
« Construction de l'identité des diplômés : exploration des données d'archives des étudiants »

Kelly McErlean

Résumé

Dans son essai « *The Stereoscope and the Stereograph* », Oliver Wendell Holmes imaginait des bibliothèques d'images, de toutes sortes d'images ne nécessitant plus la construction originale. « La matière en grandes masses ne peut qu'être fixe et onéreuse ; la forme, elle, est bon marché et transportable. » L'original physique se dégrade progressivement puis disparaît. Pourtant, les bibliothèques du monde entier conservent des « duplicatas » (images, textes, vidéos, dessins) qui représentent l'« original » en détail. Les images prennent différentes significations selon l'endroit et la manière dont elles sont conservées, et « les archives gouvernent la signification des images qu'elles contiennent ».

Selon *La Mémoire collective* de Maurice Halbwachs, le souvenir « est une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent ». L'archive est la source de cette activité collective qui consiste à « construire » le passé.

Selon la thèse de Walter Benjamin sur l'aura, les descriptions de l'œuvre d'art sont un témoignage de « son existence unique à l'endroit où il se trouve qu'elle a pris forme ». Au Royaume-Uni, les institutions éducatives ont fusionné, à de nombreuses reprises, au cours du siècle dernier. Elles archivent de manière sélective des œuvres significatives qui ont été créées in situ. Il s'agit là d'une manipulation de l'histoire institutionnelle. Le récit qui en résulte n'est qu'une construction créée par un narrateur en vue de répondre à des besoins politiques et commerciaux contemporains.

The New York Times a qualifié les archives Magnum de « banque photographique collective de la culture moderne ». Pourtant, Magnum a largement créé la majorité de ces images. Les archives Magnum comptent parmi les nombreuses collections d'images en cours de métamarquage. Le marquage d'images par des métadonnées descriptives permettra aux futurs chercheurs d'explorer les contenus en profondeur. Néanmoins, l'architecture du système de métadonnées exercera une grande influence sur ce qu'on pourra découvrir.

Netflix utilise sa « théorie quantique » propriétaire (Netflix Quantum Theory), un système de sous-genres d'éléments audiovisuels micro-marqués, pour personnaliser ses recommandations en fonction de chaque utilisateur. Il permet aussi d'identifier les tendances des habitudes de visionnage de segments démographiques spécifiques, ce qui conduit finalement à la commande de produits audiovisuels.

Les systèmes d'exploitation contextuels spécialement développés pour les archives fonctionneront de manière similaire et ne vous dirigeront que vers les « contenus appropriés », ceux dont ils ont « décidé » qu'ils vous intéresseraient. Google Glass devrait disposer d'un tel système en 2015.

La mémoire institutionnelle des établissements d'enseignement se trouve majoritairement dans leurs archives. Ces derniers classent et conservent une sélection d'œuvres historiques clés. Pourtant, les archives ne sont qu'une construction codifiée, un récit créé par un auteur ou une série d'auteurs. Au fil du temps, elles sont modifiées pour présenter un point de vue spécifique sur les anciens élèves de l'établissement. Des éléments archivés sont perdus ou éliminés en raison du manque d'espace. On peut aussi les reclasser dans d'autres catégories, en fonction de leur importance. Ils deviennent datés, passent de mode ou reviennent à la mode. La numérisation des archives permet de procéder à des analyses archivistiques plus complexes, mais quelle influence le système de marquage des éléments exerce-t-il sur les possibilités d'exploration impartiale des futurs chercheurs ?

Nous devons prendre en compte la façon dont les archives sont constituées et interprétées. Gregory Barker a interviewé l'archiviste et photographe Christian Patterson au sujet de sa juxtaposition typique d'artefacts et de photographies dans la série *Bottom of the Lake*. Après de nombreuses années d'absence, Patterson est revenu photographier sa ville natale de Fond du Lac : « Nous découvrons la vie à travers différents supports, en utilisant tous nos sens ; une approche multi-facettes me semble naturelle. La seule chose qui compte, c'est que les supports aillent bien ensemble, qu'ils s'informent et se renforcent les uns les autres... Ils font tous partie de la même expérience¹ ». Les images de Patterson relèvent à la fois de l'étude scientifique et du document d'archives. La série *Bottom of the Lake* inclut des images d'artefacts originaux *in situ*, des reproductions d'artefacts et des extérieurs. Les éléments visuels se combinent pour raconter cette expérience de retour à la maison où Patterson crée une représentation de son souvenir de l'endroit tel qu'il était autrefois et de ce qu'il signifie pour lui, désormais.

Au sein de l'image visuelle, nous isolons des éléments importants pour en garder un souvenir spécifique. « Nous avons tendance à nous souvenir des photographies non pas pour tout ce que contient le cadre, mais pour le détail le plus poignant² ». Cette méthode de rappel crée une hiérarchie d'éléments visuels au sein d'une même image, où les détails importants pour celui qui regarde donnent tout son sens à l'image. Cela s'apparente à la création d'archives, où l'archiviste choisit de classer et de codifier des images selon sa propre perspective. Les images de cette sélection seront vues à maintes reprises au cours de nombreuses années. « Dans les arts visuels, le sujet de l'originalité occupe désormais une place centrale³ ».

Georges Perec a déclaré qu'il essayait « méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes⁴ ». Perec s'intéressait à l'« infra-ordinaire », aux détails sans importance de la vie. Il a mis en évidence le fait que les archives ne conservent généralement que les événements considérés comme importants et extraordinaires par leur « auteur ». Perec a compris l'importance des éléments d'archives individuels et leur capacité à faire remonter le souvenir de beaucoup plus, « comme un mot ramené d'un rêve restitué, à peine écrit, tout un souvenir de ce rêve⁵ ».

Les images de l'exposition *Pictures in Our Minds* de Michael Schirner présentent de simples carrés noirs avec un texte en blanc au milieu qui décrit une photographie célèbre faisant partie de « l'inconscient collectif⁶ ». Le lecteur reconnaît immédiatement la description et l'image se forme dans son esprit. Ici, Schirner fait référence à des souvenirs visuels existants en citant des photographies célèbres que le public va identifier rapidement grâce à la description textuelle. « Le vingtième siècle a intégré le spectateur comme une autorité productive, voire créative, au sein de l'œuvre en soi. Aujourd'hui, la création implique principalement la mise en scène, l'arrangement, la modification et le traitement répété de nouveaux sujets⁷. » Le spectateur agit en créant le visuel dans son esprit, mais les composants de l'image ne sont qu'un souvenir construit, un facsimilé de réalité largement inexact.

Pour Lev Manovich, les données numériques archivées forment un tableau d'ensemble : « Les méthodes de visualisation médiatique nous offrent de nouveaux moyens pour comprendre l'histoire de la photographie, comparer le contenu et l'esthétique des millions de photos prises aujourd'hui⁸. » Manovich explore le processus de création et de stockage de l'image numérique, ainsi que les compétences et connaissances requises pour travailler avec les données numériques : « Pour comprendre la photographie actuelle, nous devons prendre en considération sa nouvelle condition organisée en structures et bases de données, ainsi que les interfaces et la logique des logiciels généralement utilisés pour accéder à ces données, les modifier et les distribuer⁹. » Comme les interfaces des logiciels utilisent une architecture commune, les utilisateurs peuvent facilement s'adapter aux nouvelles fonctions intégrées au sein d'un affichage reconnaissable. Les images numériques sont marquées de métadonnées qui les décrivent et les classifient. « Tous les médias sont désormais soumis à la condition préalable de "consultabilité". Le niveau de consultabilité dépend du type et de la quantité de métadonnées stockées avec les objets¹⁰. » La personne qui marque les données effectue des choix informés sur l'importance de ses sélections en personnalisant le processus et en laissant son empreinte archivistique pour les futurs chercheurs. Manovich remet en question la définition de la photographie qui inclut à la fois le support traditionnel et le nouveau support : « Il est difficile pour moi d'accepter que les daguerréotypes et la photographie contemporaine représentent un même support. Il n'y a peut-être jamais eu de photographie, mais seulement une série de différents supports tous mis dans le même sac¹¹. » Manovich remet-il en question le méta-marquage des images photographiques traditionnelles par rapport aux images numériques marquées de métadonnées au moment de leur création ?

Dans son essai « The Stereoscope and the Stereograph », Oliver Wendell Holmes imaginait des bibliothèques d'images, de toutes sortes d'images documentant le moindre détail architectural et ne nécessitant plus la construction originale.

« Il n'y a qu'un seul Colosse, un seul Panthéon, mais combien de millions de négatifs potentiels ont-ils engendrés – représentants de milliards d'images – depuis qu'ils ont été érigés ! La matière en grandes masses ne peut qu'être fixe et onéreuse ; la forme, elle, est bon marché et transportable. Nous disposons maintenant du fruit de la création, et n'avons pas besoin de nous soucier du fond. Tout objet concevable de la Nature et de l'Art nous livrera bientôt son enveloppe. Les hommes partiront en chasse de tous les objets curieux, beaux et grandioses comme ils chassent le bison en Amérique du Sud, pour sa peau, n'accordant que peu de valeur à sa carcasse¹². »

L'original physique se dégrade progressivement, puis disparaît. Pourtant, les bibliothèques du monde entier conservent des « duplicatas » (images, textes, vidéos, dessins) qui représentent l'« original » en détail. Les images prennent différentes significations selon l'endroit et la manière dont elles sont conservées, et « les archives gouvernent la signification des images qu'elles contiennent¹³ ».

« En conséquence, on disposera bientôt d'une collection de formes si immense qu'il faudra les classifier et les arranger dans de vastes bibliothèques, comme on le fait aujourd'hui pour les livres. Il viendra un jour où quelqu'un qui souhaite voir un objet, naturel ou artificiel, se rendra à la bibliothèque stéréographique impériale, nationale ou municipale et demandera à voir son enveloppe ou sa forme, comme il le ferait pour un livre dans n'importe quelle bibliothèque¹⁴. »

Les archives d'informations remplacent effectivement l'objet original en offrant à la fois des images détaillées, une analyse et un commentaire. Dans *La Mémoire collective*, Maurice Halbwachs décrit la mémoire comme « une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent¹⁵. » L'archive est la source de cette activité collective qui consiste à « construire » le passé, mais « toutes ces

photographies non publiées, négligées et oubliées, ainsi que toutes les données qu'elles contiennent, nous permettent d'entrevoir à quel point le photojournalisme a échoué à l'époque... et continue d'échouer aujourd'hui¹⁶. » En fait, la construction archivistique de l'auteur est reconstruite par le lecteur.

« Ce que nous appelons la structure collective de la mémoire ne serait donc que le résultat, ou la somme, ou la combinaison de souvenirs individuels de nombreux membres d'une même société. Cette structure pourrait alors servir à mieux les classer postérieurement, à resituer les souvenirs de certains en relation avec les souvenirs des autres¹⁷. »

Dans sa thèse sur l'« aura », Walter Benjamin évoquait l'unicité d'une œuvre dans un lieu spécifique en remarquant que la reproduction était incapable de capturer son originalité et son authenticité. Les descriptions de l'œuvre d'art sont un témoignage de « son existence unique à l'endroit où il se trouve qu'elle a pris forme¹⁸ ». Au Royaume-Uni, les institutions éducatives ont fusionné à de nombreuses reprises au cours du dernier siècle. Elles archivent de manière sélective des œuvres importantes créées par leurs étudiants. Il s'agit là d'une manipulation de l'histoire institutionnelle. Le récit qui en résulte n'est qu'une construction créée par un narrateur en vue de répondre à des besoins politiques et commerciaux contemporains. Il faut donc prendre en compte la perspective de l'archiviste dès qu'on s'intéresse au contenu des bibliothèques d'images.

« *The New York Times* a qualifié les archives Magnum de “banque photographique collective de la culture moderne”... Les événements et les célébrités ont été largement créés par les médias, et Magnum a considérablement contribué à ce processus¹⁹. » Les archives Magnum ont été constituées pour répondre à des besoins commerciaux. Elles comptent parmi les nombreuses collections d'images actuellement en cours de méta-marquage. Le marquage d'images avec des métadonnées descriptives permettra aux futurs chercheurs d'explorer les contenus en profondeur. Néanmoins, l'architecture du système de métadonnées exercera une grande influence sur ce qu'ils pourront découvrir.

Netflix utilise sa « théorie quantique » propriétaire (Netflix Quantum Theory), un système de sous-genres d'éléments audiovisuels micro-marqués, pour personnaliser ses recommandations en fonction de chaque utilisateur. Il permet aussi d'identifier les tendances des habitudes de visionnage de segments démographiques spécifiques, ce qui conduit finalement à la commande de produits audiovisuels. La structure de ces archives sert donc à créer de nouveaux contenus commerciaux à l'attention de publics démographiquement ciblés, et pas simplement à organiser les données à des fins de recherche.

« Netflix a créé une base de données de 76 897 sous-genres qui offrent un aperçu de la psyché américaine. C'est ce qu'a découvert Alexis Madrigal, le rédacteur en chef de *The Atlantic*, en utilisant un programme appelé UBot Studio pour identifier le moindre de ces sous-genres puis déconstruire le système. À l'aide de grandes équipes spécialement formées pour regarder des films, “Netflix a méticuleusement analysé et marqué chaque film et chaque série TV imaginable.” [...] “L'entreprise possède des réserves de données absolument sans précédent sur le divertissement hollywoodien²⁰.” »

Les systèmes d'exploitation contextuels analysent vos recherches en ligne pour deviner ce qui vous intéresse. Le système d'exploitation peut commencer à télécharger du contenu avant même que vous ayez décidé quelle recherche lancer. Les systèmes d'exploitation contextuels spécialement développés pour les archives fonctionneront de manière similaire et ne vous dirigeront que vers les contenus appropriés qui, selon leurs calculs, sont ceux qui vous intéressent. Le projet Google Glass devrait intégrer un tel système en 2015.

«Aucun filtrage contextuel. Quand je suis sur scène, pourquoi les lunettes Google Glass me montrent-elles des tweets ? Pourquoi ne peuvent-elles pas au moins détecter que je suis en conférence et me présenter uniquement les tweets qui parlent de cette conférence ? C'est à ça que servent les hashtags. Elles ne le peuvent pas parce que le système d'exploitation contextuel de Google n'est pas encore au point et ne le sera probablement pas avant 2015. Google Glass a désespérément besoin de ces signaux contextuels pour savoir quand afficher des informations pertinentes²¹. »

Comme le système d'exploitation connaîtra vos habitudes, vos préférences, vos aversions, vos centres d'intérêt du moment et l'objectif de vos activités de recherche, il pourra collaborer avec vous pour explorer les données du contenu archivé, peut-être même en conflit avec la construction et l'organisation de données créées au départ par les archivistes qui, auparavant, vous influençaient avec leur système personnel de classification et de codification.

Au National Media College de Dublin, nous avons créé des archives de photographies, de films et de nouveaux médias depuis quatorze ans. Les archives sont conservées de plusieurs manières en ligne, sur des systèmes de stockage numérique et sous forme d'impressions papier. Particulièrement concernés par les méthodes d'archivage, les étudiants en photographie préfèrent imprimer les images de leurs portfolios plutôt que de les stocker numériquement. Le stockage sur CD-ROM et DVD s'est avéré la méthode la moins efficace et certaines œuvres ont été perdues au fil des années quand le support de sauvegarde s'est dégradé, devenant donc inaccessible. Des disques durs de qualité supérieure ont été abîmés en raison d'un usage inapproprié, par exemple en les éteignant sans avoir démonté le disque au préalable. Bien que les systèmes de stockage en ligne paraissent les plus prometteurs, les disques électroniques SSD s'avèrent actuellement les plus efficaces et les plus fiables. Les images numériques sont imprimées sur du papier Hahnemühle de qualité archive. Les séries de photographies importantes sont réalisées sur du film négatif couleur et non avec des appareils photo numériques haute résolution. Les projets de film en 16 mm sont très rares. Traditionnellement, les étudiants ont toujours préféré tourner sur pellicule pour des questions de qualité. Néanmoins, les caméras numériques offrent aujourd'hui un rendu de qualité supérieure et rationalisent toutes les étapes de postproduction – montage, étalonnage, intégration d'effets et partage -. Seules les œuvres finalisées sont archivées, pas les premiers montages, ni les rushes.

Le National Media College dispose d'une galerie photo en ligne pour présenter le travail des étudiants au grand public. Elle a été développée avec WordPress pour permettre le marquage de chaque image. De plus, comme les pages WordPress se diffusent très rapidement via Google et autres moteurs de recherche, elles contribuent à la notoriété de l'établissement et à la diffusion du travail de ses étudiants. Les films, y compris ceux d'animation, sont distribués via Vimeo et YouTube. Nous avons profité de la fonction « partager » proposée par ces sites pour présenter ces œuvres sur nos propres pages Web.

Au fil des années, les archives ont migré en ligne. Auparavant, les étudiants visualisaient les œuvres en salle de classe, mais aujourd'hui, celles-ci sont majoritairement publiées sous forme de contenus Web, accessibles au grand public. Si la mise en ligne des œuvres nécessite l'autorisation de l'étudiant concerné, il est rare qu'un auteur refuse de présenter son travail de cette manière. En raison du caractère hautement créatif des cours enseignés, le personnel publie aussi des images et des films. Ainsi, les archives de l'établissement deviennent un mélange de productions d'étudiants et d'enseignants, à la fois académiques et créatives.

Les archives numériques se développent à un rythme exponentiel et la numérisation des contenus permet de résoudre les problèmes de stockage. Le processus traditionnel consistant à archiver uniquement les œuvres importantes sera remplacé par un système de stockage et de méta-marquage de « tout »

ce que créent les étudiants. Les futurs chercheurs pourront ainsi explorer ces contenus en profondeur, influencés à leur tour par les mœurs sociales contemporaines.

Biographie

Kelly McErlean a conçu des programmes universitaires et postuniversitaires à visée nationale et internationale. Il a assuré avec succès des missions d'e-learning et d'expertise in situ pour des organismes internationaux (Roumanie, Bulgarie, Égypte) pour le compte de l'Union Européenne de Radio-Télévision basée à Genève. Il donne régulièrement des conférences sur les technologies

des nouveaux médias. Il est également maître de conférences à l'école de cinéma internationale Bradford Whistling Woods. Ses œuvres audiovisuelles et photographiques lui ont valu plusieurs récompenses, dont un Golden Spider Award et un Digital Media Award. Il est titulaire d'un doctorat en culture visuelle du National College of Art & Design de Dublin.

Bibliographie

- > Barker, Gregory, interview avec Patterson, Christian, « Bottom of the Lake », *Hotshoe: Contemporary Photography*, Hotshoe International Ltd, n° 186, hiver 2013, p. 45.
- > Benjamin, Walter, "The Work on Art in the Age of Mechanical Reproduction" in *Illuminations*. Pimlico. 1999.
- > Colberg, Joerg, « Eye and Artifice », interview avec Prager, Alex, « Compulsion », *Foam Magazine*, n° 31, été 2012, p. 165-168.
- > Coser, Lewis A. (éd.), Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, The University of Chicago Press, 1992.
- > Panzer, Mary, « The Meaning of the Twentieth-Century Press Archive », Aperture Foundation, *Aperture Magazine*, n° 202, printemps 2011, p. 46-51.
- > Perec, Georges, *Espèces d'Espaces*, Paris, Galilée, 1974.
- > Reck, Hans Ulrich, « Creative Iconoclasm », interview avec Schirner, Michael, « Pictures in our Minds », *Foam Magazine*, n° 31, été 2012, p. 145-148.
- > Sutton, Gloria, « Visualizing the Digital Universe », interview avec Lev Manovich, *Foam Magazine*, n° 27, été 2011, p. 15-20.

Articles Web

- > Angelica, Amara D., « Reverse-engineering Hollywood. How to bypass Netflix and create your own custom search genres », 6 janvier 2014 : http://www.kurzweilai.net/reverse-engineering-hollywood/?utm_source=KurzweilAI+Daily+Newsletter&utm_campaign=1dd3d333d4-UA-946742-1&utm_medium=email&utm_term=0_6de721fb33-1dd3d333d4-282053746 (Consulté le 8 octobre 2014).
- > Scoble, Robert, « Scoble says Glass is Doomed », 31 décembre 2013, Google+ : <https://plus.google.com/+Scobleizer/posts/iUfNLDZAN4h> (Consulté le 8 octobre 2014).
- > Wendell Holmes, Oliver, « The Stereoscope and the Stereograph », 1^{er} juin 1859, *The Atlantic* : <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361/> (Consulté le 8 octobre 2014).

Notes

¹ Gregory Barker, « Bottom of the Lake », interview de Christian Patterson, *Hotshoe: Contemporary Photography*, n°186, hiver 2013, Hotshoe International Ltd, p. 45.

[Retour au texte >](#)

² Joerg Colberg, « Eye and Artifice », interview d'Alex Prager, « Compulsion », *Foam Magazine*, n°31, été 2012, p. 168.

[Retour au texte >](#)

³ *Ibid.*, p. 166.

[Retour au texte >](#)

⁴ Georges Perec, *Espèces d'Espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 92.

[Retour au texte >](#)

⁵ *Ibid.*, p. 22.

[Retour au texte >](#)

⁶ Hans Ulrich Reck, « Creative Iconoclasm », interview de Michael Schirner, « Pictures in our Minds », *Foam Magazine*, n°31, été 2012, p. 147.

[Retour au texte >](#)

⁷ *Ibid.*, p. 148.

[Retour au texte >](#)

⁸ Gloria Sutton, « Vizualizing the Digital Universe », interview de Lev Manovich, *Foam Magazine*, n°27, été 2011, p. 19.

[Retour au texte >](#)

⁹ *Ibid.*, p. 19.

[Retour au texte >](#)

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

[Retour au texte >](#)

¹¹ *Ibid.*, p. 20.

[Retour au texte >](#)

¹² Oliver Wendell Holmes « The Stereoscope and the Stereograph », 1^{er} juin 1859, *The Atlantic*: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361/> (Consulté le 8 octobre 2014).

[Retour au texte >](#)

¹³ Mary Panzer, « The Meaning of the Twentieth-Century Press Archive », Aperture Foundation, *Aperture Magazine*, n° 202, printemps 2011, p. 49.

[Retour au texte >](#)

¹⁴ Oliver Wendell Holmes « The Stereoscope and the Stereograph », *op. cit.*

[Retour au texte >](#)

¹⁵ Lewis Alfred Coser, Maurice Halbwachs, *On collective Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 40.

[Retour au texte >](#)

¹⁶ Mary Panzer, « The Meaning of the Twentieth-Century Press Archive », *op. cit.* p. 50.

[Retour au texte >](#)

¹⁷ Lewis Alfred Coser, Maurice Halbwachs, *On collective Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 39.

[Retour au texte >](#)

¹⁸ Walter Benjamin, « *The Work on Art in the Age of Mechanical Reproduction* » in *Illuminations*. Pimlico. 1999. p. 214.

[Retour au texte >](#)

¹⁹ Mary Panzer, *op. cit.* p. 49.

[Retour au texte >](#)

²⁰ Amara D. Angelica, « Reverse-engineering Hollywood. How to bypass Netflix and create your own custom search genres », 6 janvier 2014 : http://www.kurzweilai.net/reverse-engineering-hollywood?utm_source=KurzweilAI+Daily+Newsletter&utm_campaign=1dd3d333d4-UA-946742-1&utm_medium=email&utm_term=0_6de721fb33-1dd3d333d4-282053746 (Consulté le 8 octobre 2014).

[Retour au texte >](#)

²¹ Robert Scoble, « Scoble says Glass is Doomed », 31 décembre 2013, Google+ : <https://plus.google.com/+Scobleizer/posts/1UfNLdZAN4h> (Consulté le 8 octobre)

[Retour au texte >](#)