the decision to animate historic photos is really distracting, especially when the image opens with something removed, like a crowd or building, only to have it grow or skate into the frame. It's very misleading » (*Archinect*, 2013).¹² Cela n'est pas sans rappeler, les déclarations faites par les historiens du visuel Georges Didi-Huberman et Laurent Véray, au sujet des différents épisodes de la série télévisée à succès *Apocalypse* (Isabelle Clarke et Daniel Costelle). À propos de la pratique du remontage et de la colorisation des archives filmées de la Seconde Guerre mondiale, le premier indique, « les documents de l'histoire deviennent des confettis dans un montage qui veut ressembler à un feu d'artifice d'images » (2009). Le second note au sujet du film sur la Première Guerre mondiale, « je voudrais montrer comment les manipulations numériques constituent une menace pour la nature des images et leur historicité » (2014). Ainsi, la suspicion d'une manipulation équivaut à

¹⁰ C'est uniquement à partir de cette période que la parole des acteurs de l'histoire et des experts a progressivement pris une place plus importante.

¹¹ Cette critique a été formulée à plusieurs reprises, notamment dans les commentaires des usagers sur la plateforme, elle-même (cf. URL : www.nytimes.com/projects/2013/high-rise/comments.html) ou sur YouTube (cf. note 6).

¹² Il ajoute par la suite que cela est contraire aux usages de l'image prônés par le *New York Times*.

une disqualification de la capacité du film à porter un récit vrai (ce qui constitue la prétention première de l'histoire comme discipline). Troisièmement, le court métrage, comme la plupart des films historiques, repose sur le principe d'une absence de contextualisation et de références concernant les sources mobilisées. Celui qui regarde le film ne dispose d'information ni sur les conditions de production des images, ni sur leurs conditions de conservation et la façon dont elles ont circulé (Bentkowska-Kafel *et al.*, 2012). Il s'agit là d'une différence avec les principes de base de l'écriture de l'histoire en général et avec l'histoire du visuel en particulier (About et Chéroux, 2001). Cela conduit à ce que les images d'archives soient intégrées à l'intrigue voulue par le réalisateur de manière comparable à des images de fiction (Blümlinger, 2014).

Si ces trois points peuvent être considérés comme des aspects critiquables à l'aune du premier mode de médiation étudié (celui de l'écrit), il est possible de changer de grille d'observation, afin de « prendre au sérieux le cinéma » comme invitait à le faire, dès la fin des années 1980, l'historien américain Robert A. Rosenstone. Le modèle dominant n'est plus ici celui d'une présence discrète de sources via des références, mais celui d'une place centrale occupée par des reproductions de documents d'archives. Cela constitue un gain d'intelligibilité potentiel pour le spectateur qui a ainsi un accès plus direct aux traces du passé, que dans le cas de la lecture d'un écrit historique. Le corps de la narration n'est plus assuré par les seuls mots du chercheur, mais aussi par des archives visuelles, des documents écrits ou encore des sources orales. Il s'agit d'un déplacement de l'archive du péri-texte jusqu'au centre de l'argumentation. Ce gain ne va cependant pas sans des pertes. Le rythme rapide – quelques minutes en lieu et place de plusieurs centaines de pages – conduit souvent à une simplification du contenu verbal. De plus l'intégration à une nouvelle production culturelle va de pair avec une modification de la matérialité et souvent de l'intégrité de la source. Enfin, il est vrai que les références minimalement attendues par les chercheurs en sciences humaines sont souvent absentes. On imagine d'ailleurs mal comment les faire figurer, alors que certains plans durent moins longtemps qu'un battement de cils. Ces caractéristiques sont moins à considérer comme des limites que comme des éléments propres à un autre mode de médiation de l'histoire. Si celle-ci est considérée comme moins

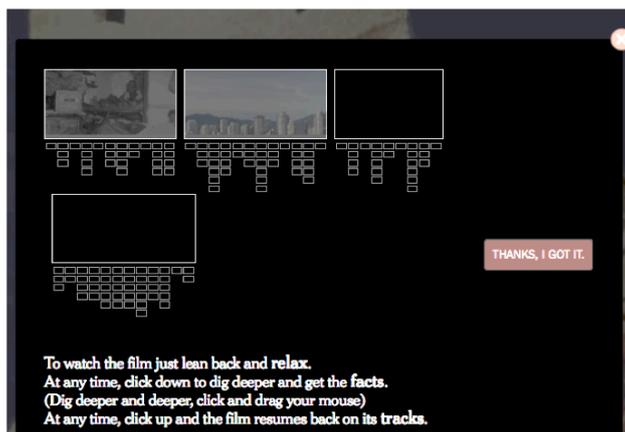
« scientifique », il est surtout inutile de la juger en le plaçant en regard d'un mode de médiation qui est différent. Le remontage d'une séquence filmée, le recadrage d'une photographie, l'animation d'une peinture, l'ajout d'une bande sonore, la déstructuration d'un plan d'architecte sont autant de propositions formelles qui, mettant en récit le passé, sont à étudier en tant que telles (Delage, 2014). Georges Didi-Huberman ne dit pas autre chose dans l'article susmentionné, quand il ajoute après sa critique du film de Clarke et Costelle, « il ne s'agit pas de purisme, justement : rien n'est pur en ce domaine, et toute image – dès sa prise de vue – est le résultat d'une opération technique, d'une médiation, donc d'une manipulation. »

Ce premier constat ne permet cependant pas d'appréhender les enjeux du webdocumentaire dans leur ensemble. Adoptons à présent le troisième point de vue, celui du web, afin d'analyser à nouveau *A Short History of the Highrise*.

***A Short History of the Highrise* comme webdocumentaire**

Il s'agit à présent de porter une attention toute particulière non plus au contenu de la vidéo principale, mais à l'interface-film (Di Crosta, 2009). Reprenons pour ce faire les propos de la réalisatrice mentionnés plus tôt : « I wanted a very simple idea : you could just watch the film and do nothing at all ». Elle ajoute immédiatement « but if you were interested, you could swipe down and find out more » (*loc. cit.*). Ce webdocumentaire a aussi été conçu pour permettre un parcours personnalisé à l'utilisateur de la plateforme. Celui-ci devient ainsi un *spectateur*,¹³ qui peut, à tout moment, cliquer sur le bandeau inférieur afin d'*explorer les fonctionnalités interactives* de l'interface (comme cela est indiqué par l'interface, cf. ill. 1a).

¹³ On reprend ici la définition proposée par Barboza et Weissberg : « acteur de son spectacle (en collaboration avec les logiciels installés par les concepteurs), spectateur des effets de ces actes : telle est bien la posture de celui qui se confronte à ces dispositifs, franchissant sans cesse la barrière sémiotique délimitant l'intérieur (la présentation) et l'extérieur (le dispositif organisant l'accès) » (2006, p. 17).



Ill. 2. Capture d'écran des « instructions » qui se lancent automatiquement au début du webdocumentaire et qui sont accessibles en permanence via le menu (colonne de droite)

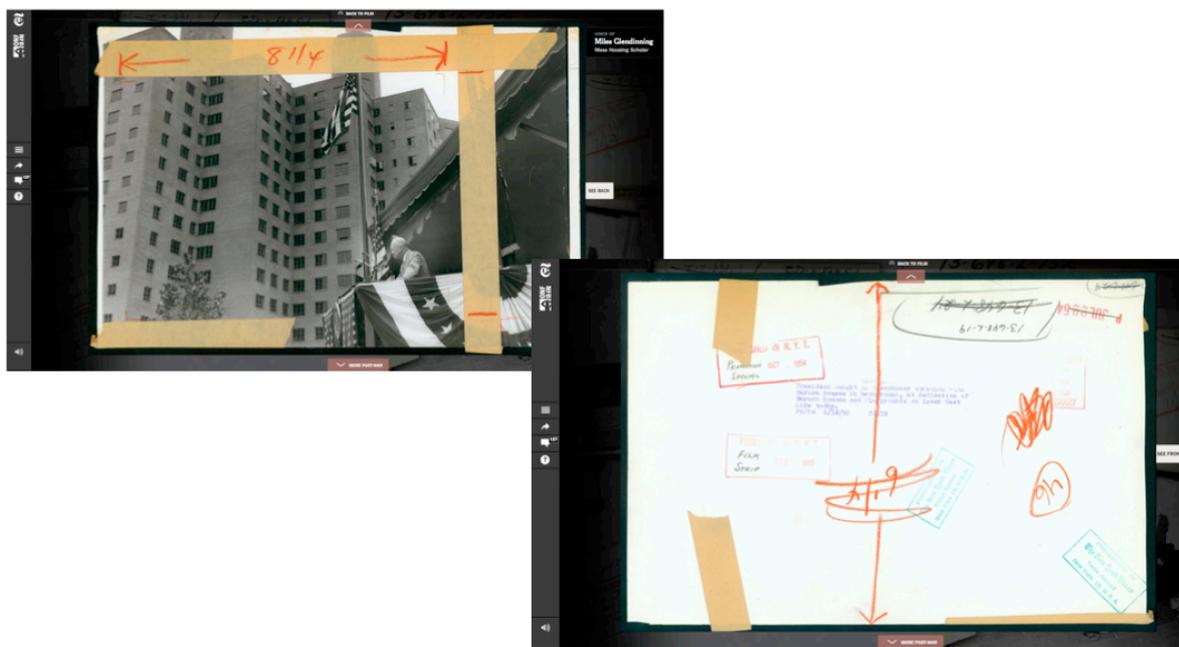
Par un simple clic, l'utilisateur de la plateforme ouvre alors un menu, qui interromp le déroulement du film documentaire. D'un point de vue ergonomique, la forme adoptée par l'interface est particulièrement pertinente, puisqu'à une compréhension de la manière dont les villes s'élèvent dans le film, répond comme en miroir une exploration qui correspond à une plongée par étage (cf. ill. 2).   chaque niveau, il est ainsi possible d'aller plus loin (plus profond), de revenir en arrière (de remonter d'un niveau) ou de revenir à la vidéo principale. De plus, si la voix off s'arrête immédiatement, le bruitage se poursuit, si bien que le sentiment d'une continuité est produit.¹⁴ Lors du retour à la vidéo, celle-ci reprend quelques instants avant l'interruption, ce qui permet à l'utilisateur de se replonger dans le récit. Le temps de visionnement peut alors devenir sensiblement plus long que la vidéo. Il y a, en effet, un menu pour chacune des sous-parties, soit en moyenne une interruption possible toutes les vingt-cinq secondes.¹⁵ Par exemple, le premier complément de la troisième partie correspond à une photographie d'un terrain vague, avec un icône représentant un doigt pointant vers le ciel,¹⁶ invitant l'internaute à interagir avec l'interface. Cette action – un simple cliquer-glisser – conduit à faire émerger du sol un immeuble. Un texte s'inscrit alors sur l'image : « urban density is often proposed as a way to curb commute times and contain urban sprawl (...) ». Le jeu continue, si

¹⁴ La réalisatrice explique, « In a YouTube video, if you click "stop," the sound cuts off abruptly. But when you swipe down in "A Short History of the Highrise," I wanted you to feel like you're still in the piece. We did that by cross-fading the sounds of both experiences, to create the sense of a more immersive world and for the user to stay in the mood » (Cizek et Zax, 2013).

¹⁵ Composées de 44 sous-parties les séquences filmées durent au total 18 min.

¹⁶ Reproduction stylisée d'une manucure (Mabmacien, 2013), faisant ainsi signe depuis l'ère du numérique vers les manuscrits les plus anciens.

bien que par la suite d'autres immeubles apparaissent, ainsi qu'une bretelle d'autoroute et une foule d'anonymes. Dans d'autres cas, c'est d'une à six photographies montées dans le court métrage qui sont visibles. Celles-ci peuvent être retournées, ce qui permet de consulter une version numérisée du dos de la photographie pour celles du *New York Times* ou des métadonnées (date, lieu, photographe, fonds d'archives...) pour les autres.



III. 3a et 3b. Captures d'écran du recto et du verso de la seconde photographie du menu déroulant liée à la sous-partie « après-guerre » (partie 2)

Ces images et ces jeux sont régulièrement accompagnés d'un court commentaire sonore – qui se déclenche automatiquement – proposé par un universitaire spécialiste du sujet, Miles Glendinning (Université d'Édimbourg). Celui-ci ne s'exprime pas à propos des sources consultables (les photographies), mais il vient apporter un complément par rapport au court métrage.

Vers un type de mode de médiation synchrétique ?

Cette structure n'est pas sans rappeler les plus récentes évolutions dans les musées d'histoire (Louvier, Mary et Rousseau, 2012). La gestion du son dans *A Short History...* correspond à des choix muséographiques qui reviennent à insister sur la dimension immersive d'une visite qui doit être vécue sur le mode de l'expérience

polysensorielle. De même les interactions proposées ne sont pas sans rappeler une forme de *ludification* (*gamification* en anglais¹⁷) à l'œuvre dans certains musées qui proposent de plus en plus souvent des tables numériques et autres tableaux tactiles afin d'impliquer les visiteurs non plus seulement par le regard, mais aussi par le geste. Cependant, ce sont moins ces deux aspects que la présence de reproductions de documents d'archives accompagnées de métadonnées qui constituent un changement de mode de médiation. Il y a là, en effet, un élément de syncrétisme entre les deux modèles (écrit historien et film historique) précédemment étudiés, qui nous semble particulièrement intéressant à souligner. Les deux principales critiques adressées par les historiens aux films historiques sont le non-respect de l'intégrité des documents et l'absence de référence précise. Or, dans ce cas, l'interface proposée intègre une reproduction du document non-modifié et des métadonnées aussi précises que celles que l'historien fait figurer dans ses notes. Reprenons à nouveau la distinction entre film et webdocumentaire afin d'insister sur la différence de statut des documents archivés. *A Short History of the Highrise* comme film s'inscrit dans la continuité d'un mode correspondant à une esthétique de l'archive (Bénichou, 2014), qui équivaut dans le domaine de l'audiovisuel plus à une mode qu'à une véritable réflexion épistémologique (à la différence de ce qui a lieu dans le domaine de l'art contemporain). La plupart des iconogrammes de ce type de production se trouve ici présent, inscriptions manuelles au feutre ou au crayon, numéro de dossier, tampons officiels, volonté de montrer l'image comme un objet se détachant sur un fond neutre, tirages argentiques avec cadre noir, agencement superposant lesdits tirages (cf. ill. ci-dessous).¹⁸

¹⁷ Sur l'usage de « jeux sérieux » (*serious games*) dans le domaine de l'histoire et du patrimoine, lire Mortara *et al.*, 2014.

¹⁸ On reprend le terme d'iconogramme à Françoise Zammour (2009).



III. 4a et 4b. Captures d'écran issues de la sous-partie « temps de guerre » (partie 2)

En fait, c'est en considérant la forme film comme partie d'une structure informationnelle plus complexe (Peccatte, 2012) qu'il est possible de saisir le changement de mode de médiation en cours. Le format du webdocumentaire en sortant la reproduction du document du flux linéaire imposé par le film, offre une possibilité à un récit réflexif. Les métadonnées absentes du film documentaire classique sont, en effet, présentes. Plus justement, il offre, comme aime à le souligner la réalisatrice, une consultation à deux niveaux, celle d'un film et celle d'un film ayant des notes – littéralement située en dessous de l'espace de visionnement de la vidéo – qui intègrent des reproductions des archives.

***A Short History of the Highrise* comme documentaire interactif**

Au-delà d'un changement de structure (modèle immersif, ludification et réflexivité), le documentaire interactif conduit à repenser le rôle du lecteur (mode 1), spectateur (mode 2), et spectacteur (mode 3, jusqu'à présent), afin de le considérer également comme contributeur d'une plateforme. L'archive visuelle est alors moins à penser comme une trace du passé renvoyant à une origine inatteignable que comme un objet qui, s'inscrivant dans le présent, fait signe vers le futur (Méchoulan, 2011). Cette implication se traduit dans la quatrième partie de *A Short History...* par une place centrale octroyée à des photographies amateurs soumises à Katherine Cizek

par des internautes.¹⁹ Dans cette séquence d'un peu plus de cinq minutes, de telles images se succèdent, une chanson du musicien québécois Patrick Watson ayant remplacé la voix off présente dans les parties précédentes. Classées de manière thématique – intérieur, extérieur, balcon, vue, etc. – elles constituent la modalité choisie pour représenter le temps présent. Si l'esthétique de l'archive cède le pas à une intégration plus classique, cela est plus lié au fait que les photographies ont été communiquées dans un format numérique (sans tirage) et non à une quelconque hiérarchisation des sources. La réalisatrice insistait sur ce point dès 2012, au sujet de *Highrise* en général : « Tout ce qu'on fait sur le web est documentaire et tout le monde y participe, le public à égalité avec les professionnels. C'est une démocratisation du média » (Constantinesco et Cizek, 2012). Comme dans les parties précédentes, le menu déroulant permet à nouveau d'apporter des précisions sur certaines d'entre elles. Ainsi, un court récit proposé par la personne qui a soumis la photographie est inscrit au dos des photographies, celui-ci portant à la fois sur les conditions de la prise de vue et sur ce qui est représenté dans l'image.

Cette intégration de contenus produits par des amateurs ne se limite pas à cela, puisqu'une galerie contenant 186 photographies et autant de courts récits est aussi donnée à consulter. Elle est présente dans le menu du documentaire interactif sous le titre *Readers' Stories* et prend la forme d'un blog, chacun des billets pouvant être partagé sur les principaux réseaux sociaux.²⁰ Enfin, les usagers de la plateforme ont pu commenter *A Short History of the Highrise* dans son ensemble. Cent vingt-sept commentaires ont été publiés entre octobre et décembre 2013 rendant possible des critiques positives et négatives sur la plateforme elle-même. Il s'agit alors de noter que la forme produite se transforme encore pendant quelques semaines après sa diffusion en ligne. Le principe directeur est celui du passage du mode de la représentation à celui de la performativité. William Uricchio explique que l'implication des usagers est recherchée « non pas seulement pour documenter le passé de la communauté, mais pour jouer un rôle actif dans la construction de son futur » (2014, p. 75). Si ces fonctionnalités ne sont pas particulièrement développées concernant les photographies dans le documentaire de Cizek, il s'agit d'un des principaux

¹⁹ On regrette l'absence de données sur la plateforme concernant les modalités de la collecte et sur le mode de sélection. De telles informations auraient renforcé le caractère réflexif du documentaire interactif.

²⁰ Les images sont classées par thèmes et par aires géographiques, c'est-à-dire en mettant l'accent sur les mêmes aspects que dans le reste du webdocumentaire.

enjeux du web 2.0 (Cardon, 2009), notamment dans le domaine de l'archivistique. L'indexation sociale (*crowdsourcing* en anglais) – soit la possibilité pour les usagers d'une interface de commenter, de poser des questions, de corriger des erreurs, d'apporter de nouvelles informations – constitue un changement important. Ce type de projet collaboratif, conduisant à la redocumentarisation de fonds d'archives (Salaün, 2007), fait qu'il est possible de parler d'une seconde dimension du troisième mode de médiation étudié. Celui-ci est, en effet, nouveau à la fois d'un point de vue formel et dans le rapport au récepteur, ce dernier devenant un co-constructeur d'une production culturelle en perpétuelle évolution.

Conclusion

Pour conclure, revenons sur le statut de ce type de médiation entre passé et présent. Toujours en cours de légitimation, la série culturelle *documentaire interactif* n'est pas encore considérée comme un nouveau média à part entière. Il est donc certainement trop tôt pour identifier l'avènement d'un nouveau paradigme (au sens de Kuhn). Cependant, à travers une étude de cas, cet article a démontré qu'aussi bien au niveau formel que social ce mode de médiation conduit à repenser en profondeur notre rapport au passé. La place et la fonction des archives visuelles (photographie et film, notamment) changent radicalement vis-à-vis de l'histoire écrite et vis-à-vis des documentaires réalisés pour le cinéma ou la télévision. Au lieu d'être des références confinées au péri-texte, les archives visuelles acquièrent une forme de centralité dans la mise en récit du passé. Au lieu d'être non-documentées, elles sont accompagnées d'un ensemble, parfois important, de métadonnées. Enfin, le lecteur/spectateur devient un spectateur, voire le co-constructeur d'une forme qui n'a de sens que dans la mesure où elle est actualisée.

Il reste à présent à adresser la dernière des limites soulignées par les historiens de l'écrit à ceux qui travaillent avec du visuel, soit celle de l'appauvrissement du contenu scripturaire/verbal. On fait ici l'hypothèse qu'il s'agit d'une dimension qui manque à la légitimation des documentaires interactifs comme média et qui fragilise leur devenir paradigme. Sur ce point *A Short History of the Highrise* ne constitue visiblement pas une réponse tout à fait appropriée. Il semble ainsi que la très grande

attention portée à la forme de cette médiation,²¹ que ce soit à l'animation des photographies ou au caractère interactif de l'interface, ait correspondu à une certaine légèreté aussi bien dans le ton, que dans le contenu de la voix off. Un commentaire publié sur la plateforme le 8 octobre 2013, par un dénommé Devin de Brooklyn, résume assez bien cela : « I love the idea of using nytimes archives to create a comprehensive look at something, but honestly this seems like a presentation made for an 8th grader... and it's not just the rhyming—though very annoying and entirely unnecessary—but also the content. » Un tel constat revient à poser à nouveau frais la question de l'articulation entre *outsiders* (dans ce cas une réalisatrice) et chercheurs en sciences sociales et humaines. Ici, le rôle dévoué à Glendinning est strictement celui d'un expert dont la parole d'autorité est intégrée comme un complément d'information dans une forme médiatique sur laquelle il n'a aucune prise. Il est possible d'imaginer à l'avenir que le rôle des historiens soit plus important. Cela nécessite qu'ils s'approprient ces nouveaux modes de médiation du passé, non pas seulement comme des possibilités de vulgariser leur savoir, mais aussi comme autant de défis posés à leur usage des archives et comme des formes renouvelant potentiellement leur manière de faire de l'histoire. Il s'agit là d'un des principaux défis à relever par les humanités numériques – encore jeunes – et par les études culturelles se donnant comme objet le visuel (Morra et Smith, 2006).

Rémy Besson est postdoctorant au LLA-CREATIS (Toulouse 2 - Le Mirail) dans le cadre du Labcom Rimec.

²¹ C'est cela, en particulier, qui a valu à *A Short History of the Highrise*, un Peabody Award (2013) et le Word Press (2013) dans la catégorie « Photographie et multimédia » (2014).

Références

- About, Ilse et Clément Chéroux. « L'Histoire par la photographie. » *Études photographiques*. 10 (2001) : 8-33.
- Anonyme. « A Short History of the Highrise . » *Helios Design Labs*, 2013. Web. 2 octobre 2014.
- Anonyme. « A Short History of the Highrise - A fascinating and beautifully crafted interactive documentary. » *Architect*, 8 octobre 2013. Web. 2 octobre 2014.
- Arnoldy, Édouard. « Le cinéma, *outsider* de l'histoire ? Propositions en vue d'une histoire en cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. 55 (2008) : 7-25.
- Baecque, Antoine de. *L'histoire-caméra*. Paris : Gallimard, 2008.
- Barboza, Pierre et Jean-Louis Weissberg. *L'image actée*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- Bénichou, Anne. *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, Paris : L'Harmattan, 2014.
- Bentkowska-Kafel, Anna, Hugh Denard et Drew Baker (dir.). *Paradata and Transparency in Virtual Heritage*. Farnham : Ashgate, 2012.
- Blümlinger, Christa. « Présentation », *Cinemas*. 24.2-3 (2014) : Attrait de l'archive. 8-16.
- Boucheron, Patrick. « De l'usage des notes de bas de page en Histoire médiévale. » *Ménestral*. 24 février 2012. Web. 2 octobre 2014.
- Briand, Dominique. *Le Cinéma peut-il nous apprendre l'histoire de France ?* Paris : Sceren-CNDP, 2013.
- Cardon, Dominique. « Présentation. » *Réseaux*. 27.154 (2009) : Web 2.0. 9-12.
- Certeau, Michel de. « L'histoire, science et fiction », *Le Genre humain*. 7-8 (1983). 147-169.
- Cizek, Katerina et David Zax. « How Pop-Up Books Inspired The Spectacular "Short History Of The Highrise" Series. » *Fast Company*, 11 octobre 2013. Web. 2 octobre 2014.
- Clavert, Frédéric. « Vers de nouveaux modes de lecture des sources », Olivier Le Deuff (dir.), *Le Temps des humanités digitales*, Paris : FYP éditions (2014). 33-47.
- Constantinesco, Laure (entretien par) et Katerina Cizek (entretien avec), « Webdocu : entretien avec Katerina Cizek (*Highrise*). » *Le Blog documentaire*, 20 février 2012. Web. 2 octobre 2014.
- Dacos, Marin et Pierre Mounier, *Humanités numériques. État des lieux et positionnement de la recherche française dans le contexte international*. Paris : Institut français, 2014. Web. 2 octobre 2014.
- Delage, Christian et Vincent Guigueno. *L'historien et le film*. Paris : Gallimard, 2004.
- Delage, Christian. « Écrire l'histoire à l'ère de sa reproduction muséographique », Marie Panter, Pascale Mounier, Monica Martinat et Matthieu Devigne (dir.), *Imaginaire et*

- histoire. Enjeux contemporains*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Di Crosta, Marida. *Entre cinéma et jeux vidéo : l'interface-film*. Bruxelles : De Boeck, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. « En mettre plein les yeux et rendre *Apocalypse* irregardable. » *Libération - Écrans*, 22 septembre 2009. Web. 2 octobre 2014.
- Ferro, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris : Denoël, 1977.
- Gauthier, Guy. *Le Documentaire, un autre cinéma*. Paris : Armand Colin, 2008 (3^{ème} éd.).
- Jeanneret, Yves. « Complexité de la notion de trace. De la traque au tracé », Béatrice Gallinon-Méléneq (dir.), *L'homme trace*. Paris : CNRS éditions, 59-86. 2011.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*, New York : New York UP, 2006.
- Gaudenzi, Sandra. *The Living Documentary: From Representing Reality to Co-creating Reality in digital interactive documentary*. Thèse à l'Université de Londres, 2013.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- Gitelman, Lisa. *Always Already New*. Cambridge et Londres : MIT Press, 2006.
- Gunthert, André. « L'image conversationnelle. » *Études photographiques*. 31 (2014). 54-71.
- Hartog, François. *Évidence de l'histoire : Ce que voient les historiens*. Paris : EHESS, 2006.
- Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago : Chicago UP, 1996 (3rd Ed.).
- Lingo, Kathleen et Jason Spingarn-Koff. « A Short History of the Morgue. » Clip vidéo. *New York Times*. 3 octobre 2013. Web. 2 octobre 2012.
- Louvier, Patrick *et al.* (dir.), *Pratiquer la muséohistoire : la Guerre et l'Histoire au musée*. Montréal : Athéna Éditions, 2012.
- Mabmicien, Léo. « La Manicule, du manuscrit à l'hypertexte : repérage et navigation dans le livre ancien. » *BiblioMab : le monde autour des livres anciens et des bibliothèques*, 20 décembre 2013. Web. 2 octobre 2013.
- Méchoulan, Éric. « Introduction. Des archives à l'archive. » *Intermédialité*. 18 (2011) : Archiver/Archiving. 9-15.
- Morra, Joanne et Marquard Smith (dir.), *Visual Culture*, vol. 1 : *What is Visual Culture Studies ?* New York : Routledge, 2006.
- Mortara, Michela, Chiara Eva Catalano, Francesco Bellotti, Giusy Fiucci, Minica Houry-Panchetti, Panagiotis Petridis. « Learning Cultural Heritage by Serious Games », *Journal of Cultural Heritage*. 15 (2014). 318-325.
- Niney, François. *L'épreuve du réel à l'écran*. Bruxelles : De Boeck, 2002.

Passeron, Jean-Claude et Jacques Revel. *Penser par cas*. Paris : EHESS éditions, 2005.

Peccatte, Patrick. « Notes sur la structure informationnelle de la photographie. » *Culture Visuelle*, 3 février 2012. Web. 2 octobre 2012.

Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

---. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.

Rémy Rieffel, *Révolution numérique, révolution culturelle ?*, Paris : Gallimard, 2014.

Rosenstone, Robert A. « History in images/ History in words : Reflections on the possibility of really putting history onto film ». *The American Historical Review*. 93.5 (1988) : 1173-1185.

Salaün, Jean-Michel. « La redocumentarisation, un défi pour les sciences de l'information. » *Études de communication*. 30 (2007). 13-23.

Treleani, Matteo, *Mémoires audiovisuelles : Les archives en lignes ont-elles un sens ?* Montréal : Presses Universitaires de Montréal, 2014.

Verat-Masson, Isabelle. *Télévision et histoire, la confusion des genres*. Bruxelles : de Boeck, 2008.

Veray, Laurent, « *Apocalypse*, une modernisation de l'histoire qui tourne à la manipulation. » *Télérama*, 25 mars 2014, Web. 2 octobre 2014.

Uricchio, William. « Repenser le documentaire social ». Laurence Allard *et all.* (dir.), *Téléphone mobile et création*. Paris : Armand Colin, 2014. 61-79.

Zammour, Françoise. « Lancelot et Perceval - Filmer le corps interdit », Nathalie Koble et Mireille Séguy (dir.), *Passé présent, Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*. Paris : Aesthetica/Édts ENS, 2009. 189-203.