



**HAL**  
open science

# Appréhender les biais de l'audiovisuel pour une analyse scientifique appropriée des situations enregistrées

Alain Lamboux-Durand

► **To cite this version:**

Alain Lamboux-Durand. Appréhender les biais de l'audiovisuel pour une analyse scientifique appropriée des situations enregistrées. Applying visual methods to digital communication / Los métodos visuales aplicadas a la comunicación digital / Les méthodes visuelles appliquées à la communication numérique, 2017. hal-01943772

**HAL Id: hal-01943772**

**<https://hal.science/hal-01943772>**

Submitted on 4 Dec 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# Appréhender les biais de l'audiovisuel pour une analyse scientifique appropriée des situations enregistrées

**Alain Lamboux-Durand**

Univ. Bourgogne Franche-Comté

## Introduction

**D**EPUIS l'avènement de l'enregistrement magnétique au cours des années 1950, les enregistrements audiovisuels sont devenus électroniques et leur numérisation ne modifie pas fondamentalement les cadres de leurs usages en contexte scientifique. Nous sommes probablement entrés dans une Ère post-numérique dans le sens où toute communication médiatisée contemporaine s'appuie sur des outils numériques. L'usage de l'audiovisuel, en tant qu'outil du chercheur, devient implicitement ancré dans le monde numérique – qu'il soit natif ou issu de la numérisation de sources analogiques.

Un champ d'étude des sciences de l'information et de la communication relève de l'analyse des médias. À ce titre, bon nombre d'études portent sur la télévision et, par extrapolation, le film en tant que support de communication, en se plaçant du point de vue du spectateur, en se limitant aux modalités de réception. Les procédés de réalisation sont alors considérés comme des leurres destinés, si ce n'est

à tromper le lecteur du document audiovisuel, du moins à orienter sa pensée dans le sens escompté par les « producteurs »<sup>1</sup>, de façon plus ou moins consciente. La notion de mise en scène, d'ellipse, d'artifice est ainsi abordée, renforçant une forme de méfiance. Celle-ci est liée au caractère analogique des images visuelles et sonores - qui s'appuient notamment sur l'émotivité ou le manque de recul inhérent à ce caractère.

Toutefois, ces prises de position négligent la connaissance des processus techniques et technologiques de réalisation, des pratiques professionnelles et de leur justification.

En prenant une posture de chercheur-réalisateur en audiovisuel, il devient nécessaire de justifier l'usage de l'audiovisuel en identifiant ses intérêts, ses défauts et ses modalités de validation. À travers cette démarche il ne s'agit ni de réfuter son usage ni d'avoir une confiance aveugle. Comme le souligne Joëlle Le Marec, il ne s'agit pas d'avoir « la hantise du biais » (Le Marec, 2002), mais bien de l'assumer afin de minimiser ses incidences dans le recueil, le traitement vidéographique et d'en tenir compte dans les analyses qui en découlent.

### **Fonction de l'enregistrement audiovisuel**

L'enregistrement audiovisuel et la réalisation de vidéogrammes répondent à différentes attentes et besoins chez le chercheur. Sans définir une liste exhaustive, l'usage de vidéogrammes en sciences de l'information et de la communication peuvent répondre à plusieurs objectifs dont l'étude des médias qui est un des champs historiques de la discipline.

Dans ce cadre les enregistrements audiovisuels produits pour le cinéma, la radio, la télévision et aujourd'hui internet constituent un

---

<sup>1</sup> Les producteurs englobent ici toutes les personnes ayant un impact significatif sur la réalisation du document audiovisuel qui à la télévision peuvent être des réalisateurs, des auteurs, des journalistes, des rédacteurs...

corpus à part entière. S'il est important de le souligner, les documents étudiés ne sont que très rarement produits dans le cadre d'une activité scientifique, et de façon plus exceptionnelle afin de servir l'étude. Cette fonction des enregistrements ne sera dès lors pas développée ici.

### **Enregistrement d'une trace**

Quels que soient les objectifs scientifiques de leurs usages, les enregistrements audiovisuels relèvent de la mémorisation d'une trace de phénomènes réels. Pour le chercheur, le danger est d'assimiler cette trace au phénomène lui-même – ce que René Magritte a explicité dans son tableau « ceci n'est pas une pipe ». Assimiler cette trace au phénomène pourrait amener à considérer l'enregistrement comme une preuve « irréfutable » de l'existence du phénomène. Toutefois, si cette trace ne constitue pas une preuve, elle autorise de multiples usages pertinents en contexte scientifique.

Un premier intérêt relève de l'observation de phénomènes impossibles à observer directement, en temps réel. Ainsi, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Félix-Louis Regnault louait l'intérêt du « cinéma 1 » – la chronophotographie – utilisé à des fins d'observation par Muybridge ou Marey comme dans la décomposition du galop du cheval(1925). C'est aussi l'intérêt valorisé par Walter Benjamin(1935) dans la reproduction mécanisée d'œuvres. L'enregistrement audiovisuel permet aussi de multiples visionnages amplifiant les possibilités d'analyse du phénomène initial : *« La vidéo nous a permis un effet de retour précis sur ces micro scènes : les séquences filmées permettent le ralenti, le visionnage multiple et nous permettent de détailler précisément des procédures difficilement accessibles à l'œil nu, de procéder par aller retour entre le texte transcrit et les images, et enfin d'avoir accès aux gestes et aux corps indispensables pour comprendre l'ensemble des ressources et des compétences mises en œuvre par les collectionneurs »*(Da Lage, 2012). Avec l'enregistrement audiovisuel, deux observateurs peuvent avoir exactement le même point de vue d'observation.

Au bout du compte, le vidéogramme, en tant que trace, peut être considéré comme une prise ne note audiovisuelle d'une situation. Ainsi, le dispositif de captation est un peu une « caméra stylo » pour adapter une expression d'Alexandre Astruc(1948)<sup>2</sup>. La faible dimension et le faible coût d'utilisation de certains dispositifs d'enregistrement audiovisuels actuels favorisent ce recours à une prise de notes audiovisuelles.

### sauvegarde du non verbal

Les gestes, l'intonation, le débit de parole, les mimiques, le regard des témoins sont autant de signes que le texte peut difficilement retranscrire. Ces signes participent à la communication, à la création discursive, à la compréhension du sujet voire à la création de sens.

Le non-verbal est en continuité avec ce qui peut se mettre en mots : il est une gestualisation du dit ou encore une expression gestuelle du dire. Il est inclus dans le langage(Baudry, 2000).

Si un texte écrit suffit à référencer logiquement un objet, la reproduction photographique de ce dernier (éventuellement en stéréoscopie) permet de préciser ses spécifications. De même, le fait d'observer un collectionneur lors du jeu relationnel établi alors qu'il manipule un objet de sa collection dans l'espace-temps de vidéogrammes donne des indications sémantiques importantes (sa taille, les précautions à prendre, les points de vue possibles, la position d'éléments visuels pertinents...). Voir et/ou d'entendre ce collectionneur apporte également son lot d'informations non verbales et infra-verbales nouvelles signifiantes (le rythme, l'accentuation, la modulation et l'intonation des mots, les silences, la posture, la gestuelle, le regard porté sur l'objet, les mimiques et leurs enchaînements, l'intérêt pulsionnel et affectif du collectionneur vis-à-vis d'un fait particulier...).

---

<sup>2</sup> Alexandre Astruc qualifiait de caméra stylo la caméra qui pouvait être l'outil d'expression d'un auteur littéraire (nécessitant un langage spécifique).

	<p>Regard de satisfaction lié à la découverte du lien entre une paire de jumelles allemandes dans un étui britannique</p>
	<p>Insertion de la paire de jumelles dans l'étui britannique</p>

*Illustration 1 : Mise en évidence d'éléments non verbaux (images projet TEMICS<sup>3</sup>)*

Ainsi, seule la dimension spatio-temporelle spécifique à l'audiovisuel permet ce type de déduction. Sur un aspect visuel, une succession de dessins ou de photogrammes (comme en chronophotographie) permet d'y parvenir, sans toutefois donner d'information sur la célérité, le rythme ou le son produit. C'est une des raisons d'être de bon nombre de vidéogrammes anthropologiques ou d'audiogrammes linguistiques. Les quelques enregistrements de Sarah Bernard donnent un aperçu fugace de son mode de déclamation des textes. Les vidéogrammes de danses folkloriques sont réalisés afin d'éviter leur disparition. Un film

---

<sup>3</sup> Reconnaissance, conservation et transmission de la diversité des témoignages sur les objets du patrimoine sensible en contexte interculturel : pratiques collaboratives et médiation numérique en musée (2013-2015). Projet contractualisé entre le Ministère de la Culture et l'Université de Lille 3.

sur la fabrication du pain traditionnel au Portugal permet à des artisans français d'acquérir un nouveau savoir faire(De Pablo, 2011).

### Des vidéogrammes pour créer un fonds d'archives

Des enregistrements vidéographiques peuvent permettre de constituer un fonds d'archives en vue d'études futures. Les enregistrements de témoins historiques en sont un exemple. Plusieurs programmes de sauvegarde audiovisuelle de témoignages de survivants des camps de concentration, d'anciens résistants, ont vu le jour, à l'université de Yale(Rudof, 1999), à la fondation Auschwitz(Wallenborn, 2005), au Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation de Lyon(Jorro, 2009), pour n'en citer que quelques-uns. Ceux-ci ont été précédés par des programmes d'enregistrements phonographiques comme au musée dauphinois de Grenoble dans les années 1970 (Duclos, 1992). Une des caractéristiques de ces enregistrements est de sauvegarder une mémoire avant tout orale, la diminution du coût technologique d'enregistrement favorisant la sauvegarde audiovisuelle. À travers ces programmes, il s'agissait de sauvegarder une mémoire orale avant qu'elle ne disparaisse avec les témoins. De nombreux autres programmes existent, souvent menés conjointement avec des perspectives de recherche, comme ceux menés par la Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, autour de la mémoire de l'immigration (Olmos, 2012) et la mémoire post-coloniale (PIIP, 2012) et soulèvent souvent la question de leur exploitation.

Dans le cadre du programme des Archives Audiovisuelles de la Recherche, initié par Peter Stockinger, des enregistrements « d'entretiens structurés et approfondis avec des chercheurs ou chercheurs enseignants travaillant en SHS » (Stockinger, 2011, p. 24) furent réalisés. Ils permettent aujourd'hui d'avoir un corpus de témoignages de chercheurs contemporains en SHS assez important. Toutefois, dans le cadre de ce programme, la constitution de l'archive, bien que nécessaire, n'était pas la seule finalité du projet, dans la mesure où l'archive ne vaut que si elle peut être consultée, le programme a

défini les modalités, les protocoles scientifiques et techniques, qui ont permis la constitution et la « libre » exploitation des enregistrements (Stockinger, De Pablo & Lemaître, 2011, p. 31).

Concernant les fonctions de ces archives, plusieurs éléments de réponse peuvent être apportés.

D'une part, elles reflètent une activité de témoignage au moment de l'enregistrement. Quel intérêt de l'audiovisuel au regard d'une sauvegarde textuelle ? Un premier élément de réponse concerne la sauvegarde des éléments non verbaux qui apportent des compléments d'information importants (cf. paragraphe précédent).

D'autre part, concernant les entretiens des Archives Audiovisuelles de la Recherche, le discours tenu par les chercheurs interrogés sort du cadre habituel des communications, très formatées, ou des publications, très écrites. Il apparaît dès lors des réflexions, pas toujours finalisées, ou plus imagées, en tout cas différentes des discours publics connus de ces chercheurs. L'oralité de l'entretien conduit plus à un discours réflexif « instantané », parfois moins étayé, mais aussi très révélateur de la pensée scientifique profonde du chercheur.

### L'enregistrement audiovisuel, un matériau de valorisation

Les sciences de l'information et de la communication peuvent souffrir d'un déficit d'image. L'usage de vidéogrammes illustrent les travaux de recherche. Ainsi la trace ou le matériau d'étude peut se révéler un élément de valorisation et/ou de vulgarisation du travail scientifique effectué. Cet objectif, pour être atteint nécessite, l'adoption de méthodes et méthodologies de production héritées du cinéma et de la télévision. Cet objectif a fait l'objet de différentes études et de transferts méthodologiques dans le cadre des projets TEMUSE 14-45 et TEMICS que le lecteur pourra appréhender à travers différentes publications, (Lamboux-Durand & Bouchez, 2017), (Gellereau & Lamboux-Durand, 2017), (Gellereau, Lamboux-Durand, Brière, Da Lage, Fleury, Gawin, Gaillard, Priégo & Dendooven, 2015). En

résumé, sans faire appel à des « ingénieurs de l'audiovisuel », il s'agit de s'appuyer sur les techniques audiovisuelles traditionnelles, telles qu'elles peuvent être abordées dans des ouvrages d'accès aisé (Fouché, 2009) (Galès, 2011). Toutefois, l'aspect scientifique du projet nécessite de circonscrire précisément le cadre général des différents enregistrements et de leurs traitements. Il ne s'agit pas de réaliser des « films de télévision », mais de définir des solutions exploitables par des non « ingénieurs de l'audiovisuel » et scientifiquement rigoureuses.

### **Caractéristiques de l'enregistrement audiovisuel**

L'intérêt et/ou l'inconvénient de la trace audiovisuelle relève du caractère de sauvegarde automatique et systématique des phénomènes auxquels la caméra est sensible. Ainsi, comme le vidéogramme permet la sauvegarde d'éléments tant verbaux que non verbaux, la caméra stylo pourrait constituer une mémoire « objective » ou « fidèle » dans le sens où il n'y a pas d'interprétation humaine : elle n'omet pas d'inscrire des mots ou des gestes.

Toutefois, ces enregistrements sont des signaux échantillonnés ; ils sont le résultat de transformations et sauvegardent un point de vue situé.

### **Enregistrement d'un espace profilmique**

Caméra et microphone, représentent un point de vue situé dans le sens où l'enregistrement qui en résulte se limite à une sauvegarde, une trace, de l'espace profilmique – c'est-à-dire l'enregistrement de ce qu'il se passe dans le champ de la caméra et des ondes acoustiques auxquelles le microphone est sensible.

Un microphone hypercardioïde (appelé couramment micro canon) permet d'éviter les sons n'étant pas émis depuis la direction vers laquelle il pointe. À l'inverse, un microphone omnidirectionnel sensible enregistrera tous les sons. Les microphones hypercardioïdes sont

privilegiés lorsque les enregistrements sont destinés à être diffusés en public.

Il y a rarement l'enregistrement du contexte, d'un espace afilmique qui précise les conditions du recueil. Ainsi, contrairement à l'exemple de l'illustration 2, il n'y pas eu de photographies, du cadre de l'enregistrement de l'illustration 1 qui aurait pu apporter son lot d'information (vaste hangar en hiver et non chauffé, position relative de l'équipe de chercheurs...).

	Profilmie
	Contexte

*Illustration 2 : Espace profilmique et contexte technique de l'enregistrement (images TEMUSE 14-45)*

Ainsi, le vidéogramme est forcément parcellaire avec, outre l'aspect profilmique, le procédé éminemment elliptique.

### **Procédé elliptique**

Le procédé d'enregistrement est elliptique parce qu'il est majoritairement discontinu. Cette discontinuité provient de la période d'enregistrement qui est finie, mais aussi de la discontinuité technique de la prise de vue (et de son en numérique) pendant cette période d'enregistrement.

Avant l'avènement de l'enregistrement vidéographique, les durées d'enregistrements continus ne pouvaient dépasser deux à dix minutes par bobine, en fonction des types de caméras employées : de 30 secondes sur les caméras 8mm, Super8, 16mm à moteur mécanique(Lardeau, 1995, p. 146) à 10 minutes sur les caméra 16mm à moteur électrique(De France, 1982, p. 275). Avec les enregistrements électroniques, la durée est toujours limitée en fonction du support de stockage, mais le coût d'enregistrement permet un enregistrement de flux important.

Par ailleurs, en prise de vue cinématographique argentique la prise de vue élémentaire réelle ne correspond environ qu'à la moitié de la durée de prise de vue<sup>4</sup>. Des événements d'une durée inférieure à  $1/48^{\text{ème}}$  de seconde survenant pendant la période d'obturation ne seront pas enregistrés. En vidéographie, ce laps de temps inter-images est réduit mais existe toujours et c'est aussi le cas pour les enregistrements sonores en numérique.

Un montage vidéographique est lui aussi, bien entendu, encore plus elliptique.

---

<sup>4</sup> Durant l'autre moitié, l'obturateur de la caméra empêche la lumière d'impressionner la pellicule et le film avance jusqu'à la position correspondant à l'image suivante.

## **Caméra et microphones : des handicapés sensoriels**

Si la prise de note textuelle reproduit une image parcellaire du phénomène retranscrit, l'enregistrement audiovisuel aussi. Ni la caméra vidéo, ni l'enregistreur audio ne peuvent être considérés comme des outils de prise de notes idéaux. Une caméra est à moitié aveugle, le dictaphone l'est totalement ; ils ne sont capables d'enregistrer aucun autre sens. Par certains côtés, les systèmes d'enregistrement audiovisuels sont des « handicapés sensoriels ». Les systèmes de prise de vue sont à moitié aveugles dans la mesure où seuls les éléments profilmiques sont captés.

Par contre, ce handicap peut se révéler très profitable au chercheur, et à plusieurs niveaux. L'absence de perception liée à un sens permet de mieux se focaliser sur d'autres sens. C'est ainsi que Michel Chion recommande, pour mieux analyser un film, d'adopter la méthode des caches (Chion, 1994, p. 158). Elle consiste à observer un film tour à tour (peu importe l'ordre) en audition simple (sans visuel), en vision simple (sans son) et en audiovision. Cette méthode permet de mettre à jour ces effets de masques respectifs et la production de sens liée à la corrélation des bandes sonores et visuelles.

Un microphone hypercardioïde permet d'isoler les sons situés devant le microphone, un microphone de proximité (peu sensible) permet d'isoler

## **Influence du contexte sur l'enregistrement**

En sciences expérimentales, le contexte de l'expérience influence l'expérience elle-même, un des objectifs des chercheurs est alors d'identifier et de minimiser, si possible, ces incidences. La compréhension et la prise en compte du contexte de la recherche, du dispositif socio-technique et des influences potentiellement produites permettent ainsi de ne pas négliger les biais. Lors d'un enregistrement de témoignage, la présence du dispositif socio-technique d'enregistrement, les attitudes de l'équipe d'enregistrement, la conduite

de l'entretien influencent le témoignage ainsi que sa réception lors de la diffusion (Lamboux-Durand, 2014). De plus, tous les éléments non enregistrables, les éléments afilmiques, sont à prendre à compte .

### **Solidité scientifique de l'audiovisuel face à l'écrit**

Martine Joly souligne, à propos des images visuelles, que dès l'Antiquité, l'iconographie « était suspectée de menacer le langage, au risque de le supplanter »(Joly, 2000, p. 39) cette suspicion (que l'écriture textuelle n'a pas eu), concerne la ressemblance de l'image au monde réel<sup>5</sup>. Martine Joly traite de l'image iconique, mais la ressemblance entre phénomènes et enregistrements sonores est tout aussi significative.

Jean-Luc Godard fait dire à son personnage principal dans *Le petit soldat* « La photographie c'est la vérité ; et le cinéma c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde ». Cette (contre) vérité met en évidence l'engouement pour l'usage des enregistrements audiovisuels et la croyance (éventuelle) en celle-ci, ainsi que les raisons des craintes ou des critiques à son encontre. La photographie représente une image « fidèle » des rayons lumineux ayant frappé la surface photosensible et transformés par les « fonctions de transfert »<sup>6</sup> de celle-ci. Ces fonctions entraînent le plus souvent des effets de masque par rapport à la vision humaine, mais aussi des mises en évidences de phénomènes invisibles à l'œil. En ce sens, la photographie c'est la vérité des phénomènes lumineux profilmiques filtrés par les dispositifs de prise de vue, de traitement et de diffusion de l'image résultante. Le cinéma est alors

---

<sup>5</sup> L'écrit étant numérique et l'audiovisuel analogique (Vanoye, 1989, p. 41).

<sup>6</sup> En simplifiant à l'extrême, une surface photosensible transforme un phénomène lumineux en un autre phénomène (électrique, chimique...). Le phénomène transformé est rarement linéaire (proportionnel) au phénomène initial. Les « déformations de linéarité » sont caractérisées par une fonction mathématique qualifiée de fonction de transfert. Entre le phénomène et la réception de l'image de ce phénomène il y a de multiples fonctions de transfert (entraînant de nombreuses déformations).

24 fois par seconde cette vérité (si l'on ne tient pas compte des images sonores).

Pascal Bouchez a caractérisé cette ambivalence entre la perception de la réalité de l'enregistrement et le phénomène original :

L'enregistrement d' « instantanés de cinéma » enchevêtre subjectivité et objectivité dans des combinaisons toujours mouvantes, malgré la prétention à l'objectivité initiale des frères Lumière.(Bouchez, 2004, p. 113)

Aussi, l'exploitation des images à des fins scientifiques n'est pas une évidence. Marie-Françoise Lévy écrit à ce propos :

L'image ment, trompe, déforme, trahit. Elle ne dit pas le vrai. Cette affirmation a priori a contribué au discrédit des sources produites par la télévision.(Lévy, 2000, p. 27)

Muriel Hanot considère, à juste titre, qu'il s'agit plus d'une méconnaissance de son langage spécifique(Hanot, 2000, p. 7). En quoi un vidéogramme est-il moins fiable qu'un texte tapuscrit ?

Il est possible d'avancer que les témoignages textuels, qu'ils soient transcrits ou le fruit d'une forme d'autobiographie (correspondances, journaux de bord, mémoires...) de par l'abstraction liée à l'écriture textuelle permettent un recul plus grand, une synthèse plus efficace et donc une remise en cause plus facile des messages qu'il sont censés véhiculer. D'une part, leur mode de création, leur côté abstrait, leur possibilité tant immédiate que différée de correction, permettent à un locuteur de livrer un acte réfléchi. D'autre part leur mode de lecture permet une relecture immédiate et différée facile, tout comme elle autorise une vitesse de lecture appropriée au niveau de compréhension du lecteur.

Les impostures textuelles sont à la portée de beaucoup plus de personnes que les impostures audiovisuelles (bien que numérisation et informatisation tendent à réduire cette difficulté). Il est beaucoup plus compliqué de faire prononcer des phrases qu'un témoin n'a jamais

prononcées devant une caméra. Les éléments non verbaux de la voix (intonation, variation de débit, variation d'intensité...) font qu'il est difficile de reconstruire une phrase de toute pièce à partir de mots prononcés par le témoin. Quand, en plus, il y a l'image synchrone, cela nécessite de prendre un extrait du témoignage et faire recomposer le mouvement des lèvres en fonction des mots prononcés. C'est toujours possible, mais cela nécessite un investissement tel que cela est quasiment inenvisageable sur une durée importante. Le plus simple est encore de grimer un excellent imitateur.

Le problème n'est pas l'utilisation des vidéogrammes (ou leur création) mais les moyens et les outils dont on dispose pour évaluer leur fiabilité, leur validité et éventuellement pour pouvoir les qualifier. La connaissance de la construction discursive de l'audiovisuel en fait partie. La connaissance des biais potentiels des différents types de document permet de prendre le recul nécessaire afin de les analyser à leur juste valeur : une représentation déformée d'un réel.

Le problème n'est pas l'utilisation des vidéogrammes (ou leur création) mais les moyens et les outils dont on dispose pour évaluer leur fiabilité, leur validité et éventuellement pour pouvoir les qualifier. La connaissance de la construction discursive de l'audiovisuel en fait partie. La connaissance des biais potentiels des différents types de document permet de prendre le recul nécessaire afin de les analyser à leur juste valeur : une représentation déformée d'un réel.

### **Une prise en compte de la diplomatique des sources**

La fiabilité des sources scientifiques en SHS, avec l'avènement du numérique, rend la diplomatique<sup>7</sup> – science historique – très pertinente.

---

<sup>7</sup> « La diplomatique est la science qui étudie la tradition, la forme et la genèse des actes écrits en vue de faire leur critique, de juger de leur sincérité, de déterminer la qualité de leur texte, d'apprécier leur valeur exacte en les replaçant dans la filière dont ils sont issus, de dégager de la gangue des formules tous les éléments susceptibles d'être exploités par l'historien, de les dater s'ils ne le sont pas et enfin de les éditer. » (Bautier, 2013)

Pour le chercheur qui produit des vidéogrammes dans le cadre de ses travaux, fournir des éléments rationnels permettant une justification pérenne de cet usage devient important.

### **Maximiser les typologies de traces**

Le vidéogramme sauvegarde un point de vue situé dans une période temporelle. Ainsi, des traces supplémentaires de l'expérience sont importantes. Il s'agit de prises de notes d'observations, de bilans notifiés à l'issue des enregistrements, de photographies du contexte, voire de plusieurs enregistrements vidéographiques complémentaires (une caméra à 360° peut d'ailleurs maximiser l'espace profilmique), tout comme un article scientifique décrivant les conditions expérimentales. Chaque type de trace amène un point de vue différent et amène alors des contre-points qui peuvent confirmer ou infirmer certains propos.

### **Accès aux sources**

Les montages audiovisuels exploitent une partie souvent mineure des enregistrements. Ceux-ci sont le résultat de différentes analyses, de mise en avant de points de vue, éventuellement avec une vision éditoriale... tout comme la publication d'une étude scientifique. Lorsqu'un chercheur publie l'analyse d'une expérience dans une revue, il va mettre en avant certains résultats. La possibilité offerte aux pairs d'accéder à l'intégralité du corpus ayant permis cette analyse et cette publication est primordiale pour vérifier l'honnêteté, la rigueur, la pertinence scientifique du propos.

L'audiovisuel en contexte scientifique ne déroge pas à la règle. Ainsi, il est important de procéder à l'archivage du corpus initial à savoir les rushes. Ceux-ci étant volumineux et nombreux, il est souhaitable de définir une stratégie, un processus d'archivage qui facilitera d'ailleurs l'exploitation scientifique des rushes (Lamboux-Durand, 2016, p. 244-277).

## **Garantie institutionnelle**

Le cadre « institutionnel » au sein duquel les vidéogrammes ont été produits, sont archivés ou sont diffusés influencent leur validité. Ainsi, Marie-Anne Chabin justifie l'authenticité d'une lettre de Louis XIV à l'Abbaye de Saint-Denis (1675) par la présence de la signature de Louis XIV (bien que Marie-Anne Chabin pense qu'il s'agit plutôt de la signature de Toussaint Rose, secrétaire de Louis XIV), de la contre signature de Colbert, d'un cachet mais aussi, et surtout, en raison de sa présence aux archives nationales.

## **Conclusion**

Sans développer plus avant ces différents éléments et pour résumer le propos, l'audiovisuel constitue un outil du chercheur (parmi d'autres). Il relève d'une trace, une image échantillonnée de phénomènes physiques avec un point de vue situé. Il ne peut avoir valeur de preuve mais concourt à la production ou la vérification d'hypothèses.

Dans ce contexte, la définition préalable du cadre scientifique de son usage, de sa mise en œuvre, des méthodes à employer (tant dans la réalisation, le traitement, l'analyse ou les processus de fiabilisation) et du suivi expérimental des dispositifs sont particulièrement importants.

## Références bibliographiques

- Astruc, Alexandre (1948): «Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra stylo», *L'Écran Français*.
- Baudry, Patrick (2000): «Le non-verbal : un point de vue sociologique», *Communication et organisation*, /18.
- Bautier, Robert-Henri (2013): «Diplomatique», En ligne. *Encyclopædia Universalis*, en línea: <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/diplomatique/>> [accedido: 13/12/2013].
- Benjamin, Walter (1935): *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, version française de 1936. en línea: <<http://www.hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref>>.
- Bouchez, Pascal (2004): «Filmer le théâtre : Problématique de la fidélité d'un document audiovisuel élaboré à partir d'un spectacle vivant», Thèse de Doctorat, Valenciennes, Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis.
- Chion, Michel (1994): *L'audio-vision*, Collection Nathan-université. Série Cinéma et image, ISSN 1144-7672, Paris, France, Nathan.
- Da Lage, Emilie (2012): «Présentation de la méthodologie de recherche mise en œuvre pour analyser et comprendre les pratiques de collection et de médiation des collectionneurs d'objets de la Première et de la Seconde Guerre mondiale», En Michèle Gellereau (ed.), *Valoriser la mémoire des témoins et des collectionneurs d'objets des deux Guerres mondiales : médiation, communication et interprétation muséales en Nord-Pas de Calais et Flandre occidentale - Rapport de synthèse*, Lille, pp. 27-35.
- De France, Claudine (1982): *Cinéma et anthropologie*, Travaux et documents, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

- De Pablo, Élisabeth (2011): «L'analyse d'un corpus audiovisuel consacré à la fabrique traditionnelle de pain», En Peter Stockinger (ed.), *Nouveaux usages des archives audiovisuelles numériques*, Traité des sciences et techniques de l'information. Série Environnements et services numériques d'information, ISSN 2104-709X, Paris, France, Hermès Science : Lavoisier, impr. 2011, pp. 43-60.
- Duclos, Jean-Claude (1992): «La phonothèque du Musée Dauphinois», *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*, pp. 77-83.
- Fouché, Jean-Charles (2009): *Mon guide du tournage-montage: professionnalisez vos productions HD légères*, Nice, France, Baie des anges.
- Galès, Gérard (2011): *Le guide pratique du vidéaste : Matériel, tournage, montage : apprenez à filmer comme un pro*, Paris, Dunod.
- Gellereau, Michèle y Alain Lamboux-Durand (2017): «Pratiques collaboratives et médiations numériques des témoignages sur les objets du patrimoine sensible en musée. Perspectives du projet TEMICS.», Michèle Gellereau. En *Témoignages et médiation des objets de guerre en musée*, Presses universitaires du Septentrion, pp. 187-198.
- Gellereau, Michèle, Alain Lamboux-Durand, Christine Brière, Emilie Da Lage, Célia Fleury, Geoffroy Gawin, Marie Gaillard, Hélène Priégo y Dominiek Dendooven (2015): *Projet « TEMICS » Témoignages et médiation interculturelle de collections du patrimoine sensible*, Rapport final, Université de Lille 3 - Ministère de la Culture et de la Communication, en línea: [http://www.ipapic.eu/IMG/pdf/Temics\\_rapport\\_final\\_-\\_V4-compressed-2.pdf](http://www.ipapic.eu/IMG/pdf/Temics_rapport_final_-_V4-compressed-2.pdf) [accedido: 18/08/2017].
- Hanot, Muriel (2000): «Télévision et histoire : Enjeux et dépendance d'une rencontre conditionnée par les imagesd 'archives», *Recherches en Communication*, /14, pp. 7-21.

- Joly, Martine (2000): *L'image et les signes: approche sémiologique de l'image fixe*, Fac. Série Cinéma et image, ISSN 1159-6775, Paris, France, Nathan.
- Jorro, Chantal (2009): «L'utilisation du témoignage oral au CHRD», En *La collecte de la mémoire : le recueil d'archives orales*, La Bibliothèque numérique de l'INP, pp. 50-53.
- Lamboux-Durand, Alain (2014): «Interactions communicationnelles à travers les dispositifs socio-techniques d'enregistrements audiovisuels de témoignages», *Revue des Interactions Humaines Médiatisées - Journal of Human Mediated Interactions*, 15/2, en línea: <<http://europia.org/RIHM/V15N2.htm>>.
- Lamboux-Durand, Alain (2016): *Production et usage de l'audiovisuel en contexte scientifique - Les témoignages pour des lieux d'exposition*, Saarbrücken, Éditions Universitaires Européennes.
- Lamboux-Durand, Alain y Pascal Bouchez (2017): «Mémorisation audiovisuelle et usages de témoignages sur des objets de guerre», En Michèle Gellereau (ed.), *Témoignages et médiation sur les objets de guerre en musée*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion, pp. 125-146.
- Lardeau, Yann (ed.) (1995): «Jean Rouch et John Marshall : Les Maîtres fous - N!ai, the story of alKung woman», En *Carnets du docteur Muybridge*, Le Documentaire, pp. 145-158.
- Le Marec, Joëlle (2002): «Situations de communication dans la pratique de recherche : du terrain aux composites», *Études de communication. langages, information, médiations*, /25, pp. 15-40.
- Lévy, Marie-Françoise (2000): «Images et télévision : des sources pour l'histoire du temps présent», *Recherches en Communication*, /14, pp. 23-28.
- Louis XIV (1675): «Lettre adressée aux prieurs et religieux de l'abbaye de Saint-Denis», en línea: <[http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/archim/0010/dafan06\\_n200255n00001\\_2.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/archim/0010/dafan06_n200255n00001_2.jpg)> [accedido: 22/12/2013].

- Muybridge, Eadweard (1925): *Animals in motion: an electro-photographic investigation of consecutive phases of muscular actions*, London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Chapman & Hall.
- Olmos, Rosa (2012): «Mémoire de l'immigration algérienne, Oued Souf (Algérie) – Hauts-de-Seine (France) : Projet de collecte, conservation et traitement de sources orales», *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*, 38/38, pp. 16-17.
- PIIP (2012): *Appel à projets de recherche « Pratiques interculturelles dans les institutions patrimoniales » : Résumés des projets retenus*, Ministère de la Culture et de la Communication, en línea: <[http://www.ipapic.eu/IMG/pdf/Resumes\\_des\\_projets\\_PIIP\\_retenus.pdf](http://www.ipapic.eu/IMG/pdf/Resumes_des_projets_PIIP_retenus.pdf)> [accedido: 13/01/2014].
- Rudof, Joanne (1999): «What next? Preserving recorded Testimonies for the Future», *Cahier International. Etudes sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis/ Studies on the audiovisual testimony of victims of the Nazi crimes and genocides*, Troisième Rencontre Internationale sur le témoignage audiovisuel des survivants des camps de concentration et d'extermination nazis/3, pp. 31-36.
- Stockinger, Peter (2011): *Les archives audiovisuelles: Description, indexation et publication*, Lavoisier.
- Stockinger, Peter, Élisabeth De Pablo y Francis Lemâitre (2011): «Contexte et enjeux», En Peter Stockinger (ed.), *Les archives audiovisuelles: Description, indexation et publication*, Lavoisier, pp. 21-52.
- Wallenborn, Hélène (2005): «Analyser un fonds de témoignages audiovisuels de survivants des camps nazis», *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS*, 27/27, en línea: <<http://afas.revues.org/396>> [accedido: 05/08/2013].