

Diplôme de conservateur de bibliothèque

Mémoire d'étude / janvier 2011

Exploitation et valorisation du patrimoine audiovisuel français

L'exemple des adaptations télévisées de Balzac conservées par l'INA

Isabelle Mette

Sous la direction d'Evelyne Cohen
Professeure d'Histoire et Anthropologie culturelles (20e siècle) à l'Enssib.
Directrice du centre de recherche Gabriel Naudé.

Remerciements

Mes remerciements vont à Madame Cohen qui a dirigé mon mémoire avec attention et disponibilité.

Je remercie également Madame Barbier-Bouvet, responsable du centre de consultation de l'Inathèque, pour le temps qu'elle a bien voulu consacrer à répondre à mes questions.

Enfin ma gratitude va à Monsieur Toublanc, responsable documentaire à l'INA Lyon, pour ses corrections et ses conseils.

Résumé :

L'INA a pour vocation de conserver les archives audiovisuelles françaises; l'extension du dépôt légal aux documents de radio-télévision a permis la création d'un nouveau département, l'Inathèque ; le développement de ce centre de consultation à destination des chercheurs a permis à l'INA de diffuser et de valoriser encore davantage ses collections. L'exemple d'un corpus d'adaptations télévisées de romans de Balzac permet d'illustrer les savoirs qu'il est possible de construire grâce aux ressources et aux outils développés par l'Inathèque.

Descripteurs :

*Archives audiovisuelles
Adaptations cinématographiques et audiovisuelles
Télévision
Audiovisuel
Numérisation
Patrimoine culturel
Catalogage
Indexation
Balzac, Honoré de*

Abstract :

The National Institute for Audio and TV Files is the place where french audio and TV programs are being stored. Its collections have been even more widely spread and promoted owing to a research center meant for professors, the Inatheque, created after the extension of the registration copyright to audio and TV files. For instance, the whole set of TV programs based on Balzac's novels enables us to figure out what can be done thanks to the resources and tools engineered by the Inatheque.

Keywords :

*Broadcasting archives
Screen adaptation
Radio, TV broadcasting
Digitized images
Cultural inheritance
Cataloguing of pictures
Indexing
Balzac, Honoré de*

Droits d'auteurs



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.0 France

disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.



Sommaire

SIGLES ET ABREVIATIONS	8
INTRODUCTION.....	9
PREMIERE PARTIE	11
L'INA ET LES MEDIAS AUDIOVISUELS EN FRANCE	11
1. Le développement de la télévision française.....	11
1.1. <i>Les débuts.....</i>	<i>11</i>
1.2. <i>La diffusion du petit écran.....</i>	<i>11</i>
1.3. <i>L'ouverture à la libre concurrence</i>	<i>12</i>
1.4. <i>La révolution du numérique.....</i>	<i>13</i>
1.5. <i>Perspectives</i>	<i>13</i>
2. L'institut national de l'audiovisuel : son histoire et ses missions	15
2.1. <i>Les ancêtres de l'INA</i>	<i>15</i>
2.2. <i>Le nouvel Institut national de l'audiovisuel</i>	<i>16</i>
2.3. <i>L'entrée dans le marché libre</i>	<i>16</i>
2.4. <i>L'INA de 1994 à nos jours : de nouvelles orientations.....</i>	<i>17</i>
2.5. <i>L'INA depuis 2010 et son nouveau président Mathieu Gallet.....</i>	<i>19</i>
3. L'INA dans l'univers des archives audiovisuelles	20
3.1. <i>Définition</i>	<i>20</i>
3.2. <i>Typologie.....</i>	<i>21</i>
3.3. <i>Institutions détentrices.....</i>	<i>21</i>
A. <i>Les institutions détentrices du dépôt légal</i>	<i>22</i>
Le CNC.....	22
L'INA	22
La BnF	24
B. <i>Les autres institutions patrimoniales.....</i>	<i>25</i>
Les services d'archives	25
L'ECPAD	25
La Cinémathèque française	25
Le Forum des images	26
La BPI.....	27
C. <i>Les archives audiovisuelles de l'enseignement supérieur.....</i>	<i>27</i>
D. <i>Les organismes privés</i>	<i>28</i>
Conclusion	28
DEUXIEME PARTIE	31
LA POLITIQUE DOCUMENTAIRE DE L'INA.....	31
1. La politique documentaire de l'INA avant et après 1995 : ce que le numérique a changé	31
1.1. <i>Rédaction des notices, catalogage et indexation</i>	<i>31</i>
1.2. <i>Sélection et hiérarchisation des émissions</i>	<i>33</i>
2. homogénéiser les modes de traitement documentaire : un travail en cours....	35
2.1. <i>La rétroconversion</i>	<i>35</i>
2.2. <i>La reprise d'antériorité</i>	<i>36</i>
2.3. <i>L'harmonisation des données récoltées auprès des différentes chaînes.....</i>	<i>36</i>

2.4. <i>Le dépôt légal du web : de nouveaux documents à identifier</i>	36
3. diffusion et valorisation des fonds	37
3.1. <i>Les modes d'accès par profil : une contrainte juridique</i>	37
3.2. <i>Inamédiapro</i>	38
3.3. <i>L'Inathèque</i>	40
A. L'offre documentaire	40
B. La recherche des documents sur Hyperbase.....	40
C. L'environnement numérique de travail	44
Médiacorpus	45
Médiascope	45
L'export de données.....	46
3.4. <i>ina.fr</i>	46
A. Accès et contenus.....	47
B. Outils de recherche et de navigation	47
C. Éditorialisation des documents	49
D. Plaire et faire participer.....	51
E. La dictature de l'actualité : un paradoxe pour les archives ?	52
Conclusion	53
TROISIEME PARTIE	55
L'EXEMPLE DES ADAPTATIONS TÉLÉVISÉES DE BALZAC	55
1. Balzac à l'écran : enjeux et perspectives de recherche	55
1.1. <i>Transmission du patrimoine littéraire et démocratisation des savoirs</i>	55
1.2. <i>L'intermédialité</i>	55
1.3. <i>Balzac cinéaste</i>	56
2. Constituer un corpus	57
2.1. <i>Trouver et authentifier les documents</i>	57
2.2. <i>Délimiter un corpus</i>	58
2.3. <i>Repérer les lieux de conservation</i>	61
3. Exploiter les adaptations télévisées	63
3.1. <i>La richesse des fonds proposés à l'Inathèque</i>	63
3.2. <i>L'exploitation des documents avec Médiacorpus</i>	64
4. Quelques exemples précis : pistes d'analyse	67
4.1. <i>Le Père Goriot</i>	68
4.2. <i>La Maison du chat qui pelote</i>	72
4.3. <i>La Cousine Bette</i>	74
4.4. <i>Eugénie Grandet</i>	75
A. Les ressources existantes.....	75
B. Les notices	76
C. La documentation audiovisuelle autour des téléfilms.....	80
D. La documentation écrite	85
E. Médiascope	88
Visualiser les documents audiovisuels.....	88
Segmenter et comparer les documents	89
5. bibliothèques, institutions patrimoniales et création des savoirs	90
CONCLUSION	93
SOURCES	96
BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE	97

TABLE DES ANNEXES109

Sigles et abréviations

AAR Archives Audiovisuelles pour la Recherche

AFP Agence France Presse

BBC British Broadcasting Corporation

BBF Bulletin des Bibliothèques de France

BFI British Film Institute

BnF Bibliothèque nationale de France

BPI Bibliothèque Publique d'Information

CNC Centre National de la Cinématographie

CNRS Centre National de la Recherche Scientifique

ECPAD Etablissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense

ENS École Normale Supérieure

EPHE École Pratique des Hautes Études

EHESS École des Hautes Études en Sciences Sociales

FRBR Functional Requirements for Bibliographic Records

IMDB International Movie Data Base

INA Institut National de l'Audiovisuel

INALCO Institut National des Langues et Civilisations Orientales

MED-MEM Mémoires audiovisuelles de la Méditerranée

ORF Österreichischer Rundfunk (radio et télévision autrichiennes)

RAI Radiotelevisione Italiana

VOD Video on demand

SVOD Subscription video on demand

ZDF Zweites Deutsches Fernsehen (deuxième chaîne de télévision allemande)

Introduction

L'histoire de la radio et de la télévision, médias aujourd'hui tellement présents dans nos sociétés occidentales, débute en Europe au début du XX^e siècle, après la première guerre mondiale. Rares sont les pays qui aujourd'hui conservent encore des archives radio des années 20 et 30, et des archives télévisées datant des années 40 et 50. Ces médias ont longtemps été considérés comme éphémères, et la nécessité de les archiver au même titre que les autres productions culturelles ne commence à être prise sérieusement en considération qu'à partir des années 70, lorsque beaucoup de supports sont déjà en train de se dégrader. Cependant tous les pays européens ne s'en préoccupent pas avec la même acuité et, même à l'heure actuelle, tous ne possèdent pas de fonds d'archives audiovisuelles complets, ni de véritables structures d'archivage de masse pour conserver les programmes anciens et collecter les émissions en train d'être diffusées. Parmi les pays et les structures qui se sont tout particulièrement intéressés à leurs archives audiovisuelles, on peut citer la RAI¹, la Radio-télévision publique italienne, la BBC², la Radio-télévision britannique (qui partage la conservation de l'audiovisuel avec le British Film Institute³ et le département des archives sonores⁴ de la British Library), la ZDF⁵, la deuxième chaîne télévisée allemande, l'ORF⁶, la Radio-télévision autrichienne ou Beeld en Geluid⁷, l'Institut audiovisuel des Pays-Bas. Comparé à tous ces organismes, l'INA, l'Institut national de l'audiovisuel français, fait un peu figure d'exception : contrairement aux autres structures européennes, il s'agit d'un institut dédié à la conservation des archives et à la formation, complètement dissocié de la production et de la diffusion des programmes ; cette spécification de ses missions, qui date de 1974, explique peut-être l'avance prise par cet organisme comparé à ses homologues européens : dans les domaines de l'expertise technique et de la numérisation, ainsi que pour la mise en valeur de ses fonds à destination de la recherche, l'INA se situe aujourd'hui aux avant-gardes. C'est l'explication de cette spécificité de l'INA, les raisons de son succès, l'histoire de son développement, l'analyse de sa politique documentaire, que nous allons proposer dans ce mémoire.

Si les archives audiovisuelles sont aujourd'hui bel et bien considérées comme des éléments du patrimoine culturel français à part entière, la question de leur conservation et de leur exploitation pose cependant des problèmes spécifiques liés aux particularités du média lui-même, ou plutôt des médias audiovisuels, à l'histoire de leur développement, de leurs supports, de leurs statuts juridiques, de leurs conditions de production et de diffusion, assez différentes de celles des documents écrits et imprimés. Traiter, exploiter, diffuser, valoriser le patrimoine audiovisuel suppose donc tout d'abord une bonne connaissance de ce contexte particulier. C'est pourquoi je vais commencer, dans une première partie, par expliquer les particularités du patrimoine audiovisuel qui ont de nombreuses implications sur les moyens que le conservateur doit déployer pour le traiter avec pertinence. Pour ce faire, je vais revenir sur l'histoire du média télévisuel en particulier, sur le contexte de sa naissance, les conditions techniques, économiques, sociales et politiques qui ont permis son essor et qui expliquent son repositionnement aujourd'hui. Puis je m'attarderai sur l'histoire de l'organisme qui s'est développé

¹ <http://www.teche.rai.it/attivita/>

² <http://www.bbc.co.uk/archive/>

³ <http://www.bfi.org.uk/nationalarchive//>

⁴ <http://sounds.bl.uk/>

⁵ <http://www.zdf.de/ZDFmediathek/hauptnavigation/startseite/#/hauptnavigation/startseite>

⁶ <http://tvthek.orf.at/programs>

⁷ <http://archieven.beeldengeluid.nl/>

parallèlement à ce média pour en constituer la mémoire, l'Institut national de l'audiovisuel, chargé de collecter, rassembler et conserver les fonds audiovisuels. Je m'interrogerai enfin sur le contenu précis de ces fonds audiovisuels afin de situer l'INA dans l'ensemble des archives audiovisuelles actuellement conservées en France.

Ces connaissances préalables me permettront d'analyser dans un deuxième temps la politique documentaire de l'INA, les modes de conservation, de traitement, de valorisation et de diffusion que l'INA a choisi d'appliquer à ses documents, en les mettant en perspective par rapport aux choix faits par d'autres institutions françaises conservant des fonds audiovisuels comparables comme la BnF, le CNC ou la Cinémathèque française.

La troisième et dernière partie de ce mémoire permettra enfin d'appliquer cette grille de lecture à un fonds particulier tiré des archives conservées à l'INA : les adaptations télévisuelles de romans de Balzac. L'objectif de cette partie sera de suivre le parcours d'un chercheur qui s'intéresserait aux adaptations de Balzac, et d'analyser tout ce que l'Inathèque, le centre de consultation destiné à la recherche, a pu mettre en place pour l'y aider : comment elle a choisi de conserver et de valoriser ces adaptations, avec quels autres documents elle les met en relation, comment elle les signale, les catalogue, les indexe, quels outils elle propose aux chercheurs pour les exploiter. On pourra alors se demander quels savoirs l'Inathèque contribue ainsi à créer à travers tous les moyens de médiation qu'elle met en œuvre autour de ce fonds. Car la mission du conservateur ne se limite pas à un simple travail de recensement, si fin soit-il; tout l'enjeu de la conservation et de la valorisation des fonds est bien là : à travers le travail de description, ouvrir des pistes de réflexion et susciter des interrogations sur les collections.

L'analyse d'une infime partie des archives audiovisuelles d'une institution patrimoniale comme l'INA nous conduit ainsi à des interrogations plus générales sur le rôle des bibliothèques et des institutions patrimoniales dans la création et la diffusion des savoirs, c'est-à-dire finalement sur les notions-mêmes de conservation et de patrimoine. C'est sur ces questionnements plus généraux mais fondamentaux pour un conservateur des bibliothèques que nous finirons.

Première Partie

L'INA et les médias audiovisuels en France

1. LE DÉVELOPPEMENT DE LA TÉLÉVISION FRANÇAISE

1.1. Les débuts

On considère généralement que les débuts de la radio datent des années 1920, tandis que les premiers essais de transmission d'images à distance n'ont commencé que dans les années 30. Pendant l'occupation allemande la télévision française bénéficie du matériel et des compétences techniques apportés par les nazis, ce qui accélère son développement. Mais son histoire débute réellement avec la Libération et l'instauration du monopole d'État sur la radio puis sur la télévision et avec la création de l'établissement national de la Radiodiffusion française (RDF) qui deviendra ensuite la radiodiffusion-télévision française (RTF).

La télévision se développe assez modestement jusqu'aux années soixante : elle touche un public très réduit et propose une programmation modeste, abstraction faite des grands événements télévisuels comme la première télédiffusion de l'arrivée du Tour de France en 1948 ou le couronnement de la Reine d'Angleterre Élisabeth II diffusé en direct depuis Londres en 1953. La diffusion des actualités est encore généralement réservée aux salles de cinéma, bien que le premier journal télévisé date effectivement de 1949. A cette date est également instaurée la redevance télévisée qui vient s'ajouter à celle de la radio et consacrer ainsi la pérennité de ce nouveau média en lui octroyant des financements réguliers.

1.2. La diffusion du petit écran

Avec l'achèvement de la construction de nouveaux émetteurs-relais dans toute la France, les années 60 vont voir s'imposer la télévision comme média incontournable : en 1958 on recensait 1 million de postes de télévision, quand 10 ans plus tard on en dénombrait déjà 10 millions. Les programmes diffusés vont également se développer en proposant de plus en plus d'émissions en direct : des retransmissions de grands événements, des dramatiques (des pièces de théâtre jouées en direct mais sans public), des émissions de variétés, des jeux; on assiste aussi à la naissance de nouveaux genres comme le documentaire historique (« Les Énigmes de l'histoire »), les émissions à vocation culturelle (« Lectures pour tous » de Pierre Dumayet) ou les émissions politiques dont le général de Gaulle fera souvent usage. Les émissions se diversifient de plus en plus, tâchant de toucher le plus large public possible, les femmes et les enfants notamment, et de s'ouvrir sur l'international en allant chercher des images du monde entier. Cette évolution est secondée par les rapides progrès techniques : l'invention du magnétoscope dans les années 60, la création de la deuxième chaîne en 1964, l'arrivée de la couleur en 1967; après les événements de mai 68, la censure va également se faire

plus discrète, et la télévision revendique hautement liberté d'expression et pluralisme d'opinions.

Cette libéralisation de la télévision aboutit également à l'arrivée en 1968 de la publicité de marque, à la création d'une nouvelle chaîne, la 3, puis à l'éclatement, en 1974, de l'ORTF : les 3 chaînes de télévision, TF1, A2, FR3 sont désormais bien distinctes, elles ont leur ligne éditoriale et leurs programmes propres. Les chaînes publiques une fois placées dans une situation de rivalité, la détermination du niveau d'audience commence à constituer un paramètre important, dont les programmes eux-mêmes se ressentent : on assiste à une montée en puissance des émissions de plateau, au triomphe du vedettariat, et au recul de certains genres comme les documentaires, les dramatiques et les fictions originales, supplantés par les films de cinéma et les séries étrangères comme *La Petite Maison dans la Prairie* ou *Dallas* qui flattent davantage les goûts du grand public. Au début des années 70 la télévision est devenue un média incontournable dans l'univers culturel des Français : 80% des foyers sont désormais équipés d'un poste de télévision.

1.3. L'ouverture à la libre concurrence

La libéralisation progressive de la télévision aboutit finalement en 1982 à la suppression du monopole d'État : s'ensuit la création en 1984 de Canal +, la première télévision privée de France, dont la programmation, destinée à un public plus jeune, se démarque de celle des autres chaînes par sa tonalité insolente et humoristique. En 1986 est également lancée une nouvelle chaîne non privée, La Cinq, dont la direction est confiée, entre autres, à l'homme d'affaires Sylvio Berlusconi, et dont la programmation se calque sur celle de la chaîne privée Canale Cinque appartenant à ce dernier : séries, films, jeux et variétés populaires se succèdent. Mais la chaîne rencontre des difficultés économiques et doit déposer le bilan en 1992. M6, chaîne privée créée par la Compagnie luxembourgeoise de télévision en 1987, aura quant à elle plus de bonheur en proposant au départ une programmation essentiellement musicale et des séries bon marché visant un public jeune, avant de s'ouvrir à une programmation plus généraliste.

La libéralisation de la télévision publique se poursuit ensuite avec la privatisation en 1987 de TF1, attribuée au groupe Bouygues; la programmation s'en trouve complètement réorientée avec une visée clairement commerciale : les émissions de variétés, les jeux, le sport, le télé-achat sont privilégiés et les émissions culturelles, politiques ou éducatives définitivement écartées. La chaîne rencontre néanmoins un assez grand succès. La disparition d'une chaîne publique à vocation culturelle est compensée par la création en 1991 de la chaîne franco-allemande Arte; financée par la redevance, sans recours à la publicité, et donc sans contraintes commerciales ou d'audimat, la chaîne affirme sa vocation culturelle en programmant des émissions exigeantes et novatrices et en soutenant la création. En 1994 le canal laissé libre par Arte avant 19h est rempli par une nouvelle chaîne publique, La Cinquième, créée dans l'idée de travailler en partenariat avec le monde enseignant et de devenir une chaîne d'éducation populaire.

Cette nouvelle configuration du paysage audiovisuel conduit les chaînes à se livrer une guerre féroce pour l'audimat, les revenus étant en grande partie générés par les recettes publicitaires; les statistiques d'audimat sont d'ailleurs enregistrées par une nouvelle société privée, Médiamétrie. L'évolution des programmes de l'ensemble des chaînes, publiques comprises, reflète cette nouvelle course à la rentabilité : les jeux, les séries américaines, les émissions sportives se multiplient tandis que les émissions culturelles enregistrent un net recul. Les chaînes ont également de plus en plus recours à

la production privée, moins chère et moins risquée. Pour contrebalancer cette libéralisation débridée et veiller au respect du pluralisme et à la protection des jeunes notamment, on assiste à la création d'une société de régulation indépendante, qui changera de nom plusieurs fois avant de se nommer Conseil supérieur de l'audiovisuel en 1989.

1.4. La révolution du numérique

Une nouvelle révolution technique a lieu avec le lancement, dans les années 80, d'une campagne pour équiper la France avec le réseau câblé, puis dans les années 90 avec le satellite. Bien que lente à démarrer, cette nouvelle offre signe le début d'une vertigineuse démultiplication de l'offre de chaînes et de programmes, qui aboutit au lancement des offres de la télévision numérique à la fin des années 90. L'arrivée de la TNT en 2005 vient parachever la diversité de cette nouvelle offre faite par la télévision. S'y ajoute le développement dans les années 2000 d'un nouveau canal de diffusion pour la télévision : internet; si des Web télés comme telelibre.fr ont du mal à fidéliser l'audience, des sites d'hébergement de vidéos comme YouTube ou Daily Motion rencontrent un énorme succès.

L'arrivée du numérique occasionne également des bouleversements dans les pratiques culturelles et la répartition de l'audimat : si la durée moyenne d'écoute reste de 3h26 en 2005, les six canaux hertziens qui, en 1997, totalisaient 96% de l'audience totale, n'en cumulaient plus que 72% après l'arrivée des offres de bouquets numériques. Par ailleurs la télévision par elle-même se trouve désormais mise en concurrence avec cet autre média de plus en plus couramment utilisé qu'est internet.

Toutes ces évolutions ont des répercussions sur la stratégie et la programmation des chaînes. Pour faire face à la concurrence, les chaînes publiques décident en 2000 de se rapprocher en créant une holding France Télévisions qui réunit toutes les chaînes publiques à l'exception d'Arte, qui a statut de chaîne internationale. Les programmes diffusés à la télévision prennent un tour nouveau : on assiste notamment à l'invasion des émissions de télé-réalité et autres mises en scène de la vie privée. Contrairement à ce que l'on aurait pu penser, l'explosion du nombre de chaînes proposées ne s'accompagne pas d'une véritable diversification des programmes : certaines chaînes comme Paris Première se contentent même en grande partie de rediffusions; les émissions diffusées sur les différentes chaînes tendent plutôt à s'uniformiser, tandis que les émissions culturelles et exigeantes restent assez minoritaires, mêmes sur les chaînes publiques.

1.5. Perspectives

On comprend bien, à l'issue de cette rapide rétrospective, l'évolution qu'a suivie la télévision : partie d'un monopole d'État assez confortable et qui permettait certaines libertés et certaines audaces, les chaînes se retrouvent aujourd'hui en position de mise en concurrence et subissent fortement la pression de l'audimat et les exigences de rentabilité. La place réservée à la culture ne pouvait que diminuer dans de telles circonstances; néanmoins il faut noter que, si les chaînes publiques restaient les seules à porter un projet culturel au début de ce processus de libéralisation, aujourd'hui d'autres chaînes privées prennent le relais en se spécialisant par exemple dans la diffusion de documentaires historiques, de grands classiques du cinéma et autres. La culture n'a donc pas disparu des écrans de télévision; mais ce qui a plus radicalement changé, c'est que les chaînes elles-mêmes produisent de moins en moins de programmes, ce qui influe

beaucoup sur la nature des programmes diffusés : l'offre d'émissions est d'autant moins diversifiée, originale et créative que les producteurs de programmes sont eux-mêmes moins nombreux et moins diversifiés; par ailleurs les sociétés de production, qui veulent vendre, n'ont peut-être pas les mêmes ambitions patrimoniales que les chaînes de télévision publiques et préfèrent investir dans des programmes moins ambitieux mais plus rentables : ce paramètre joue notamment un rôle dans la diffusion des adaptations d'œuvres littéraires qui nous intéressent. C'est une question sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie.

Afin, notamment, de mettre fin aux pressions de l'audimat qui empêchent les chaînes publiques de programmer des émissions de qualité, le Président de la République annonce en 2008 la fin de la publicité sur les chaînes publiques pour 2011; le manque à gagner sera compensé par une nouvelle taxe sur les opérateurs de télécommunication; le Président de France Télévisions sera désormais nommé par l'exécutif. Il reste à voir ce que ces décisions auront comme effet sur la programmation à venir des chaînes publiques, et si la part des émissions culturelles et exigeantes augmentera effectivement. La coproduction et la diffusion sur France 2 de la collection « Au siècle de Maupassant, Contes et nouvelles du XIX^e siècle » en 2010 semble être un signe encourageant; nous analyserons avec un peu plus de précision cette nouvelle collection et ses relations avec le patrimoine littéraire dans la troisième partie.

L'observation de l'histoire de la télévision nous amène également à une autre constatation : de média tout nouveau en quête de légitimité qu'elle était tout au long du XX^e siècle, la télévision est devenue aujourd'hui un objet patrimonial : les émissions comme « les Enfants de la télé », la mise en œuvre du dépôt légal pour la télévision en 1995, le lancement par l'État en 2000 d'un plan de sauvegarde et de numérisation des archives audiovisuelles conservées par l'INA viennent en attester. La télévision est devenue un objet culturel par elle-même et non plus seulement un média appelé à véhiculer les productions culturelles des autres. C'est ce qui justifie et explique l'ouverture de ses archives au grand public et aux chercheurs, selon des modalités que nous étudierons dans la deuxième partie.

Enfin ce repositionnement de la télévision dans le champ de la culture a entraîné une évolution des relations entre les différents médias traditionnels, et notamment avec internet. Comme l'indique la nouvelle enquête sur les pratiques culturelles des Français de 2008⁸, les écrans sont devenus omniprésents dans notre paysage et nos pratiques culturelles, et 96% de la population déclare regarder la télévision; mais le support matériel de l'écran n'est plus exclusivement lié aux émissions de la télévision traditionnelle : on y consomme toutes sortes de contenus venus notamment d'internet. Par ailleurs les clivages de génération et les clivages socioculturels ont une incidence sur la relation à la télévision : les jeunes, les gens les plus cultivés et les gens les plus aisés consomment moins de télévision et plus des autres écrans. La télévision a donc perdu son monopole auprès des Français, et notamment de ceux qui ont les moyens intellectuels et financiers de se tourner vers des offres culturelles plus diversifiées.

Cependant la télévision est loin d'avoir disparu de notre paysage culturel, et son avenir est certainement dans sa complémentarité avec les autres médias, en particulier internet : on a en effet pu observer que s'inventait sous nos yeux, à travers le programme *loftstory*, un nouveau genre de complémentarité entre télévision et internet, le site web de l'émission permettant de suivre en direct 24h/24h ce qui se déroulait hors antenne; les opérateurs de télécommunication ont bien compris le système complexe des usages complémentaires et proposent des offres intégrées internet, téléphonie et télévision; les nouveaux écrans de télévision sont désormais directement connectés à internet, et

⁸ Donnat, Olivier. *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique : enquête 2008*.

permettent notamment de commander et visionner des films en VOD : l'INA projette d'ailleurs de lancer prochainement une offre de SVOD (Subscription video on demand) distribuée par les fournisseurs d'accès à internet et les grands fabricants de téléviseurs, qui permettra aux utilisateurs abonnés de visionner à la carte l'ensemble des fonds de l'INA depuis leur salon. Enfin s'il fallait une dernière preuve, les sites internet de télévision (les web télés) proposent entre autres de visionner ou revoir en podcast les émissions déjà diffusées à la télévision. Les deux médias, internet et télévision, sont donc entrés dans l'ère de la coopération plus que de la concurrence; il reste à observer ce que cette association aura comme effet sur le format, le contenu et les ambitions des émissions télévisées.

L'analyse des programmes diffusés à la télévision et de leur réception sur le public ne peut à présent se faire qu'en prenant en compte l'interaction de ce média avec tous les autres; c'est ce que les pouvoirs publics ont bien compris en ajoutant au périmètre du dépôt légal les publications sur le web, et en confiant la conservation de ces nouvelles données à la BnF et à l'INA; nous reviendrons sur les modalités précises de ce dépôt légal du web par la suite. Travailler sur des émissions de télévision requiert donc, de la part du conservateur qui les traite comme du chercheur qui les analyse, une bonne connaissance de l'histoire du média lui-même, mais aussi de l'univers médiatique et culturel global dans lequel il s'inscrit. Cette connaissance inclut aussi l'histoire de l'Institut qui a eu pour tâche de le conserver et de le valoriser : l'Institut national de l'audiovisuel. C'est cet aspect que nous allons à présent aborder.

2. L'INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL : SON HISTOIRE ET SES MISSIONS

La création d'un Institut national de l'audiovisuel, initialement liée comme on va le voir au monopole d'État sur les médias audiovisuels, les relations entre l'INA et les chaînes publiques qui en découlent, la politique documentaire que l'INA a développée au fur et à mesure de l'évolution des fonctions qui lui ont été attribuées, toute l'histoire de l'INA s'inscrit dans celle des médias audiovisuels. C'est l'histoire de ces relations complexes entre des médias et leur organisme de conservation et leur influence sur les choix faits par l'INA et les autorités publiques qui constitueront notre angle d'analyse.

2.1. Les ancêtres de l'INA

L'histoire des médias audiovisuels et celle de l'organisme qui a collecté leurs archives ne peuvent être fondamentalement dissociées car, au départ, ces deux fonctions étaient réunies dans un même organisme. La Radio-Télévision française (RTF) voit en effet le jour au lendemain de la seconde guerre mondiale, lorsque l'État français retire l'autorisation d'émettre aux stations privées et institue un monopole d'État sur la radiodiffusion; les missions qui sont alors confiées à la RTF sont de trois ordres : archiver (la RTF collecte notamment tous les documents pouvant témoigner de la « guerre des ondes » qui a eu lieu pendant la guerre et commence à conserver les émissions de télévision dès 1949), produire des émissions qui explorent les possibilités de création des nouveaux médias, et former des techniciens de l'audiovisuel.

Lorsque la RTF se transforme en ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française) en 1964, ces mêmes missions sont reconduites. Pour les mener à bien, la radio emménage dans la nouvelle « Maison de la radio » et réorganise ses services de la

documentation; devant l'afflux d'émissions télévisées toujours plus nombreuses, l'ORTF crée également en 1972 un service des archives. Les expérimentations dans le domaine de la création audiovisuelle se poursuivent, et le service de formation se développe si bien qu'il devient un lieu de référence pour tout le monde francophone. Mais des difficultés de fonctionnement conduisent l'État, en 1974, à réorganiser complètement le paysage audiovisuel français : ce sera l'éclatement de l'ORTF et la naissance de l'INA.

2.2. Le nouvel Institut national de l'audiovisuel

Pour redynamiser le paysage audiovisuel tout en maintenant le monopole public, l'État français décide, comme nous l'avons déjà vu, de libéraliser les médias et d'introduire un nouvel esprit de compétition. L'ORTF est ainsi divisée en 6 sociétés nouvelles et indépendantes : 3 sociétés chargées de la conception et de la programmation d'émissions télévisées (TF1, Antenne 2, FR3), une société pour la radio (Radio-France), une société de production (la Société française de production, SFP) et une société chargée du réseau de télécommunication (Télédiffusion de France, TDF). Les services des archives, de la production de création et de recherche, et de la formation ayant été oubliés, un amendement crée un septième organisme, chargé de regrouper ces activités : l'Institut de l'audiovisuel, renommé en juin 1975 Institut national de l'audiovisuel (INA).

Les missions du nouvel Institut se réduisent désormais aux tâches de conservation, de recherche et de formation professionnelle. Pour se concentrer sur les tâches d'archivage qui nous intéressent en particulier, l'INA hérite des fonds très importants de l'ORTF, qui représentent 25 ans de télévision, 40 ans de radio et 30 ans d'actualités cinématographiques; par ailleurs les lieux de stockage se trouvent très dispersés, de nombreux documents ne sont pas encore catalogués, et beaucoup de matériels sont menacés de détérioration. L'INA se heurte ainsi dès sa naissance aux difficultés et aux problématiques liées à la conservation des fonds audiovisuels; il décide ainsi en 1985 de développer de nouveaux outils de gestion des stocks, d'inventaire et d'indexation informatisée des documents; il décide également d'appliquer de nouvelles procédures de protection systématique des documents originaux et effectue de nombreuses opérations de restauration. Outre le fonds hérité de l'ORTF, l'INA reçoit également les œuvres audiovisuelles que les nouvelles sociétés de programme du domaine public sont dans l'obligation de lui verser; il peut aussi recevoir en dépôt des documents audiovisuels privés venus de particuliers ou d'entreprises, fonds dont il ne devient cependant pas propriétaire.

Pour financer ses missions, l'INA reçoit, outre une subvention de l'État, une contribution forfaitaire des chaînes publiques au titre de la formation professionnelle, de la conservation et du soutien à la création, et peut générer des revenus propres par l'exploitation commerciale de certaines archives.

2.3. L'entrée dans le marché libre

Comme on a pu le constater en observant l'évolution du paysage audiovisuel, les années 80 signent l'entrée définitive de la télévision dans une nouvelle logique de marché. Cette évolution a de nombreuses implications sur les missions et le fonctionnement de l'INA. Celui-ci devient désormais propriétaire des œuvres audiovisuelles produites par les chaînes télévisées publiques 3 ans après la date de leur première diffusion; sont cependant exclues de ce fonctionnement les fictions et les coproductions; par ailleurs les chaînes se montrent très réticentes à lui confier leurs

émissions, qu'elles paient en quelque sorte deux fois, ce qui leur semble bien peu rentable : pour les produire, puis pour les conserver; elles jugent par ailleurs les délais de communication des émissions, une fois confiées à l'INA, beaucoup trop longs. L'INA va longtemps souffrir de ces relations assez tendues avec les chaînes de télévision, situation peu propice au travail collaboratif; la mise en place du dépôt légal viendra clarifier et assainir ces relations, pour le plus grand bénéfice de l'Inathèque qui se crée à cette même occasion.

Pour revenir aux années 80, la situation de l'INA comme centre d'archivage officiel de la télévision publique se trouve encore affectée par la privatisation de TF1 en 1987 : la chaîne récupère en effet les archives des 5 dernières années de sa production, ce qui oblige l'INA à se démunir d'une partie de ses fonds. Par ailleurs, avec la libéralisation du marché de l'audiovisuel, l'INA se retrouve en concurrence avec de nouveaux organismes dans ses activités de formation mais aussi de création et de production puisque les chaînes publiques n'ont plus l'obligation qu'elles avaient jusqu'ici de diffuser un certain pourcentage des programmes produits par l'INA. Seule l'activité de recherche se poursuit sans trop de dommages, notamment grâce au choix dynamique et précurseur qui est fait d'orienter les travaux du côté de la production d'images de synthèse en 2D et 3D.

Reflet de ces bouleversements dans l'économie de l'audiovisuel, le financement de l'INA est aussi modifié : la contribution obligatoire des chaînes publiques est supprimée; l'INA accède en revanche à la redevance, et il se doit désormais de développer des recettes propres liées à la vente d'images et de sons et aux prestations d'archivage qu'elle propose à des clients privés ou publics : 75% de ses ressources dépendent désormais de recettes commerciales.

La nouvelle donne économique met donc en péril les activités de l'INA qui reposaient jusque-là sur le soutien inconditionnel et exclusif de l'Etat; cette réorganisation se fait aussi au détriment de sa mission patrimoniale : l'INA ne reçoit qu'une partie des émissions des chaînes publiques (à l'exclusion de la Cinquième, Arte et la Sept) et les chaînes privées n'ont aucune obligation de dépôt. Les fonds qu'il récolte sont donc en grande partie parcellaires. Par ailleurs cette réorganisation se fait également au détriment de la cohérence d'ensemble de l'organisme : d'un côté l'INA doit poursuivre des activités commerciales régies par les règles de la libre concurrence et qui demandent une réactivité et une veille permanentes; de l'autre elle doit effectuer une mission de conservation qui demande au contraire du temps pour inventorier, cataloguer, stocker et restaurer une grande quantité de documents. Ces tensions entre vocation patrimoniale et vocation commerciale font l'objet de diverses réflexions au début des années 90; la question de l'accès aux archives en-dehors du circuit commercial est alors posée, notamment par les chercheurs et les universitaires, question qui va constituer le socle de la réorientation que va opérer l'INA dans les années 90.

2.4. L'INA de 1994 à nos jours : de nouvelles orientations

Cette réorientation nous intéresse tout particulièrement car c'est elle qui pose de nouveaux principes de conservation, de valorisation et de diffusion des archives audiovisuelles, fonde le travail qui sera effectué par les documentalistes de l'Inathèque pour mettre en place un nouveau centre de consultation de ces archives à destination de la recherche (travail sur lequel nous revenons en détail dans la II^o partie), et permet aujourd'hui aux chercheurs de parcourir ce nouveau champ d'investigation.

Cette réorientation s'effectue grâce à un regain d'intérêt des politiques publiques pour les archives audiovisuelles, devenues comme on l'a déjà évoqué objets patrimoniaux à part entière : en 1992 est promulguée la loi sur le dépôt légal Radio-télévision qui oblige les chaînes de télévision et de radio émettant en France à déposer tous leurs programmes français diffusés à l'antenne dans les archives de l'INA; cette obligation ne porte au départ que sur les chaînes hertziennes (TF1, Antenne 2, FR3, La Cinquième, Arte, M6 et Canal +) et sur les programmes nationaux de Radio-France. La collecte effective des émissions débutera en 1995. En 2000 l'État clarifie la question des droits sur les émissions : l'INA reste propriétaire des émissions collectées avant 1997; pour les programmes des chaînes publiques collectés après 1997, l'INA ne devient plus propriétaire mais simple dépositaire disposant d'un droit d'exploitation sous forme d'extrait, ce qui rétablit pour les chaînes publiques les droits de propriété et d'exploitation de leurs émissions : une convention est signée en 2001 avec France Télévisions et en 2004 avec Radio France. Les relations entre l'INA et les médias audiovisuels s'en trouvent largement améliorées.

La loi sur le dépôt légal de la radio et de la télévision⁹ ne fera ensuite que s'étendre progressivement : en 2002 elle inclut les programmes des télévisions du câble et du satellite, ainsi que ceux de certaines radios privées; en 2003 s'y ajoutent les émissions de 22 autres chaînes du câble et du satellite et en 2005 certaines chaînes inédites diffusées en direct sur la TNT. En 2007 la loi s'étend enfin aux chaînes régionales. En contrepartie de cette loi sur le dépôt légal, l'INA s'engage à conserver et communiquer à des fins de recherche uniquement tous les documents déposés; aucun de ces documents issus du dépôt légal ne peut en revanche faire l'objet d'une commercialisation.

Afin de faire face à ses nouvelles missions, l'INA doit être réorganisé ; l'institut est divisé en 3 pôles : le département chargé de la conservation professionnelle des archives et de l'exploitation commerciale des fonds; l'Inathèque chargée du traitement des programmes déposés dans le cadre du dépôt légal et de leur communication à des fins de recherche, et dont nous nous occuperons plus particulièrement dans la deuxième partie; le pôle Innovation regroupant les activités de formation, de production et de recherche. La question des moyens techniques à mettre en œuvre pour traiter ce nouveau flux ininterrompu de documents tout en préservant le fonds ancien est également posée; c'est le numérique qui va être choisi, car il résout deux difficultés importantes : il permet de réduire les coûts et les délais de communication des archives à destination des professionnels, et il permet de sauvegarder des documents dont les supports devenaient de plus en plus dégradés. La mise en œuvre des techniques liées au numérique se fait en plusieurs étapes : en 1994 est créée la première chaîne de traitement numérique intégrale pour l'archivage des programmes radio; en 1999 est lancé le Plan de sauvegarde et de numérisation des fonds, qui vise tout d'abord la numérisation des documents les plus menacés, mais qui se donne pour objectif à long terme la numérisation intégrale de tous les fonds; enfin le 1^o janvier 2002 la captation et l'enregistrement numérique des chaînes télévisées du dépôt légal s'effectuent désormais de manière exhaustive, 24h/24.

Cette captation numérique de l'intégralité des programmes, qui permet la constitution de fonds homogènes et exhaustifs, pose aussi de nouvelles questions d'ordre méthodologique sur les modes de description, les modalités d'accès aux ressources et les outils de lecture et de travail qu'il convient de proposer aux professionnels mais aussi aux futurs utilisateurs que sont les chercheurs, les enseignants et les étudiants. Ce sont ces questions de politique documentaire que nous abordons dans le détail dans la deuxième partie. A l'issue de toutes ces réflexions, à côté des archives INA destinées

⁹ Les décrets d'application ne sont cependant toujours pas signés à ce jour.

aux professionnels de l'audiovisuel, l'Inathèque, nouveau centre de consultation des archives audiovisuelles pour les chercheurs, ouvre ses portes sur le site de la BnF en 1998; les délégations de l'INA en région s'ouvrent également aux chercheurs en leur proposant un poste de lecture pour consulter les documents du dépôt légal radio et télévision : c'est le cas dans les délégations de l'INA déjà existantes comme INA Nord à Lille, qui existait depuis 1977, INA Méditerranée à Marseille qui existait depuis 1982 ou INA Pyrénées à Toulouse qui existait depuis 1984; ou bien dans des centres nouvellement créés comme INA Centre-Est à Lyon ouvert en 1993, INA Grand Est à Strasbourg ouvert en 1994 ou INA Atlantique à Rennes ouvert en 1997.

L'ouverture du dépôt légal à la recherche ne constitue cependant pas l'unique nouveauté dans la réorientation opérée par l'INA : l'Institut décide également de proposer un accès grand public à ses archives audiovisuelles, celles-ci constituant un patrimoine national au même titre que la peinture impressionniste ou les œuvres de Victor Hugo. Cet accès est conçu en relation avec la numérisation parallèle des fonds de l'INA, et dans le respect des droits d'auteurs et de la législation sur le dépôt légal : c'est donc un accès aux documents en ligne, restreint et partiellement payant qui est mis en place. Il permet néanmoins une diffusion des archives de l'INA dans l'ensemble de la population sans précédent. Le site ina.fr est lancé en 2006. Il vient s'ajouter à deux autres sites déjà créés en 2004 pour les professionnels, Inamédiapro, et en 2000 pour les chercheurs, ina.sup; nous reviendrons dans la deuxième partie sur ces trois sites, sur leur contenu précis, leur fonctionnement et l'accès par profil qu'ils mettent ainsi en place.

2.5. L'INA depuis 2010 et son nouveau président Mathieu Gallet

Après Emmanuel Hoog, Mathieu Gallet prend en 2010 la direction de l'INA. De nouveaux projets sont mis en chantier : le dépôt légal internet, dont le partage avec la BnF vient tout juste d'être définitivement mis au point; la refonte de la convention collective avec France Télévisions qui deviendra une holding en 2012; la réalisation d'une nouvelle étude stratégique; la réorganisation de l'INA en 3 nouveaux pôles : le pôle collection destiné à réunir dépôt légal et archives professionnelles et à assurer la complémentarité des modes de traitement documentaire; le pôle production, édition et commercialisation; et le pôle formation, que le nouveau président souhaite renforcer en mettant notamment en place une offre de formations audiovisuelles diplômantes concurrentielles par rapport aux nombreuses autres formations disponibles sur le marché actuellement. L'INA souhaite enfin continuer la décentralisation de la consultation en région et l'ouvrir à un plus large public : inscrite dans le Contrat d'Objectifs et de Moyens (COM 3) signé entre l'INA et l'État, la décentralisation sera effective en 2014 dans huit points hors emprise INA (bibliothèques publiques ou universitaires).

Ces nouveaux projets restent dans la continuité de la politique mise en place par l'INA depuis les années 90; ils la prolongent en tâchant d'améliorer ce qui peut l'être, et d'unifier encore l'Institut, dont une des principales faiblesses a toujours résidé dans la fragmentation et la dispersion de ses différentes composantes. Dans cette optique, l'INA envisage d'ailleurs de regrouper tous ses services à Bry-sur-Marne, d'y rapatrier notamment les documentalistes de la phonothèque restés dans les locaux de Radio France, et ainsi de déconnecter complètement ce qui au tout début de l'évolution des médias audiovisuels était intimement lié : l'actualité de la production et de la diffusion des programmes, et leur archivage. Cette dernière évolution signe certainement la fin d'une époque et d'une étape dans le développement et la maturation des médias audiovisuels français : tout comme les œuvres d'art et les œuvres littéraires, ils auront

désormais leurs maisons de la culture et leurs résidences d'un côté, leurs musées et leurs Panthéons de l'autre.

Derrière les contrats d'objectifs et de moyens précis et pragmatiques que l'INA signe avec l'État et qui énoncent, budgétisent et encadrent ses missions de conservation, de formation et de recherche, le rôle patrimonial explicite de l'INA s'affirme ainsi de plus en plus : comme le rappelle Emmanuel Hoog, ancien président de l'INA, dans l'ouvrage qu'il a consacré à cette institution¹⁰, les archives audiovisuelles jouent un rôle fondamental dans l'éducation des citoyens car elles ménagent « un espace critique au sein du monde médiatique »¹¹ et participent de la construction de notre identité nationale. La politique de l'INA est donc aussi à lire comme une ambitieuse prise de position dans les débats actuels sur les notions de culture et de patrimoine.

Il convient cependant de rappeler pour finir les tensions inhérentes à l'INA et à son fonctionnement qui risquent pour l'avenir de le mettre en difficulté dans la réalisation de son ambition d'accès au patrimoine pour tous : des tensions d'ordre juridique d'une part, l'INA détenant des fonds aux statuts très divers entre lesquels il lui faut maintenir une certaine étanchéité, notamment en proposant des modalités d'accès différentes; des tensions entre sa mission de service public et sa vocation commerciale d'autre part (l'INA est, rappelons-le, un « établissement public à caractère industriel et commercial »), la première le poussant à ouvrir le plus largement possible ses archives, la seconde l'incitant à en tirer des produits commercialisables. Cette situation particulièrement sensible dans le cas de l'INA touche néanmoins à un autre degré toutes les structures patrimoniales françaises, sommées de présenter leurs collections au plus large public possible tout en protégeant les droits d'auteurs, sommées aussi de démocratiser l'accès au savoir tout en générant des ressources propres. Des institutions comme le Louvre en sont une bonne illustration.

La spécificité des documents qui sont conservés par une institution patrimoniale, le contexte technique et politique dans lequel s'inscrit sa création, les enjeux que les tutelles politiques y voient, les missions parfois difficilement conciliables qu'elles lui imposent, sont autant de facteurs qui pèsent non seulement sur le fonctionnement de l'institution, mais aussi sur la nature de ses collections et sur la façon dont elles seront traitées. Pour mettre en lumière les collections conservées par l'INA, leurs particularités et les contraintes documentaires qui en découlent, il faut ajouter à ce parcours dans l'histoire des médias audiovisuels et de leur conservation, une mise en contexte à l'intérieur de la production audiovisuelle globale et de ses lieux de conservation qui permette de mieux circonscrire le périmètre patrimonial de l'INA dans l'ensemble des ressources audiovisuelles existantes. C'est ce que nous allons voir à présent.

3. L'INA DANS L'UNIVERS DES ARCHIVES AUDIOVISUELLES

3.1. Définition

Tout d'abord, qu'est-ce qu'une archive audiovisuelle ? C'est un document contenant des enregistrements sonores et/ou des images en mouvement, quels que soient le support physique et le procédé d'enregistrement utilisés. La spécificité de l'archive audiovisuelle

¹⁰L'INA, Que sais-je ?

¹¹op. cit. Page 5

réside dans le fait qu'elle reste illisible sans un matériel de lecture particulier, ce qui constitue aussi une des particularités de conservation de ce type de fonds.

3.2. Typologie

Les archives audiovisuelles en France sont aujourd'hui très nombreuses et très hétéroclites tant du point de vue de leur contenu que de leurs supports, qui sont multiples et en constante mutation; mais surtout, ce sont des fonds auxquels les autorités politiques et les scientifiques ne se sont intéressés que tardivement, ce qui explique qu'ils soient souvent pas, peu ou mal signalés, triés, catalogués, voire conservés.

Pour essayer d'y voir plus clair dans cet ensemble de documents audiovisuels, Agnès Callu et Hervé Lemoine ont établi une typologie des archives audiovisuelles dans leur ouvrage *Patrimoine sonore et audiovisuel français : entre archives et témoignage : guide de recherches en sciences sociales* publié en 2005 et cité dans la bibliographie. Dans cet ouvrage, les auteurs proposent une première distinction entre « archives audiovisuelles », créées dans le cadre d'une activité non archivistique, et « témoignages oraux », destinés précisément à alimenter et à illustrer la recherche et à rejoindre les archives; l'intention dans laquelle le document a été produit constitue donc le premier critère discriminant. Cette première distinction faite, les deux chercheurs ont établi différentes catégories d'archives audiovisuelles selon leur nature, leur contexte de production, leur canal de diffusion et leur destination. En voici la liste :

- les œuvres de fiction
- les actualités cinématographiques
- les actualités radiophoniques et télévisées
- les archives de la radio et de la télévision
- les archives audiovisuelles de la recherche
- le cinéma scientifique
- le documentaire historique
- le documentaire pédagogique
- les enregistrements sonores ou audiovisuels institutionnels
- les films amateurs
- les films et enregistrements artistiques
- les films et enregistrements commémoratifs
- les films et enregistrements d'audiences judiciaires
- les films et enregistrements muséographiques
- les films et messages promotionnels ou publicitaires
- les films et messages de propagande et films d'instruction
- les films militants ou engagés
- les rushes et chutes de montage

3.3. Institutions détentrices

La logique de création de ces documents, c'est-à-dire leur organisme de production et leur destination originelle, conditionnent généralement leur versement aux différentes institutions qui les conservent, dont les statuts sont variés. Agnès Callu et Hervé Lemoine distinguent trois catégories :

- les institutions patrimoniales (services d'archives, bibliothèques, cinémathèques, musées, etc.) relevant de l'État, des collectivités territoriales,

des établissements publics, d'associations, d'organes de presse ou de sociétés de production ;

- les pôles de recherche ;
- les organismes privés.

L'ensemble de ces institutions, de tailles très variables, représente plus de 10000 structures réparties partout en France, mais dont la moitié environ se situe sur la région parisienne.

A. Les institutions détentrices du dépôt légal

Depuis 1992, le CNC (Centre national de la Cinématographie), l'INA et le département de l'audiovisuel de la BnF se partagent le dépôt légal des phonogrammes (loi de 1925), des films (loi de 1977), de la radio et de la télévision (loi de 1992) et des vidéogrammes (loi de 1992).

Le CNC

Créé par la loi du 25 octobre 1946 et réformé par l'ordonnance du 24 juillet 2009 relative au code du cinéma et de l'image animée, il reçoit au titre du dépôt légal les films sur support photochimique destinés à une exploitation en salles de spectacles cinématographiques et ayant obtenu un visa d'exploitation en France, que ce soient des films français ou étrangers (lorsqu'ils sont distribués à un niveau suffisamment représentatif).

Ce sont les Archives Françaises du film, créées en 1969 à l'initiative d'André Malraux afin que soient pris en charge par l'État l'inventaire et la conservation des films anciens, qui sont chargées depuis 1992 de collecter et conserver les films reçus au titre du dépôt légal (c'est la BnF qui jouait ce rôle auparavant). Outre ces deux fonds, le fonds ancien et celui plus récent issu du dépôt légal, les Archives Françaises du film complètent leurs collections par d'autres voies : dépôts volontaires, dons et acquisitions. L'ensemble de ces archives audiovisuelles est entreposé dans le fort de Bois d'Arcy, mais une antenne du CNC a aussi été créée dans la salle P de la BnF pour permettre la consultation de certains documents numérisés.

Les collections sont constituées de près de 100 000 titres, et composées à parts égales de films de fiction de longs et courts métrages (dont plus de 50% sont français), et de films documentaires dont 90% appartiennent au patrimoine national, parmi lesquels des documents aussi différents que des films d'actualités, des films militaires, des films de propagande, des spectacles de cirque ou de music hall filmés, des films coloniaux, des publicités, des reportages, des films scientifiques, des films pédagogiques, des films de montagne, des films sportifs etc.

L'INA

Comme nous avons pu le voir en relatant l'histoire de cette institution, les collections de l'INA sont quant à elles constituées de toutes les archives rassemblées depuis les débuts de la radio et de la télévision, avant même l'instauration du dépôt légal: l'INA possède en effet un grand nombre d'émissions radio diffusées depuis les années 30, d'actualités et de programmes diffusés sur les chaînes télévisées publiques depuis 1949, ainsi que nombre d'Actualités françaises (presse filmée) diffusées dans les salles de cinéma entre 1940 et 1969. Par ailleurs, l'INA possède aussi les captations de pièces de théâtre filmées venues de quatre grands théâtres nationaux (Chaillet, La Colline, L'Odéon et Strasbourg), 15000 titres de longs métrages et 12000 titres de courts métrages diffusés à la télévision, plus de 30000 retransmissions télévisuelles ou

radiophoniques de concerts de musiques classique, contemporaine, jazz ou autre et un grand nombre de photographies (notamment des photographies de tournages).

Depuis 1995 et la mise en œuvre du dépôt légal radio et télévision, l'INA reçoit puis capte et enregistre en continu pratiquement toutes les émissions radiophoniques et télévisées des chaînes publiques et privées françaises (soit, en 2010, 100 chaînes télévisées et 20 stations radio). En supplément, depuis l'instauration du dépôt légal pour les publicités en 1995, l'INA reçoit également en dépôt tous les spots publicitaires diffusés sur les chaînes publiques et privées, qui viennent compléter une collection de publicités déjà commencée depuis la naissance de ce genre audiovisuel en 1968. Depuis 2006 et l'instauration du dépôt légal du web, l'INA enregistre aussi les données des sites web qui concernent les médias audiovisuels : les web tv et les web radios, les sites liés aux programmes diffusés par les chaînes (sites et blogs d'émissions ou de chaînes, sites de séries, sites de fans, sites de personnalités des médias ou sites événementiels), les sites en relation directe ou indirecte avec le secteur de la communication audiovisuelle (sites institutionnels comme le CSA, de sociétés, de prestataires ou d'opérateurs) et les sites de référencement en rapport avec le secteur de la communication audiovisuelle (annuaires, guides web, sites portails, etc.).

Le décret d'application de la loi sur le dépôt légal radio et télévision stipule enfin que les diffuseurs doivent également verser des documents écrits (sous forme papier ou de fichiers électroniques) afférents aux programmes radiophoniques et télévisés. L'INA collecte donc tous les documents relatifs à la programmation (bulletins de presse, avant-programmes, programmes définitifs, rapports du chef de chaîne) ainsi que tous les documents rattachés accompagnant spécifiquement chaque programme : pour la radio les relevés de droits d'auteurs et le texte du journal parlé, et pour la télévision les conducteurs, les fiches d'émissions, les dossiers de presse, les fiches de droits, les scénarios et les textes d'intention.

L'INA complète cette documentation écrite en recueillant des fonds d'archives de personnalités de la radio ou de la télévision : le fonds Jacques Krier (réalisateur de télévision) contient par exemple des carnets manuscrits remplis pendant les tournages des émissions; le fonds Carlos Larronde offre de nombreux documents sur la création et les débuts du théâtre radiophonique; le fonds J-P. Marchand, responsable du premier syndicat du secteur audiovisuel, contient notamment des lettres de réalisateurs se plaignant de la censure; le fonds M. Valay, décorateur, permet de découvrir des dessins, photographies et esquisses de décors destinés à la réalisation d'émissions télévisées; le fonds Danielle Hunebelle (femme grand reporter née en 1922) contient les notes d'intention qu'elle rédigea lors de la production d'émissions documentaires d'un genre nouveau, les « docu-drama », ainsi que toute une collection de courriers des lecteurs permettant de se faire une idée de la réception de ce nouveau genre télévisuel. L'INA recueille aussi souvent par donation des scénarios de téléfilms ou de dramatiques radiophoniques menacés d'être jetés aux ordures, précieux pour l'étude de la genèse des œuvres audiovisuelles.

L'INA acquiert enfin des documents : des monographies pour alimenter un fonds de littérature grise concernant le monde des médias audiovisuels; des périodiques spécialisés, plus ou moins savants, susceptibles d'éclairer la production audiovisuelle d'hier et d'aujourd'hui. L'INA possède ainsi des collections complètes de journaux de programmes comme Télé 7 jours ou Télérama, ce dernier ayant même été intégralement numérisé. Tous ces exemples nous prouvent combien les archives audiovisuelles conservées par l'INA peuvent être hétéroclites et loin d'être exclusivement audiovisuelles, tout comme celles d'autres grandes institutions patrimoniales comme nous allons le voir en analysant les fonds conservés à la BnF.

La BnF

Elle reçoit au titre du dépôt légal les phonogrammes (les enregistrements sonores, dont la musique, les documents parlés et les bruitages), les vidéogrammes (les vidéos éditées) et les documents multimédia, que ceux-ci soient sur support physique ou électronique, qu'ils aient été édités dans le commerce ou qu'ils soient diffusés sur internet. Mais comme la loi du dépôt légal des vidéogrammes précise que tout film montré à un public doit entrer au dépôt légal, la BnF conserve aussi les films de communication institutionnelle, les films d'entreprises, les films publicitaires, les films associatifs, les films militants, les documents de formation, etc. Chaque film qui passe dans un festival devrait ainsi entrer à la BnF, avec, s'ils étaient conservés, les documents de programmation. Néanmoins pour ces derniers documents l'obligation de dépôt légal étant parfois oubliée par les organismes producteurs, la BnF a fait depuis 2008 un gros effort de collecte : une prospection institutionnelle a été lancée de manière systématique auprès des entités suivantes : les conseils régionaux, les chambres de commerce et d'industrie (CCI), les conseils généraux – mais aussi auprès des grandes associations, des établissements publics, des grandes entreprises.

Par ailleurs, la BnF a mis en place une politique d'acquisition visant à compléter ses fonds, notamment en achetant des éditions étrangères, des DVD de référence, des adaptations littéraires, des entretiens, etc. En termes de contenu, parmi tous les documents perçus au titre du dépôt légal, la BnF reçoit surtout des fictions de cinéma et de télévision éditées, des films documentaires édités, de plus en plus de non-fiction non-éditée, des captations de spectacles vivants et des vidéos musicales.

Les différents fonds dont la BnF a hérité en-dehors du dépôt légal viennent compléter ces dépôts : le département des Arts du spectacle par exemple, qui se trouve à Richelieu, héritier de la collection d'Auguste Rondel, conserve nombre de documents audiovisuels en lien avec le spectacle vivant et le cinéma (captations, bandes sonores, etc.), complétés par des documents imprimés ou des objets comme les affiches, les maquettes, les programmes, les scénarios, les décors ou les costumes.

Par ailleurs, les documents multimédia et multisupports représentent une part de plus en plus importante du dépôt légal : les associations livre-CD audio, livre-CD-Rom et livre-DVD sont les plus courantes, mais de nouveaux supports apparaissent de plus en plus (cartes mémoire, CD MP3 par exemple). Le dépôt des documents électroniques est également en augmentation, constitué notamment par les jeux vidéo et par d'autres documents comme les jeux éducatifs. Ces documents électroniques très récents, dont la nature semble de plus en plus difficile à identifier clairement, ne sont pas à proprement parler des archives audiovisuelles si l'on suit la typologie d'Agnès Callu et Hervé Lemoine; néanmoins certains de ces documents semblent parfois à la frontière entre différents genres et toucher par exemple au film artistique (les relations esthétiques entre films de fiction et jeux vidéo sont de plus en plus visibles) ou au documentaire pédagogique. La même variété de documents multiformes parfois difficiles à classer se retrouve dans le fonds de documents collectés par la BnF sur internet; la musique enregistrée, l'oralité, le cinéma et l'audiovisuel, les arts numériques, les jeux vidéo, les jeux ludo-éducatifs et pédagogiques multimédia, les vidéos comme celles de Daily Motion constituent le cœur de la collection en train d'être constituée.

Pour finir, la BnF complète elle aussi ses fonds audiovisuels par l'acquisition d'une documentation écrite : une grande offre de périodiques en rapport avec l'audiovisuel est consultable en salle P, ainsi qu'une collection de monographies portant sur les œuvres audiovisuelles, les artistes, l'économie et le droit de l'audiovisuel, ses métiers, ses techniques etc. Des discographies et des filmographies sont également à la disposition des lecteurs.

B. Les autres institutions patrimoniales

Les services d'archives

Les différents services d'archives français possèdent souvent des documents audiovisuels parmi leurs documents imprimés ; le Centre historique des archives nationales¹² possède même un département des collections audiovisuelles. Les collectivités territoriales en comptent aussi un grand nombre, comme les archives départementales de Seine-Saint-Denis qui conservent 26 490 documents audiovisuels (dont une grande partie dans le fonds de la CGT) ou les archives départementales du Val-de-Marne qui possèdent près de 8 000 documents. Les services d'archives liés à des organismes politiques ou syndicaux comme le Comité d'histoire de la sécurité sociale ou l'Institut d'histoire sociale lié à la CGT conservent aussi des fonds audiovisuels, et notamment des films militants.

L'ECPAD

L'ECPAD¹³, l'Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense, comprend une photothèque et une vidéothèque qui détiennent les archives audiovisuelles des armées. On y trouve des collections de photos prises et de films tournés partout où les militaires français ont été envoyés depuis 1915. Ces collections représentent aujourd'hui plus de 4 millions de clichés et 23500 titres de films, mis à la libre consultation du public au sein de la Médiathèque du fort d'Ivry. Les fonds sont versés systématiquement par l'armée, ou bien déposés par des particuliers (il existe aussi des fonds privés). Les collections sont constituées de films militaires, de films de propagande, d'actualités cinématographiques, de films documentaires, de films d'instruction, de films promotionnels, de films commémoratifs, de films amateurs, ainsi que d'un grand nombre de rushes tournés sur tel ou tel théâtre d'opération et qui n'ont jamais été montés.

La Cinémathèque française

Statut. Fondée en 1936 par Henri Langlois, Georges Franju et Jean Mitry sous le statut d'association loi 1901, financée en grande partie par l'État, la Cinémathèque française a dès le départ été pensée comme un organisme pluridimensionnel et non comme un simple lieu de conservation d'archives cinématographiques telles que les Archives françaises du film : outre ses missions de restauration et de conservation des films, elle les projette, elle les met en scène, elle les étudie. Ainsi la Cinémathèque française est-elle à la fois salle de projection, salle d'exposition, musée, bibliothèque (surtout depuis que la BIFI - la Bibliothèque du Film - a fusionné avec la Cinémathèque), vidéothèque, iconothèque, bibliothèque numérique et lieu de formation. Ces différentes fonctions associées dans un même lieu lui permettent, plus que toute autre institution patrimoniale, de faire vivre et connaître ses fonds audiovisuels.

Contenu des collections. La particularité de la Cinémathèque française est aussi d'avoir, dès sa naissance, accordé autant d'importance au « non-film » (archives, livres, appareils, costumes, affiches, maquettes, etc.) qu'aux films, ce qui l'a d'emblée distinguée des autres institutions patrimoniales. Cette façon originale de constituer des collections autour du cinéma a eu une grande influence sur la recherche dans ce domaine, qui s'est rapidement emparée de cette possibilité ainsi offerte de passer par une multiplicité de points de vue et d'angles d'analyse pour appréhender les œuvres cinématographiques : la manière dont les documents sont conservés, associés et mis en

¹² <http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/>

¹³ <http://www.ecpad.fr/>

valeur a donc des conséquences non négligeables sur l'orientation que prend ainsi la recherche sur les collections. On verra que la même chose peut être démontrée pour l'INA.

Les collections de la Cinémathèque sont donc constituées de documents tout aussi hétérogènes que ceux de l'INA ou de la BnF : outre une large collection de courts et longs métrages de fiction qui balayent l'ensemble du cinéma mondial, on trouve une collection d'objets précieux (instruments d'optique, caméras, lanternes magiques, costumes mythiques, objets cultes, etc.), des documents non-film comme des affiches, des documents de tournage, des dessins de décorateurs et de costumiers, des photographies, mais aussi des imprimés (des monographies, des périodiques, des revues de presse sur le cinéma), des ressources électroniques sur le cinéma (les bases de données de la Fédération Internationale des Archives du Film, du British Film Institute et de l'American Film Institute par exemple) et des vidéos et DVD de films visionnables sur place.

Mode d'entrée des collections. Le plus fréquemment, ce sont des professionnels du cinéma, réalisateurs, comédiens, critiques, techniciens, ou des cinéphiles qui ont déposé ou fait don d'une œuvre ou d'un document cinématographique; la Cinémathèque est donc rarement propriétaire des droits et ne possède qu'une petite partie des supports conservés, la majorité étant en dépôt. Mais la Cinémathèque a aussi une politique d'acquisition, notamment pour ce qui est des ressources non-film.

Ciné-ressources¹⁴. La Cinémathèque française, située à Paris, n'est pas la seule institution cinématographique de ce genre en France : d'autres cinémathèques ou Instituts proposent le même type de fonds et des services et activités comparables en région. Afin de mettre en valeur l'ensemble de ces ressources autour du cinéma et d'en faciliter l'accès pour les lecteurs-spectateurs, la Cinémathèque Française a développé un catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma, Ciné-ressources, consultable en ligne depuis 2007 et qui répertorie les fonds de plusieurs institutions patrimoniales partenaires : la Cinémathèque de Toulouse, la Cinémathèque euro-régionale-Institut Jean Vigo de Perpignan, les Archives audiovisuelles de Monaco, la Cinémathèque corse et le Conservatoire régional de l'image de Nancy.

Pour citer quelques exemples de fonds cinéma conservés en région on peut prendre celui de la Cinémathèque de Toulouse, fondée dans les années 50, et qui par la taille de ses fonds peut être considérée comme la deuxième de France. Ses collections se sont développées à l'origine à partir d'un fonds de films muets retrouvés chez des forains, dans des cirques et auprès de Gitans du Midi de la France. Ses collections se sont ensuite élargies à la production cinématographique de la plupart des pays du monde: la cinémathèque de Toulouse possède notamment un important fonds de cinéma burlesque américain, un fonds russe et soviétique et un fonds de films sur l'art. La moitié de ses collections reste cependant constituée de films français. L'Institut Lumière, installé sur les lieux qu'occupaient les usines Lumière à Lyon, propose notamment des films tournés par les frères Lumière ; l'Institut Jean Vigo à Perpignan possède quant à lui des collections tournées tout particulièrement vers la Méditerranée, et notamment un important fonds espagnol et des collections en relation avec l'Algérie.

Le Forum des images

Parmi toutes les institutions patrimoniales rassemblant d'importants fonds cinéma, il faut aussi mentionner le Forum des images¹⁵, ouvert au public depuis 1988, et dont la mission principale est de constituer la mémoire audiovisuelle de Paris. Ses

¹⁴ http://cineressources.bifi.fr/recherche_t.php

¹⁵ <http://www.forumdesimages.fr/>

collections sont donc essentiellement tournées vers Paris et sa région et recèlent des images de la capitale filmée de 1895 à nos jours, dans des formats et des genres très divers : des premiers films sur l'Exposition universelle de 1900 à Marie-Antoinette de Sofia Coppola, la collection regroupe à la fois des courts et longs métrages, des fictions et des documentaires, des images d'actualités, etc. qui abordent Paris et sa région sous des angles très différents (architectural, social, historique, littéraire notamment). Le Forum bénéficie de dons mais il a surtout développé une large politique d'acquisition, et récemment engagé des partenariats avec d'autres institutions. Il a en effet décidé de s'enrichir de nouvelles collections ouvertes à d'autres territoires : des films des débuts du cinéma (en partenariat avec Lobster), les premiers films de jeunes auteurs (en partenariat avec l'Agence du court métrage, le Groupe de Recherches et d'Essais cinématographiques et la Fémis), des œuvres absentes des circuits de diffusion, des documentaires engagés, des entretiens filmés de personnalités et des films amateurs notamment.

La BPI

Enfin la BPI possède elle aussi un important fonds de films documentaires venus du monde entier qu'elle a constitué depuis 1975 par acquisition : il s'agit de documentaires dits « de création », de films d'auteur et d'« essais » documentaires. Ils sont répertoriés dans le catalogue national des films documentaires accessible à toutes les bibliothèques publiques. Ce fonds s'est développé en lien avec le festival Cinéma du Réel, qui propose chaque année un large choix de films documentaires venus de tous les coins du monde, et qui pour certains ne seront jamais diffusés en salle ni à la télévision. A l'origine, ce fonds documentaire était complété par une collection de films d'animation et de films pour enfants, en lien avec la bibliothèque des enfants; mais cette dernière a disparu depuis des années. Cependant le récent regain d'intérêt de la BPI pour le public jeune et adolescent et pour les familles pourrait laisser imaginer un redéploiement des collections dans ce sens.

Par ailleurs la BPI a aussi entamé depuis quelques années une ouverture vers les films de fiction : ce choix est en partie lié à la remise en cause actuelle des anciennes frontières entre fiction et documentaire, dont les relations se complexifient dans la création contemporaine. On voit ainsi que la politique documentaire d'un établissement évolue aussi avec les métamorphoses de l'univers culturel dont elle conserve les œuvres: ce qui est tout aussi vrai pour les archives radio et télévision conservées par l'INA. Enfin, comme la Cinémathèque française, la BPI a la possibilité de valoriser et de faire vivre ses collections en proposant au public une programmation audiovisuelle dans les salles de cinéma du Centre Pompidou.

C. Les archives audiovisuelles de l'enseignement supérieur

Outre toutes ces institutions patrimoniales diverses, les archives audiovisuelles en France sont aussi conservées dans les pôles de recherche des universités et des grands établissements d'enseignement supérieur. Ainsi le CNRS¹⁶ possède un pôle « images », qui a pour mission de témoigner, par la photographie et l'audiovisuel, de la recherche conduite notamment au sein du CNRS. Ce pôle « images » offre deux structures de gestion des archives audiovisuelles : une photothèque qui produit, collecte, conserve et

¹⁶ <http://www.cnrs.fr/cnrs-images/>

diffuse les images scientifiques issues des laboratoires de recherche du CNRS; une vidéothèque qui rassemble depuis les années 60 des centaines de films produits ou coproduits par le CNRS ; différents genres sont représentés - reportages, documentaires, films d'archives ou d'actualité -, et les thèmes touchent aux arts du spectacle comme à l'ethnologie, à la physique ou à l'écologie.

On peut également citer les archives audiovisuelles de la recherche (**AAR**) mises en place en 2002 par la Maison des sciences de l'homme¹⁷. Ce patrimoine audiovisuel est dédié à la recherche en sciences humaines et sociales spécifiquement; il se compose essentiellement de vidéos d'entretiens, de colloques, de séminaires, de reportages et de documentaires issus des principaux établissements publics de la recherche et de l'enseignement supérieur français (EHESS, Sciences Politiques, Collège de France, EPHE, ENS, INALCO, et CNRS notamment). Il faudrait enfin y ajouter les archives audiovisuelles produites et conservées par les organismes de l'enseignement primaire et secondaire comme le Centre national de documentation pédagogique¹⁸.

D. Les organismes privés

Pour finir ce panorama des principales institutions conservant des archives audiovisuelles en France, il faut citer les principaux organismes privés. La plus grande collection d'archives audiovisuelles privées en France est détenue par la société **Lobster films**¹⁹ créée en 1985 par Serge Bromberg et qui compte quelques 50 000 films rares, inédits ou classiques, en noir et blanc et en couleurs. Cette vaste collection est notamment constituée d'images anciennes (de Lumière à Méliès, de Stroheim à Gabin), de films anciens restaurés, d'actualités muettes et sonores (notamment les Universal News), de documentaires, de films de guerre, de dessins animés, de films burlesques, de numéros de music-hall, de westerns, de comédies musicales, de films érotiques et de films amateurs.

Gaumont et Pathé ont également constitué, en fusionnant leurs archives au sein d'une même société, Gaumont/Pathé Archives²⁰, un important fonds d'archives audiovisuelles privées; celui-ci offre des collections de films de fiction, de documentaires, de films amateurs et d'actualités cinématographiques françaises de 1910 à 1975, mais aussi d'actualités françaises et étrangères anciennes et récentes sur lesquelles la société a acquis un mandat de commercialisation (comme NBC News Archives) et qu'elle continue à enrichir. Le fonds de films qu'elle détient sur les débuts du cinéma est particulièrement précieux.

CONCLUSION

Ce bref panorama des institutions possédant des collections audiovisuelles nous montre tout d'abord que la conservation de ce type de documents est rarement exclusive: que ce soit à l'INA, à la BnF ou à la Cinémathèque française, les collections de films sont complétées par d'autres types de documents non-films. Les collections audiovisuelles semblent donc être des collections qui ne se suffisent pas à elles-mêmes et qui demandent, pour être comprises et analysées avec pertinence, une bonne connaissance de leur contexte de production (relevés de droits d'auteurs, scénarios,

¹⁷ <http://www.msh-paris.fr/diffusion/archives-audiovisuelles/>

¹⁸ <http://www.cndp.fr/>

¹⁹ <http://www.lobsterfilms.com/>

²⁰ <http://www.gaumontpathearchives.com/>

documents de programmation, notes d'intention, plans de tournage, décors, costumes, musique, etc.) et de diffusion (grille de programme, revues de presse, articles de périodiques, etc.). Mais ne pourrait-on pas en dire autant d'un manuscrit du Moyen Age? N'est-ce pas le propre du travail de conservation et de valorisation des collections patrimoniales que de les mettre en rapport avec d'autres documents susceptibles de les éclairer ? Force est néanmoins de constater que cette complémentarité des supports paraît plus évidente encore aux organismes qui conservent les documents audiovisuels qu'aux autres, à l'exception peut-être de certains musées comme le Musée du Quai Branly, qui associe des collections d'objets et des collections d'imprimés dans un organisme qui réunit un musée et une médiathèque.

Par ailleurs, ce panorama des ressources audiovisuelles conservées en France nous amène à une autre constatation : si le périmètre de chaque dépôt légal a été bien délimité par l'État entre l'INA, la BnF et le CNC, les fonds dont ces institutions ont aussi hérité de manière plus ou moins aléatoire et hasardeuse au fil du temps se chevauchent ou se recoupent parfois, tout comme ils se recoupent avec ceux d'autres organismes publics ou privés, ce qui en complique la visibilité et l'accès pour les lecteurs. Ainsi certains téléfilms conservés par l'INA ont été édités et se retrouvent aussi à la BnF, ou bien au CNC lorsque celui-ci a souhaité les acquérir parce qu'ils sont représentatifs de certains courants cinématographiques et entrent en résonance avec d'autres films sortis en salles (c'est le cas des adaptations de Balzac); les fonds d'actualités cinématographiques sont conservés à la fois au CNC, à l'ECPAD, à l'INA, chez Lobster films et chez Pathé-Gaumont; les Archives françaises du film, destinées à conserver surtout les films de fiction sortis en salle, détiennent également nombre de films de non-fiction, militants, scientifiques, pédagogiques, etc. qui n'ont pas forcément été exploités en salle et qui en théorie devraient revenir à la BnF; les films de cinéma diffusés sur les chaînes de télévision et qui sont normalement le domaine de compétence du CNC se retrouvent en partie dans les fonds de l'INA, et ainsi de suite.

Le cas des spectacles filmés est particulièrement compliqué : tous les théâtres ne choisissent pas de déposer leurs captations audiovisuelles aux mêmes institutions. Certains ont donné logiquement leurs captations au département des Arts du spectacle de la BnF, mais l'INA possède aussi les captations de quatre grands théâtres nationaux, et le CNC possède également certains spectacles filmés. De la même façon, certains organismes privés comme Lobster films ou Gaumont-Pathé, qui n'avaient pourtant pas reçu de mission patrimoniale particulière, ont pris en charge, de manière parfois intéressée, la conservation de documents audiovisuels anciens et fragiles que l'on se serait attendu à trouver à l'INA, à la BnF, au CNC ou dans une cinémathèque, comme *La Marâtre* d'Alice Guy dont nous reparlerons dans la III^e partie.

Mais cet apparent désordre des collections audiovisuelles en France dissimule en fait des stratégies de sauvegarde certes parfois désordonnées, mais qui ont permis de conserver des documents précieux qui sans cela auraient disparu : ainsi un certain nombre de courts métrages diffusés à la télévision que l'INA a conservés n'avaient pu l'être par ailleurs ni par la BnF ni par le CNC, et n'existeraient sûrement plus aujourd'hui si l'INA ne s'en était pas chargé. De la même façon, Lobster films s'est chargé d'acquérir et de restaurer nombre de films des débuts du cinéma qui étaient menacés de destruction.

Enfin cette analyse des organismes détenteurs de fonds audiovisuels permet aussi de souligner la nature essentiellement multiforme des archives audiovisuelles, laquelle se complexifie encore au fur et à mesure du développement des nouvelles technologies qui mélangent avec créativité tous les types de supports en brouillant les frontières traditionnelles. Outre la multiplication des supports à conserver, la typologie même des genres audiovisuels pose de plus en plus problème : entre fiction et documentaire, entre télévision, internet, jeux vidéo et cinéma se tissent des relations de plus en plus

complexes qui interdisent des délimitations simples. Se repose ainsi la question de la typologie de ces archives, celle de leur répartition entre institutions ainsi que celle de leur traitement documentaire : quels documents est-il pertinent de pouvoir comparer et donc consulter ensemble ? Faut-il harmoniser les modes de traitement entre institutions, proposer des liens et des passages facilités d'un fonds à l'autre, et sous quelle forme ? Faut-il par exemple envisager un traitement documentaire commun entre les émissions de télé-réalité conservées par l'INA, les vidéo-amateurs sur Daily Motion et les jeux vidéo de réalité virtuelle sur internet comme Second Life conservés par la BnF? Comment proposer aux lecteurs une consultation simultanée de ces différents documents afin qu'ils puissent les comparer ?

L'enjeu de la conservation des archives audiovisuelles pour l'avenir se situe donc dans leur signalement et dans la collaboration entre institutions les détenant. C'est ce que le partage de la salle P de la BnF entre son département audiovisuel, l'INA et le CNC semble indiquer. Cependant les catalogues de ces différentes institutions restent encore assez fermés sur leurs propres collections et ne permettent pas de passages de l'un à l'autre; Grebib²¹, le guide de recherche en bibliothèque de la BnF, propose certes un panorama et un accès aux 3 grandes institutions dépositaires du dépôt légal; il faut signaler par ailleurs que la BnF propose également, outre la bibliographie nationale française sur l'audiovisuel qu'elle se doit de constituer à partir du dépôt légal, un répertoire de signets autour de l'audiovisuel susceptible de venir compléter les répertoires de liens et les références proposés par exemple par la Cinémathèque française²²; le CNC enfin est chargé quant à lui de tenir à jour le Registre public de la Cinématographie qui recense tous les films exploités en salle depuis 1944. Mais le seul document proposant un panorama exhaustif des ressources audiovisuelles en France est le guide proposé par Agnès Callu, *Patrimoine sonore et audiovisuel français*, édité en 2005 et non revu depuis. Il serait intéressant d'imaginer une sorte de répertoire-cartographie interactif et participatif sur internet, régulièrement actualisé, recensant toutes les archives audiovisuelles disponibles en France avec leurs lieux de conservation, permettant une interrogation centralisée de tous les catalogues existants et des renvois entre catalogues. C'est dans cet esprit que le catalogue collectif Ciné-ressources a été créé par la Cinémathèque française et ses partenaires; mais il faudrait pour qu'un vaste catalogue collectif des archives audiovisuelles françaises existât qu'une grande institution patrimoniale comme la BnF le prenne en charge.

Une fois situés les fonds audiovisuels de l'INA dans l'ensemble des archives audiovisuelles et à l'intérieur des problématiques propres à ce type de documents, nous allons à présent analyser la politique documentaire de l'INA; la comparaison avec les pratiques en usage dans les autres institutions nous permettra d'éclairer les enjeux des choix faits par l'INA.

²¹ http://grebib.bnf.fr/html/collection_reference.html

²² <http://www.cinematheque.fr/fr/bibliotheque-film/ressources-repertoires.html>

Deuxième partie

La politique documentaire de l'INA

Il faut noter pour commencer que, bien qu'ayant poursuivi une politique documentaire cohérente, les choix de sélection, de conservation, de traitement, de diffusion et de valorisation de ses fonds qu'a faits l'INA ne sont pas homogènes : ils ont varié dans le temps, et ils varient aujourd'hui encore en fonction de la nature, de la provenance et du contenu des fonds.

1. LA POLITIQUE DOCUMENTAIRE DE L'INA AVANT ET APRÈS 1995 : CE QUE LE NUMÉRIQUE A CHANGÉ

Témoin privilégié de l'évolution technique, législative et intellectuelle des médias audiovisuels, l'INA a dû adapter au fur et à mesure ses méthodes de traitement documentaire.

1.1. Rédaction des notices, catalogage et indexation

Avant l'instauration de la loi sur le dépôt légal et la création de l'Inathèque en 1995, les activités d'archivage des matériels audiovisuels et de traitement documentaire (essentiellement la rédaction des notices) constituaient par exemple deux activités bien distinctes. L'archivage consistait à collecter les cassettes des émissions (produites et données par les chaînes) et à les conserver en vue d'une éventuelle réutilisation (payante) par des professionnels de l'audiovisuel. Pour ce qui était de la rédaction des notices accompagnant les archives, celles-ci étaient produites par un autre personnel, et qui plus est selon des procédures différentes en région et au niveau national.

En région les notices étaient faites par les chaînes elles-mêmes et envoyées à l'INA qui se chargeait ensuite simplement de les mettre aux normes pour les intégrer dans son catalogue. La description de l'image par les chaînes était particulièrement précise car le visionnage des cassettes était beaucoup plus compliqué qu'il ne l'est aujourd'hui grâce au numérique : il fallait donc faire en sorte que la description soit assez précise pour qu'un professionnel n'eût pas à visionner la cassette pour savoir si elle contenait les plans précis dont il avait besoin. Ainsi les chaînes régionales décrivaient-elles par exemple avec minutie le déroulement des journaux télévisés, selon un procédé d'analyse filmique qui découpait le flux d'images quasiment plan par plan, notant la durée d'un panoramique, l'échelle de plan utilisée pour filmer monsieur X, etc. Le contenu informatif en revanche était beaucoup moins précisément décrit : ce qui intéressait les professionnels dans le traitement documentaire, c'était essentiellement qu'il permît la réutilisation des mêmes images pour illustrer d'autres sujets.

Le traitement documentaire des émissions nationales quant à lui était effectué par les documentalistes de l'INA, qui se chargeaient de produire les notices le plus souvent à partir du visionnage de la diffusion en direct, en particulier pour les journaux télévisés et les magazines. Le contenu de chaque sujet du journal télévisé était ainsi précisément décrit, mais l'analyse technique de l'image était moins fouillée qu'en région.

A partir de 1995, les procédures de traitement documentaire changent : d'une part les notices ne sont plus générées par les Archives INA mais par l'Inathèque nouvellement créée, qui va s'attacher à uniformiser toutes les notices; d'autre part ce sont désormais les chaînes, soumises au dépôt légal, qui doivent fournir les notices ainsi que les documents-textes accompagnant leurs programmes. Souvent, faute de temps et de moyens humains, les chaînes confient à des sociétés privées le travail de mise en forme de leurs notices. L'Inathèque reçoit tout cela et le normalise. Le traitement documentaire est donc aujourd'hui plus uniformisé qu'il ne l'a été autrefois : que les documents versés soient destinés au fonds du dépôt légal ou à celui des archives professionnelles sur lesquelles l'INA possède des droits et qu'elle peut commercialiser, ce sont les mêmes équipes qui collectent les données, les vérifient, les reformatent, les enrichissent et versent les notices dans les bases de données.

Par ailleurs, le fait que ce soit désormais l'Inathèque qui gère les notices des émissions a une autre conséquence importante sur l'évolution du traitement documentaire. L'Inathèque a été créée à destination des chercheurs et non pas des professionnels de l'audiovisuel ; or les chercheurs ont des attentes différentes : ce qui les intéresse, c'est de pouvoir replacer l'émission dans l'ensemble de son contexte de diffusion, de pouvoir établir des comparaisons entre chaînes, entre périodes de diffusion, d'obtenir des données sur la réception des programmes, de pouvoir rechercher une émission à partir de mots-clefs, etc. Instruite de ces attentes, l'Inathèque a ainsi fait évoluer le contenu de ses notices. On peut trouver dans sa base de données non seulement la notice d'une émission, mais aussi la notice correspondant à la journée de programmation complète d'une chaîne. Les documents audiovisuels catalogués et indexés par l'INA sont donc considérés non pas comme des objets médiatiques clos sur eux-mêmes, mais comme les parties d'un tout (une programmation audiovisuelle) au sein duquel ils prennent toute leur signification. Le document audiovisuel est pris dans un flux incessant d'images et de sons en mouvement : c'est ce dont rend bien compte le mode de traitement documentaire adopté par l'Inathèque.

Les critères de recherche et donc les champs de catalogage et d'indexation développés par l'INA sont également devenus plus nombreux et plus précis avec les années : outre le catalogage et l'indexation classiques (titre, date diffusion, chaîne, durée, producteurs et coproducteurs, générique, mots-clefs, etc.), les descripteurs se sont multipliés : titre de sous-collection, canal de rediffusion, date de rediffusion, heure de rediffusion, mode de diffusion (direct, duplex, off, etc.), société de programme, langue d'origine, de sous-titrage ou de doublage, participation du public, public destinataire sont autant d'exemples de cette précision accrue des critères de recherche. Avec l'Inathèque, des champs complètement nouveaux, rendus possibles par les progrès de la technique et le développement du marché, ont vu le jour comme l'audimat, qui peut être précisé encore par des critères plus restreints (audience des plus de 15 ans, audience femme, audience homme) ou la part de marché. Par ailleurs, dans les notices du dépôt légal figurent également les « documents d'accompagnement » (des documents écrits) qui peuvent éclairer le document audiovisuel; ces documents sont accessibles directement depuis la notice; il s'agit de documents de programmation avant et après diffusion comme les dossiers de presse, les fiches émission, les fiches techniques, les résumés, les bulletins de presse ou les grilles de programme; on en verra des exemples précis dans la partie III sur Balzac.

1.2. Sélection et hiérarchisation des émissions

La mise en place du dépôt légal et l'afflux massif de données a occasionné également d'autres changements du point de vue documentaire. Pour ce qui était du choix des émissions radio à conserver par exemple, des comités de sélection se réunissaient autrefois tous les mois, rassemblant dans une même pièce un représentant de chaque chaîne et un représentant de l'INA (au demeurant effectivement peu influent) : ces comités devaient déterminer les programmes à sauvegarder en priorité. Ainsi la préférence était-elle la plupart du temps donnée aux émissions de France Culture et de France Musique, tandis que d'autres émissions plus créatives diffusées sur France Inter dans les années 80 ont été très peu conservées. Fort de cette expérience qui prouve combien les choix de sélection sont emprunts de présupposés idéologiques qui, avec le temps, deviennent de plus en plus contestables, l'Inathèque a décidé au début des années 90 de conserver tout le dépôt légal sans hiérarchie : il est désormais acquis pour la radio comme pour la télévision qu'aucune sélection sur les programmes ne doit être effectuée, et que tout ce qui est diffusé est susceptible un jour d'intéresser les chercheurs. Les progrès techniques et la mise en place de la captation numérique de masse ont permis de réaliser cet objectif.

D'autant plus qu'à partir de 1995 et de l'instauration du dépôt légal, la distinction entre fonds publics et fonds privés n'a plus lieu d'être et l'INA peut non seulement capter mais conserver et traiter absolument tout, chaînes publiques comme chaînes privées, y compris les inter-programmes. L'Inathèque capte ainsi en direct et en continu sous forme numérique toutes les émissions françaises diffusées sur les chaînes de télévision hertziennes, du câble et du satellite, toutes les stations de Radio France ainsi que les chaînes périphériques nationales (Europe 1, RMC, RTL), les chaînes thématiques (Chérie FM, Europe 2 qui devient Virgin Radio à partir du 01/01/2008, Fun Radio, Nostalgie, NRJ, RFM, RTL 2, BFM, Radio Classique, Rire et Chansons) et RFI, chaîne internationale; il capte également toutes les publicités. Le problème de la sélection semble donc en apparence résolu.

Pourtant l'élargissement progressif des chaînes et stations captées dans les années 2000 et l'afflux massif de nouvelles émissions ont de nouveau contraint l'Inathèque à choisir non pas les émissions destinées à être conservées, mais le degré de traitement documentaire effectué sur chacune. Loin de tout débat d'ordre idéologique ou subjectif, ce sont des raisons techniques et pragmatiques de capacité et de pertinence de traitement qui sont ici en jeu : si l'intégralité du flux médiatique est identifiée, si tout élément diffusé, qu'il relève ou non du dépôt légal, fait l'objet d'une notice descriptive qui l'identifie dans l'ensemble de la grille de programmation par son titre, ses éléments de diffusion, sa place dans la grille de diffusion, la nature de sa production et son type, le catalogage et le traitement documentaire concernent uniquement les programmes soumis au dépôt légal (ceux d'origine française et qui sont diffusés pour la première fois depuis le 1er janvier 1995); par ailleurs, en fonction du genre de l'émission, de sa richesse et de l'originalité de l'information qu'elle présente, différents types de traitement documentaire, plus ou moins poussés, sont appliqués :

- l'identification simple du programme (titres, chaîne, date, heure et statut de la diffusion, genre et thématique) lorsqu'il s'agit de films de cinéma (qui ne relèvent pas à proprement parler des compétences de l'INA, mais du CNC qui les catalogue et les indexe précisément), d'inter-programmes ou de programmes étrangers (qui eux non plus ne relèvent pas de la compétence de l'INA);
- le catalogage signalétique (identification du programme + éléments de générique + résumé) : il concerne les jeux, les séries de fiction avec personnages récurrents, les dessins animés et les comédies de situation : ce sont des émissions souvent

répétitives, et qui par conséquent ne nécessitent pas un traitement documentaire plus approfondi à chaque nouvel épisode une fois la collection précisément décrite;

- le catalogage avec descripteurs (identification + éléments de générique + résumé + descripteurs de contenu – environ 5 mots-clefs) : ce niveau de description concerne les programmes de stock, les chroniques et les brefs programmes thématiques comme ceux diffusés sur le câble, le satellite ou la radio;
- le catalogage synthétique : il comporte tous les éléments que l'on trouve dans les précédents, auxquels il ajoute un résumé synthétique restituant à la fois la forme et le contenu du document; ce type de traitement documentaire un peu plus poussé concerne les téléfilms, les séries de fiction, les magazines avec reportages et les variétés notamment : ce sont des émissions plus longues, au contenu informatif plus important, et dont la forme est souvent plus travaillée;
- le catalogage analytique : il comporte tous les éléments précédents, en y ajoutant une introduction restituant à la fois la forme et le contenu du document et un résumé chronologique des grandes parties du programme. C'est de cette façon que sont décrits les grands reportages et documentaires diffusés dans une collection ou les émissions complexes de plateau, dont il faut rendre le déroulement;
- l'indexation de contenu : il s'agit aussi d'un catalogage analytique, mais en plus de l'identification des grandes parties d'un programme, il s'attache à en déterminer plus précisément toutes les séquences ; ce type de traitement concerne essentiellement les documentaires isolés, qui ne sont pas liés à un magazine ni à une série, et dont l'originalité demande un traitement un peu plus poussé;
- l'indexation formelle : c'est le niveau de description documentaire le plus complet, qui ajoute aux éléments précédemment évoqués un résumé décrivant le principe de l'émission, son déroulement chronologique et le rôle des intervenants, ainsi qu'une description précise des dispositifs formels (décors, lumière, mise en œuvre des éléments de transition entre les parties du programme). Ce niveau de traitement est utilisé pour décrire les collections, les événements exceptionnels ou les chaînes elles-mêmes.

Pour éviter d'avoir à sélectionner les émissions à conserver, pour pouvoir proposer aux générations futures un panorama complet des programmes diffusés sur les radios et les chaînes de télévision françaises, l'INA a donc fait le choix de la captation numérique exhaustive; mais ce choix lui impose une autre contrainte : celle de décrire plus ou moins précisément les émissions captées afin de rationaliser le travail des documentalistes. Car une des difficultés liées à l'usage de la numérisation est celle du décalage entre la temporalité quasi instantanée de l'opération de numérisation des fonds, et la temporalité humaine plus longue de leur description documentaire; or, si ce décalage se creuse, les fonds risquent de devenir mal ou pas du tout décrits, et donc difficiles d'accès et d'utilisation, voire inexistantes si les lecteurs-spectateurs n'y parviennent jamais. En résolvant la question technique de la capacité de conservation, tous les problèmes ne sont donc pas pour autant résolus.

Tout capter sans distinction ne signifie donc pas tout traiter sans hiérarchie : les documentalistes de l'Inathèque ne peuvent tout analyser. La plupart des émissions ne sont simplement pas du tout analysées car l'Inathèque reçoit les résumés des producteurs et se contente de ces données pour remplir les notices. Lorsque les documentalistes analysent des programmes, c'est par exemple à l'occasion des journées témoin au cours desquelles toutes les émissions sont exceptionnellement minutieusement analysées; le choix des émissions traitées est donc largement aléatoire. En revanche les journaux

télévisés sont un type d'émission auquel une attention particulière est accordée : les documentalistes analysent avec précision un journal télévisé par jour et par chaîne. C'est celui de 20 heures, celui de grande écoute, qui est choisi, ce qui signifie que celui de 13 heures n'est presque jamais analysé avec autant de précision. Sachant que, dans l'univers du numérique, ce sont les documents les mieux décrits qui sont les plus accessibles et donc les plus lus ou regardés, ce type de choix n'est pas sans conséquence sur l'image qui est ainsi donnée de nos médias, et sur la représentation que se feront les générations à venir des contenus et des modes de diffusion des actualités à notre époque.

Par ailleurs, la possibilité nouvelle offerte par le numérique de visionner instantanément et à vitesse accélérée l'intégralité d'un document a également modifié la précision d'analyse documentaire effectuée sur les programmes : est-il autant nécessaire d'effectuer une analyse formelle plan par plan si l'utilisateur, professionnel ou chercheur, peut balayer rapidement l'ensemble du document ? C'est surtout l'analyse de contenu, qui n'est pas lisible en parcourant les images, qui est restée nécessaire, en particulier pour les chercheurs. Les recherches actuellement en cours pour effectuer des opérations de reconnaissance vocale mais aussi de la reconnaissance automatique de formes visuelles laissent également supposer qu'une analyse humaine très précise plan par plan des documents sera de moins en moins utile.

L'arrivée des technologies nouvelles a donc des implications fondamentales sur le métier de documentaliste et sur les modes de traitement documentaire : à quel degré de précision faut-il décrire chaque document? Faut-il faire confiance aux nouvelles technologies et limiter l'intervention humaine au seul traitement intellectuel du contenu? Autant de questions auxquelles l'INA est confronté aujourd'hui et avec un temps d'avance peut-être sur les autres institutions, mais auxquelles tous les organismes de conservation seront un jour ou l'autre également confrontés.

Les modes de description documentaire utilisés à l'INA se sont donc largement transformés au fur et à mesure des évolutions technologiques; néanmoins les documentalistes ne sont pas encore arrivés au bout de leurs peines car un important chantier reste à parachever : celui de l'unification du traitement documentaire. C'est ce que nous allons voir à présent.

2. HOMOGENÉISER LES MODES DE TRAITEMENT DOCUMENTAIRE : UN TRAVAIL EN COURS

Comme on l'a vu précédemment, la création de l'Inathèque, outre la gestion du dépôt légal et la valorisation des fonds en direction des chercheurs, avait également pour objectif la centralisation des opérations de captation et d'archivage pour une meilleure cohérence du traitement documentaire de l'ensemble des données. Cette harmonisation n'est pas encore achevée et se poursuit actuellement, avec certaines difficultés.

2.1. La rétroconversion

En effet, les fiches jusqu'aux années 1975 (et jusqu'en 1986 en région) étaient faites à la main par les documentalistes, puis tapées par des opératrices de saisie. Toutes ces fiches papier ne sont pas encore rétroconverties, et un important travail reste à faire pour remettre ces notices dans le catalogue informatisé de l'Inathèque en les adaptant à ses nouvelles normes. Cependant la numérisation des fonds anciens et fragiles et la captation directe des programmes actuels ont été les priorités de l'INA ces dernières

années, et ont un peu éclipsé le chantier des rétroconversions, pourtant indispensable pour avoir une vision exhaustive des fonds dans les catalogues.

2.2. La reprise d'antériorité

Pour ce qui concerne les anciennes notices INA qui ont déjà été informatisées et versées dans Hyperbase, le problème est différent : un grand nombre de ces notices ont été faites selon des critères qui ne sont plus ceux de l'Inathèque aujourd'hui. Il leur manque certaines métadonnées et il serait nécessaire que les documentalistes de l'Inathèque les reprennent pour que les documents auxquels ils renvoient soient aussi précisément décrits et donc aussi faciles à trouver que les autres plus récents. Mais là encore il s'agit d'un travail assez lourd qui ne semble pas constituer une priorité actuellement.

2.3. L'harmonisation des données récoltées auprès des différentes chaînes

Enfin, malgré tous les progrès accomplis depuis la création de l'Inathèque, l'homogénéité de traitement entre les documents de provenances diverses reste encore un problème, et demande encore beaucoup de travail aux documentalistes. En effet, le traitement des émissions par les chaînes régionales reste assez différent de celui du niveau national, et l'INA n'a pas encore complètement réussi à intégrer toutes les notices des émissions régionales dans son catalogue : le lien entre les serveurs régionaux et nationaux n'est pas encore directement établi, et les conversions d'une base de données à l'autre ne se font pas aisément. C'est ce qui explique que les émissions régionales avant 2007 ne soient pas encore accessibles sur Hyperbase, la base de données de l'Inathèque; un système de péréquation des notices entre les télévisions régionales, dont le fonctionnement reste un peu particulier, et celles de la télévision nationale est en train d'être mis au point.

Par ailleurs, le traitement documentaire varie également en fonction des structures de production et de diffusion d'où sont issues les émissions : entre chaînes publiques et chaînes privées, mais également d'une chaîne privée à l'autre, le personnel ne produit pas les mêmes notices ni les mêmes documents d'accompagnement des programmes; l'Inathèque doit donc effectuer un gros travail de remise aux normes des documents qui lui sont envoyés, ce qui explique un certain délai entre le dépôt du programme et sa mise à disposition pour les professionnels et les chercheurs dans les différentes bases de données.

2.4. Le dépôt légal du web : de nouveaux documents à identifier

Pour finir, un dernier chantier d'unification des normes de description s'ouvre avec la création du dépôt légal du web dont l'INA hérite pour une part : il lui faudra non seulement déterminer l'étendue des sites en lien avec les médias audiovisuels qu'elle va capter et le rythme de ces captations, mais aussi les outils d'indexation qu'il faudra utiliser pour décrire ces documents complexes et les rendre exploitables pour les chercheurs; enfin il faudra intégrer les notices ainsi produites aux catalogues et aux bases de données existants. Un nouveau travail de mise en cohérence de ce nouveau

fonds avec tout le reste est engagé et sera certainement l'un des enjeux des prochaines années, tout comme il sera sans doute l'occasion d'une nouvelle réflexion sur la pertinence des outils documentaires existants par rapport à ce nouveau type de fonds, dynamique et mouvant.

Le travail de mise en adéquation de la description documentaire des fonds présents à l'INA n'est donc pas encore achevé et il s'ouvre vers de nouvelles perspectives. Il constitue un travail assez ingrat que l'INA met peu en avant et qu'il effectue lentement. Néanmoins, une fois cette homogénéisation achevée, la distinction entre INA (archives) et Inathèque (dépôt légal) n'aura plus beaucoup de sens, et la fusion prévue entre les deux entités aura certainement lieu, garante de l'unité des pratiques documentaires pour l'avenir.

Tout ce long travail d'actualisation et d'homogénéisation du traitement documentaire effectué par l'Inathèque ne prend cependant tout son sens que lorsqu'il est mis en relation avec les nouveaux modes de diffusion et de valorisation des fonds qu'il rend possibles. Derrière tout ce travail de traitement des métadonnées, l'Inathèque vise en effet l'ouverture de ses fonds à un public beaucoup plus large et souhaite encourager de nouveaux modes d'exploitation de ses ressources qui ne se limitent pas à une exploitation purement commerciale. Les choix faits en termes de traitement documentaire ne sont jamais neutres ou innocents : ils ont de nombreuses implications sur la diffusion des fonds, et donc indirectement sur la transmission des savoirs; c'est ce que nous allons tâcher de montrer à présent.

3. DIFFUSION ET VALORISATION DES FONDS

L'uniformisation du traitement documentaire est d'autant plus essentielle pour les fonds détenus par l'INA que ceux-ci sont particulièrement hétérogènes : la provenance du document, son statut juridique et le chemin par lequel il est arrivé dans les collections de l'INA déterminent des modes d'accès et de valorisation différents. Pour faire face à cette contrainte tout en poursuivant son objectif de diffusion des savoirs, l'INA a mis en place différentes stratégies, que nous allons analyser en les comparant avec celles d'autres institutions.

3.1. Les modes d'accès par profil : une contrainte juridique

En effet, les programmes collectés par l'INA arrivent dans ses fonds par des chemins très divers. S'il s'agit du dépôt légal, l'INA a le droit et le devoir de conserver le document, mais il ne peut le diffuser qu'aux chercheurs, et dans un but purement scientifique; toute commercialisation ou toute diffusion intégrale et gratuite en direction du grand public est interdite. Si une émission a été produite ou coproduite par l'INA, celui-ci en est partiellement ou totalement propriétaire, ce qui lui permet de la diffuser un peu plus largement (Ina Visio, sur le site ina.fr, propose par exemple de visualiser certains programmes dans leur intégralité). Si l'émission déposée au titre du dépôt légal provient d'une chaîne privée, mais que cette chaîne a donné mandat à l'INA pour commercialiser ses programmes, l'INA pourra les mettre à disposition des professionnels, ou du grand public si le contrat l'y autorise, moyennant finances. Le cas de la chaîne Arte est un peu à part : il s'agit d'une chaîne publique mais de droit international puisqu'elle est franco-allemande; ses programmes sont donc traités comme s'ils venaient d'une chaîne privée et ne peuvent être diffusés librement au grand public.

Enfin il faut mentionner les programmes qui ont été légués ou reçus en don, dont le statut juridique dépend des clauses particulières que le propriétaire d'origine a imposées à l'INA.

Pour gérer au mieux cette complexité et cette hétérogénéité des statuts juridiques des documents audiovisuels l'INA a choisi de créer des accès à ses ressources par profils: les professionnels de l'audiovisuel, les chercheurs et le grand public. Concrètement, les professionnels peuvent consulter les fonds et les acheter sur le site Inamédiapro²³ ou en contactant directement par téléphone l'INA, notamment en région. Les chercheurs peuvent se rendre sur le site Ina-sup²⁴ qui leur propose un accès au catalogue des fonds du dépôt légal (il s'agit donc uniquement des ressources enregistrées depuis 1995); pour consulter le catalogue de l'ensemble des archives et les visualiser, les chercheurs doivent cependant se rendre à l'Inathèque dans la salle P de la BnF, ou dans les centres de consultation en région. Enfin le grand public dispose d'un site internet qui lui est dédié²⁵, sur lequel il peut trouver un grand nombre de ressources audiovisuelles que leur statut autorise l'INA à diffuser en tout ou partie; certaines lui sont proposées gratuitement quand d'autres ne lui sont accessibles intégralement qu'en payant.

Ce choix de distinguer les utilisateurs résout nombre de questions juridiques et financières auxquelles l'INA ne peut échapper; néanmoins, en tant qu'institution patrimoniale publique, l'INA ne peut être complètement satisfait de ces restrictions d'accès quand la numérisation permettrait au contraire, techniquement, un accès très large; l'Institut tâche donc d'enrichir le plus possible l'offre de documents audiovisuels faite au grand public notamment. En effet, si les professionnels et les chercheurs ont accès à pratiquement toutes les archives, le grand public n'a accès qu'aux archives numérisées, et parmi elles uniquement à celles que l'INA a le droit de diffuser librement; finalement cela ne représente qu'une petite partie des fonds réellement détenus par l'INA. Il est intéressant de noter que l'utilisateur qui a le point de vue le plus réduit sur ces fonds est le grand public, lui qui pourtant, dans les pratiques socioculturelles, consomme le plus d'émissions audiovisuelles (et donc indirectement en subventionne la production et la conservation). Il y a là un décalage assez paradoxal.

Néanmoins, si l'on s'intéresse de plus près au fonctionnement de ces trois accès, on peut constater que l'INA, par-delà les restrictions déjà mentionnées, s'est efforcé de mettre en place, pour chaque profil d'utilisateur, des stratégies de communication spécifiques qui lui permettent d'exploiter au mieux les documents auxquels il a accès. Bien que, dans le cadre de notre étude, l'Inathèque soit l'accès qui nous intéresse le plus, nous allons analyser, pour les comparer, ces trois modalités de diffusion et leurs implications sur la représentation du patrimoine qu'ils véhiculent.

3.2. Inamédiapro

Lancé en 2004 et dédié aux professionnels de l'audiovisuel, Inamédiapro est un site conçu pour commercialiser des émissions; il est donc surtout fonctionnel : le client doit pouvoir rapidement trouver sa ressource sur le catalogue et parcourir les émissions numérisées qui l'intéressent pour vérifier leur contenu avant d'en acheter les droits de diffusion. Les professionnels n'ont donc accès depuis ce site qu'aux ressources numérisées, à l'exception de France Télévisions qui peut également retrouver et commander des émissions non numérisées, qu'elle a souvent elle-même produites, mais dont elle n'a rien conservé avant 1986. Par contre le site donne accès à des fonds qui ne

²³ <http://www.inamediapro.com/index.jsp>

²⁴ <http://www.ina-sup.com/>

²⁵ <http://www.ina.fr/>

sont disponibles ni sur ina.fr ni à l'Inathèque : des fonds pour lesquels l'INA a reçu un mandat de commercialisation, comme le fonds AFP, un fonds audiovisuel autour du Commandant Massoud (qui possédait sa propre société de production) que l'INA a intégralement numérisé, un fonds sur l'Afghanistan en général, un fonds sur le Cambodge (l'INA a notamment travaillé avec Rithy Panh et participé à la production de certains de ses films), etc. Chacun de ces fonds est accompagné de quelques paragraphes d'explication qui le resituent dans son contexte et en résument le contenu.

Il est intéressant de comparer le fonctionnement documentaire de ce site par rapport à celui de l'Inathèque pour comprendre combien le travail de mise à disposition et de valorisation des fonds diffère selon les utilisateurs auxquels ces documents sont destinés. Les professionnels de l'audiovisuel ont des besoins différents de ceux des chercheurs : si les outils de recherche et de sélection des documents doivent être plus simples et plus rapides, l'exhaustivité des fonds et la précision des champs de requête intéressent moins les professionnels; ceux-ci veulent des images à réutiliser, quand les chercheurs veulent des données et des analyses scientifiquement valables. Le moteur de recherche développé pour les professionnels est donc plus simple mais moins précis que celui développé pour l'Inathèque : il est possible d'effectuer une recherche par mots-clefs simple ou avancée, ou bien de passer par une entrée thématique (par nom de personnalités, par thème, par sous-thème); néanmoins il faut noter que l'entrée thématique ne répertorie pas encore tous les documents, c'est plutôt un mode de mise en valeur de certains fonds afin de les vendre; cette différence entre fonds thématiques et fonds non thématiques n'existe d'ailleurs pas sur le site de l'Inathèque, qui propose aux chercheurs des accès exhaustifs et les laisse réunir eux-mêmes les documents qui les intéressent et composer leurs propres corpus. Les notices de chaque document comprennent à peu près les mêmes informations que celles de l'Inathèque, mais un peu abrégées; l'essentiel de la notice est constitué d'un résumé portant sur le contenu de l'émission, et d'une description formelle de celle-ci en « séquences ».

Une fois les documents sélectionnés, le professionnel peut les visionner à l'aide d'un outil spécifiquement développé pour Inamédiapro, qui s'apparente à Médiascope, mais en plus simple. Cet outil offre deux modes de visionnage : par story-board (le logiciel prélève une image toutes les 10 secondes), ce qui permet de balayer rapidement l'ensemble du document et d'aller directement à l'endroit souhaité; ou bien en visionnant entièrement le document dans une fenêtre à part. Pendant la lecture du document, il est possible d'effectuer sa propre segmentation pour extraire des passages, d'y ajouter des titres et des annotations, de les enregistrer puis de les envoyer dans un panier; mais la fonction d'indexation personnalisée, que l'on trouve dans les outils de l'Inathèque, n'existe pas. La commande et le paiement des documents s'effectuent depuis ce panier : pour la plupart des clients, l'INA envoie ensuite les émissions ou extraits d'émissions achetées sur un support physique choisi par le commanditaire (une cassette VHS, un DVD, une cassette dv-cam ou autre); pour les gros clients comme M6, TF1 ou autre, l'INA propose une livraison directe sous forme de fichiers numériques envoyés par réseau (des fichiers ftp); seule France Télévisions ne bénéficie pas encore de ce système.

Comme à l'Inathèque, le client conserve ensuite ses dossiers de recherche, qui restent stockés sur le serveur; s'il le souhaite, il peut par exemple exporter ces dossiers sur Excel ou les comparer entre eux en passant par l'onglet « opérations entre dossiers » qui lui permet de générer des statistiques. Les professionnels, qui travaillent souvent à plusieurs sur un même projet, peuvent aussi s'envoyer les dossiers en utilisant leurs identifiants personnels. Cette fonctionnalité pourrait être utile pour les chercheurs de l'Inathèque, mais elle n'existe pas pour le moment : il serait notamment intéressant de

pouvoir créer des espaces de travail partagés sur lesquels un petit groupe de chercheurs pourrait s'échanger des documents, dépouiller à plusieurs un fonds particulier, etc.

3.3. L'Inathèque

A. L'offre documentaire

Ce qui différencie le fonctionnement du site Inamédiapro de celui de l'Inathèque, c'est aussi la qualité de l'offre qui est faite aux chercheurs et aux étudiants autour des collections : une grande diversité de documents a été spécifiquement développée par les documentalistes de l'Inathèque pour faciliter le travail des chercheurs sur ses fonds. Comme le déclare Emmanuel Hoog²⁶, « A travers l'Inathèque de France, la mission de l'Institut est de favoriser la production, la diffusion et la transmission des savoirs sur les images, les sons et les médias, mais aussi de contribuer à l'élaboration d'une pédagogie de l'image, d'alimenter les recherches sur l'histoire contemporaine, d'enrichir le débat public et la capacité critique des citoyens. » Ainsi l'Inathèque s'est attachée à développer un fonds de documentation écrite susceptible d'éclairer les documents audiovisuels qu'elle conserve : des documents liés à la programmation et à la diffusion des émissions déjà évoqués, mais aussi des collections de périodiques vivants ou clos, des monographies, des travaux universitaires portant sur l'audiovisuel.

L'Inathèque tâche aussi de mutualiser les recherches que les universitaires effectuent sur ses fonds en invitant les chercheurs et les étudiants à déposer leur mémoire ou leur thèse à l'Inathèque afin que les autres puissent les consulter et profiter des défrichements, des corpus et des analyses déjà produits à partir de ses collections. L'Inathèque construit ainsi, à côté de ses collections elles-mêmes, une mémoire de la réflexion critique sur celles-ci.

B. La recherche des documents sur Hyperbase

Par ailleurs, l'Inathèque a développé des outils informatiques destinés à faciliter le travail sur ses fonds. Le premier de ces outils est le logiciel de gestion de données Hyperbase. Comme son nom l'indique, il permet la recherche de documents audiovisuels dans les différentes bases de données de l'INA : le dépôt légal de la télévision nationale (les chaînes de télévision hertziennes depuis le 10 janvier 1995, les chaînes du câble, du satellite et de la TNT à partir du 1^{er} janvier 2002, les clips musicaux diffusés à la télévision depuis le 1^{er} janvier 1995 et les messages publicitaires d'origine française diffusés à la télévision depuis le 1^{er} octobre 1968 jusqu'à nos jours); le dépôt légal de la télévision régionale à partir du 04 décembre 2007; le dépôt légal de la radio depuis le 1^{er} janvier 1995 et les archives INA radio depuis 1933; les archives INA télévision (programmes produits ou coproduits par les chaînes de télévision publiques depuis 1949). A ces bases de données s'ajoutent celle recensant les sources écrites et celle rassemblant les autres fonds (des documents audiovisuels non diffusés à la télévision ou à la radio et collectés dans le cadre de donations ou de partenariats).

²⁶ L'INA, p69

Archives INA TV

Champs

vue : EMISSION
format : Complet

Champ	Tri
Descripteurs (index)	
Durée	
Durée (index)	
Extension géographique	
Générique	
Générique (patronyme)	
Générique (rôle)	
Genre	
Heure de diffusion	
Heure de rediffusion	
Id notice	
Index Canal	
Index Dates	

Recherche multicritères

Champ	Opérateur	Valeur
-Index Mots Clés	semblable	balzac
ET	à	
Genre	égal	ADAPTATION

Historiques

1	1	173	-Index Mots Clés semblable à 'balzac'
2	2	48	-Index Mots Clés semblable à 'balzac' ET Genre

Valeurs

Genre

Terme	Nb. Doc
ADAPTATION	9765
ANIMATION	23593
AQ	4
AR	37
AT	1
BANDE ANNONCE	836
BEST OF	1640
BREVE	47682
CHRONIQUE	537
CONFERENCE DE PRESSE	555
COURS D'ENSEIGNEMENT	791
CREATION ORIGINALE	31513
DEBAT	17320

Résultats

200 documents par page Page 1 sur 1 format : Standard

	Ci	Date de diffu	Heure	Durée	Titre propre	Titre collection
1	1	12.03.1966		01:42:45	LES ILLUSIONS PERDUES : 2EME EPISODE	LES ILLUSIONS PERDUES
2	2	05.05.1970	210300	02:02:00	Le Lys dans la vallée	
3	2	23.03.1968	210100	01:58:00	Lélia ou la vie de George Sand : 2ème partie	
4	2	15.05.1964	205700	01:02:00	Melmoth réconcilié	
5	1	17.12.1976	203000	02:13:40	La rabouilleuse	Au théâtre ce soir
6	2	20.12.1975	204220	01:26:00	Splendeurs et misères des courtisanes : 1ère épisode	
7	1	26.03.1966	210230	01:39:00	Illusions perdues : 4ème et dernier épisode	
8	2	29.12.1980		01:30:00	La Peau de chagrin	
9	2	26.02.2001	205000	01:45:00	Rastignac ou les ambitieux	
10	2	24.03.2009	203537	00:58:13	La Maison du chat qui pelote	Au siècle de Maupassant, contes et nouvelles
11	3	18.09.1993	204331	01:21:11	L'interdiction	
12	3	25.09.1993	214927	01:25:39	La femme abandonnée	
13	3	07.09.1995	230515	01:19:22	La duchesse de Langeais	
14	2	12.09.1982		00:51:00	Le lys	Fenêtre sur
15	1	05.05.1956		01:40:00	EUGENIE GRANDET	
16	1	13.07.1968		02:21:15	Eugénie Grandet	
17	1	23.10.1960	211700	01:03:00	La grande Bretèche	
18	1	14.05.1968	204930	01:52:00	LE REQUISITIONNAIRE	
19	1	17.05.1960	204200	01:04:00	LA PRINCESSE DE CADIGNAN	
20	1	02.07.1963	205700	01:39:00	LA RABUILLEUSE	

Ajouter au panier

Recherche simple

Hyperbase, Base Archives INA TV

Ce logiciel, aujourd'hui un peu daté, propose une interface de recherche avancée assez peu intuitive, mais qui permet soit une recherche simple, soit une recherche avancée très fine, proposant de nombreux champs qu'il est possible de croiser en utilisant les opérateurs booléens « et », « ou » et « sauf ». Ces champs permettent notamment une interrogation par mots-clés reliés à un thésaurus ou en plein texte. Pour guider le chercheur, des champs comme « genre » (adaptation, animation, bande-annonce, brève chronique, conférence de presse, cours d'enseignement, documentaire, entretien, etc.), « thématique » (agriculture, artisanat, arts, aventure, cinéma, cirque, danse, défense, etc.), « lieux » ou « descripteurs » sont aussi utilisables, reliés à des index également consultables. Cependant ils doivent être employés avec précaution car tous les documents conservés à l'INA n'ont pas été décrits avec autant de précision, et certains champs n'ont pas été remplis. C'est aussi ce que l'on constate en consultant le catalogue des Archives françaises du film du CNC : le CNC propose aussi de nombreux

champs comme le « genre » ou la « thématique », mais le catalogue précise que certains critères de recherche ne sont valables que pour une partie des fonds. Le CNC propose en outre une entrée thématique dans les fonds, ce que le logiciel Hyperbase de l'Inathèque ne propose pas : une telle entrée constituerait pourtant une sorte de cartographie archivistique des documents qui permettrait de se repérer et de se déplacer dans les fonds sans avoir de point d'entrée précis. Ce type d'outil est en revanche proposé aux professionnels et au grand public. Le public de chercheurs est ainsi supposé savoir déjà précisément ce qu'il vient chercher, ce qui n'est peut-être pas toujours le cas.

Il est intéressant de noter que, contrairement à la BnF mais comme le CNC et la Cinémathèque française, l'INA indexe la fiction et propose un thésaurus hiérarchisé de ses descripteurs : si l'on tape par exemple le mot « amour » dans le thésaurus, on constate qu'il est classé de la façon suivante : psychologie > sensibilité vie affective > sentiment > amour. On pourrait s'amuser à analyser la représentation du monde inconsciemment véhiculée par ce genre de classification. A côté de chaque descripteur s'affiche le nombre total de documents où il apparaît, et à côté la liste de ces documents. Le mot « amour » figure par exemple dans 6965 notices de documents de la base Archives INA Télévision. L'affichage des résultats se fait dans un tableau de gestion de données qui répertorie, pour chaque document, son canal de diffusion, la date de sa première diffusion, l'heure de sa diffusion, la durée du document, son titre propre, le titre de la collection, le titre du vidéogramme et la tranche horaire. Il est possible de reclasser les documents selon ces différents critères.

La BnF possède un mode de description documentaire différent puisqu'elle n'indexe pas la fiction et utilise le langage Rameau pour cataloguer ses documents. Ce système de traitement documentaire se distingue de celui des trois autres institutions précédemment citées et possède ses propres avantages : d'une part, l'indexation de la fiction est une opération délicate car elle fait appel à une analyse souvent assez subjective et relative des œuvres, comme on pourra le constater dans l'analyse des notices des adaptations de Balzac que nous proposons dans la III^e partie; le choix de ne pas indexer la fiction et de signaler ses œuvres avec des critères formels moins subjectifs peut donc se justifier; d'autre part le langage Rameau employé systématiquement pour cataloguer tous les documents comporte des vedettes matières comme « adaptation télévisée », « adaptation cinématographique », « adaptation radiophonique », « adaptation théâtrale » ou « scénariste » qui permettent de retrouver les adaptations et les adaptateurs sans craindre que certains documents échappent à la requête, comme c'est le cas lorsqu'on utilise le filtre du « genre » dans le catalogue Hyperbase. La BnF propose par ailleurs, à disposition sur la page du département de l'audiovisuel, une « liste des grandes adaptations cinématographiques et audiovisuelles des grandes œuvres littéraires²⁷ » utile pour préparer une recherche et se faire une idée de ce dont dispose la BnF dans ce domaine.

Par ailleurs, outre son catalogue général et les modes de recherche simple et avancée que celui-ci propose, la BnF offre la possibilité d'effectuer une « recherche spécialisée » par type de document. Dans le cas des documents audiovisuels²⁸, les accès traditionnels (auteur, titre, sujet, ...) sont complétés par des sous-critères permettant de rechercher uniquement par auteur (compositeur de musique de film, réalisateur, scénariste ...), par interprète (chanteur, musicien, comédien...), par participant (personne interviewée...) ou par collaborateur technico-artistique (monteur...). Un accès par "thème" (mais qui exclut la fiction), par "genre" (uniquement pour la fiction), par "circuit de distribution" ou par "fonction et forme" (qui permet de sélectionner les

²⁷ http://www.bnf.fr/fr/collections_et_services/dpts/s.departement_audiovisuel.html?first_Art=non

²⁸ http://catalogue.bnf.fr/jsp/recherche_audiovisuel.jsp?host=catalogue

publics destinataires ou les filiations avec une œuvre existante par exemple) est également proposé pour les documents catalogués depuis 1983.

Si l'on ne retrouve pas précisément tous ces accès dans le logiciel Hyperbase développé par l'Inathèque, celui-ci possède en revanche l'avantage d'avoir été exclusivement conçu pour des documents audiovisuels, ce qui lui permet de multiplier les critères d'interrogation spécifiques à ces médias (heure et canal de diffusion, producteur, etc.), et de permettre au chercheur de trouver des documents très précis, mais aussi de les classer et de les comparer selon des critères très pointus. Comme on le verra par la suite, il est par exemple possible de demander au logiciel les adaptations télévisées de Balzac rediffusées entre 1982 et 1992. Par ailleurs les notices des documents audiovisuels de l'INA ont l'avantage de renvoyer à la documentation écrite correspondante quand elle existe; cet outil est plus systématique dans les notices produites par l'Inathèque depuis 1995 que dans les autres, qui ne bénéficient pas toujours de ce renvoi; celui-ci rend un grand service aux chercheurs en leur évitant une nouvelle recherche dans la base « documentation écrite » et leur signale des ressources qu'il n'aurait peut-être pas eu idée d'aller chercher.

Par contre, l'inconvénient du logiciel Hyperbase réside dans l'absence de liens entre les bases et entre les notices elles-mêmes : il est impossible d'interroger simultanément toutes les bases pour comparer les supports médiatiques par exemple, alors que le catalogue de la BnF le permet. Contrairement aux notices du catalogue général de la BnF, celles du logiciel Hyperbase ne sont pas dynamiques, elles ne permettent pas de rebonds entre notices à partir de mots-clefs. Plus fondamentalement, un schéma d'organisation des ressources sur le modèle des FRBR, qui permet de mettre en relation les différentes expressions d'une même œuvre et les documents où une personne (Balzac par exemple) figure comme sujet ou comme objet, pourrait être intéressant : il permettrait de comparer les passages et les relations entre médias, du livre à l'adaptation radiophonique, de l'adaptation télévisée au cinéma et ainsi de suite, comme on verra qu'il est intéressant de le faire pour Balzac. La BnF réfléchit déjà sur cette question des FRBR venue des pays anglo-saxons; une collaboration entre l'INA et la BnF pour développer cette nouvelle organisation des métadonnées et favoriser les passages entre leurs deux catalogues (qui recensent des documents complémentaires qu'il serait pertinent de pouvoir mettre en regard) serait sans aucun doute fructueuse. La médiathèque de la Cité de la musique²⁹ a mis en place un système de catalogage inspiré des FRBR : outre une recherche classique sur les notices de ses documents, il est possible d'accéder directement aux notices des 4000 œuvres musicales assorties de la liste des documents qui leur sont rattachés : concerts, enregistrements, partitions, livres, consultables en ligne ou sur place. Une organisation de ce type, appliquée à certains documents comme les fictions ou les séries, serait peut-être intéressante à mettre en place pour les fonds de l'INA.

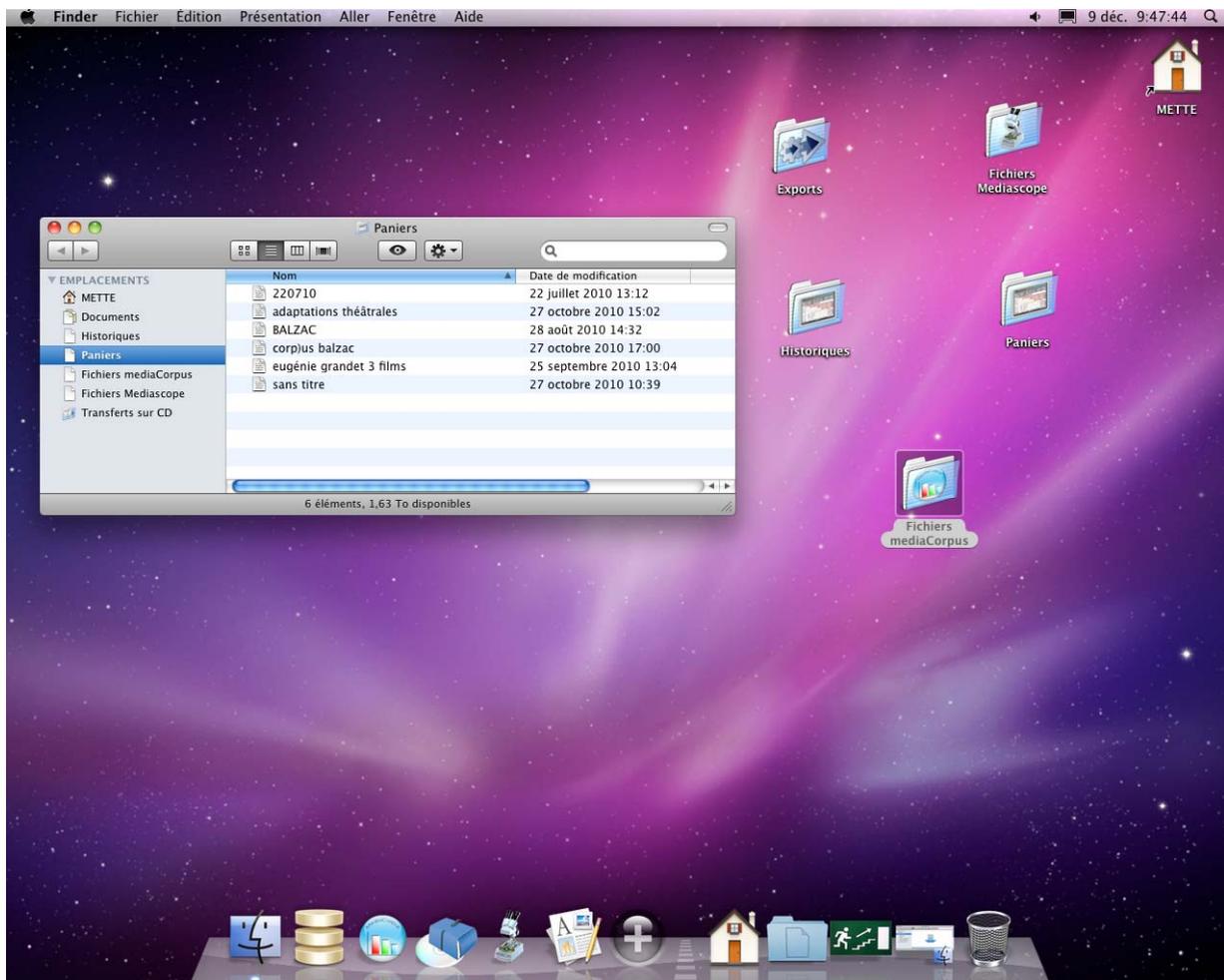
On conclura cette partie sur les outils de recherche développés à l'Inathèque en revenant sur la comparaison avec le CNC et la BnF : chaque institution a développé ses propres modes d'organisation et de traitement des données, mais les outils de recherche proposés à l'INA et au CNC se ressemblent davantage, peut-être parce que ces deux institutions ont la particularité, par rapport à la BnF, de ne posséder que des documents audiovisuels, tandis que la BnF intègre ces ressources dans un univers documentaire beaucoup plus vaste. Néanmoins chacune propose à sa façon un mode recherche spécifique aux fonds audiovisuels qu'elle conserve qui possède ses propres avantages. De ce fait, on pourrait se demander si une harmonisation du traitement documentaire entre ces trois institutions serait vraiment souhaitable, quand bien même elle serait

²⁹ <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/>

réalisable ; pourtant elle permettrait notamment de mettre directement en relation leurs différentes ressources, ce qui pour un chercheur serait certainement appréciable. Un travail commun de signalement réciproque de leurs collections serait en tout cas envisageable.

C. L'environnement numérique de travail

Pour continuer l'analyse des modes de diffusion et de valorisation des fonds mis en place par l'Inathèque, il nous faut à présent décrire l'environnement numérique de travail qu'elle met à la disposition des étudiants et des chercheurs. Cet ENT est particulièrement efficace car il est bien adapté à la fois aux types de fonds que conserve l'INA et aux usages des étudiants et des chercheurs qui viennent les consulter. En effet, tout étudiant ou tout chercheur qui obtient une accréditation INA (accréditation relativement facile à obtenir à partir du niveau master et dès lors que l'on peut justifier d'une recherche précise) bénéficie d'un espace numérique de travail personnel complet que l'Inathèque conserve aussi longtemps que l'utilisateur en a besoin. Cet environnement numérique comprend notamment un espace de stockage des données, un historique de recherche, un panier de commande qu'il est aussi possible d'enregistrer et divers autres dossiers pour classer les données, comme un dossier « export de données ». Pour le moment, ni la BnF ni le CNC ne proposent d'environnement de travail équivalent; la BnF envisage cependant de proposer prochainement ce type d'outil à ses lecteurs.



Médiacorpus

L'ENT de l'Inathèque donne non seulement accès à toutes les bases de données, mais, une fois la recherche effectuée, il propose un outil de gestion des données récoltées : le logiciel Médiacorpus, sur lequel l'utilisateur peut exporter ses documents, permet de constituer un corpus complet, d'enregistrer toutes les métadonnées liées aux documents, d'insérer ses notes et ses descripteurs personnels, et ensuite d'utiliser toutes ces données pour effectuer des classements et des sélections sur les documents, ou bien des calculs statistiques générant des graphiques divers. Ainsi, comme on le verra à travers l'exemple des adaptations de Balzac, il est possible de créer un corpus de toutes les adaptations télévisées de Balzac depuis les débuts de la télévision, puis de créer un graphique permettant de visualiser les périodes pendant lesquelles ces adaptations ont été les plus nombreuses. Médiacorpus sert ainsi à la fois de logiciel bibliographique et de logiciel de traitement de données.

Une fois les documents sélectionnés, l'utilisateur peut aussi les commander directement depuis son ENT : le circuit des documents est complètement informatisé. Tous les types de documents sont commandables sur le réseau, documents audiovisuels, numérisés ou non, et documents écrits. Lorsque le document est numérisé, le chercheur peut le télécharger depuis son ENT dans un délais très court; lorsque le document n'est pas numérisé, soit il va le chercher dans les rayonnages en libre-accès quand il s'agit d'une monographie ou d'un périodique; soit il le commande aux techniciens qui vont chercher le support VHS, DVD ou imprimé (par exemple quand il s'agit d'un scénario) correspondant au document demandé.

Médiascope

Enfin l'utilisateur peut visualiser ses documents audiovisuels sur un outil spécifique développé par l'INA : Médiascope. Ce logiciel est conçu pour permettre la visualisation simple des documents comme sur un lecteur DVD, mais il permet également de travailler sur les documents audiovisuels : une piste de lecture chronologique comparable à celles que l'on trouve dans les logiciels de montage est positionnée sous les images qui défilent; il est possible d'effectuer une lecture ralentie plan par plan, d'insérer des notes et de multiplier les pistes de lecture pour sélectionner dans chacune des éléments précis. Pour reprendre l'exemple de Balzac, il est ainsi possible de créer une piste de lecture qui ne comporte que les passages où le Père Goriot parle d'argent; une piste qui sélectionne les rares moments où sa femme ose prendre la parole, et ainsi de suite. Il est aussi possible d'isoler la piste sons et la piste images, afin de mettre en avant certains décalages par exemple. Médiascope permet ainsi de manipuler les documents et de travailler sur les sons et les images avec une grande précision; il est tout à fait adapté pour effectuer ce travail critique sur les médias audiovisuels que l'Inathèque appelle de ses vœux. Néanmoins il s'agit d'un outil un peu complexe : un tutoriel multimédia pour aider les utilisateurs à s'en servir est disponible sur l'ENT, mais pour utiliser ses potentialités avec efficacité l'Inathèque recommande de prendre rendez-vous avec un technicien. Il n'en reste pas moins que l'outil est efficace et a fait ses preuves auprès des chercheurs, à tel point que l'INA envisage d'ouvrir ce logiciel au grand public en le rendant libre de droit.

L'export de données

Enfin, une fois toutes ces opérations effectuées sur son corpus, le chercheur peut exporter son matériel de travail et les données qu'il a produites sur un dossier intitulé « export de données »; toutes les données ne sont pas exportables : celles produites par le chercheur le sont naturellement, mais il est par exemple impossible d'exporter des extraits de films, on ne peut exporter que des imagettes; mais les listes de documents, les statistiques et les graphiques issus de Médiacorpus sont exportables, ainsi que les représentations graphiques produites avec Médiascope. Après vérification du contenu par un documentaliste de l'INA, le dossier « export » du chercheur est gravé sur un CD qu'il peut emporter avec lui. Ce système est assez contraignant mais il permet de ménager les intérêts des chercheurs et ceux des ayants-droits. Pour les mêmes raisons de droit et de sécurité informatique, l'accès à internet est impossible depuis les ENT; l'inconvénient de ce système est de faire des bases de données et des outils de l'INA un système clos sur lui-même, sans liens avec l'extérieur : il n'est ainsi pas possible de comparer les catalogues de l'INA avec ceux des autres établissements, de comparer les notices entre elles, etc. Mais pour compenser cet inconvénient, l'Inathèque s'est installée avec le CNC dans la salle P de la BnF, ce qui permet au chercheur de naviguer facilement entre les trois institutions.

Tous ces outils mis en place à l'Inathèque facilitent grandement le travail des chercheurs et leur permettent des incursions très avancées et très précises dans les fonds, des analyses fines de documents, des comparaisons et des mises en relation pertinentes des différents programmes qu'ils ont rassemblés, etc. Le site conçu pour le grand public, ina.fr, ne propose ni la même exhaustivité dans l'accès aux fonds, ni les mêmes outils pour les analyser : il est normal qu'un accès dédié au grand public soit d'un abord plus simple que celui destiné aux chercheurs. Mais il ne se contente pas pour autant d'être une version allégée et simplifiée des autres accès : il développe des outils propres qui ont été conçus pour des usages différents, mais dont la qualité et l'efficacité sont tout aussi remarquables.

3.4. ina.fr

L'ouverture de ses collections au grand public est un objectif que l'INA s'est fixé depuis plusieurs années : comme l'écrit Emmanuel Hoog³⁰, « tout l'enjeu de l'Institut est [...] de conserver cette immense richesse, de bâtir des lignes éditoriales capables d'embrasser et de donner sens à toutes ces collections, enfin de les restituer avec valeurs ajoutées auprès de tous les publics. » Pour réaliser cette ouverture à de nouveaux publics, l'INA a préféré, à la création d'espaces de consultation sur place plus largement ouverts, comme dans des bibliothèques publiques ou des services d'archives par exemple, l'offre d'un accès à distance par le site internet ina.fr. Le choix de proposer un accès grand public exclusivement à distance est une manière de parier sur l'avenir des technologies numériques et sur l'évolution des usages des nouvelles générations. Néanmoins ce choix a aussi pour conséquence d'exclure des utilisateurs potentiels non familiers du web et de ses outils. Cependant il semble que l'INA souhaite justement ouvrir prochainement des postes de consultation de ses collections dans certaines bibliothèques publiques, notamment dans les villes qui ne possèdent pas de délégation

³⁰ L'INA, p 44

INA. Un double accès, à distance de chez soi ou depuis une bibliothèque sera donc peut-être proposé à terme au grand public.

Quoi qu'il en soit, le site ina.fr est remarquable par l'effort de mise à disposition et de vulgarisation des savoirs dont il fait preuve. Dans un article du BBF datant de 2007 et intitulé « ina.fr Archives pour tous » cité dans la bibliographie, Rœi Amit, responsable des éditions à l'INA, souligne cet aspect : « L'Ina a pu établir des relations directes avec le public en se positionnant comme un fer de lance culturel et technologique » [...] « le site www.ina.fr est une interface de rencontre entre un contenu et le grand public » [...] « plus qu'une simple base de données ou de vidéo en vrac avec un contenu aléatoire, le site de l'Ina est un catalogue éditorialisé, riche, constituant un nouveau type de média qui ouvre de nouvelles expériences aux utilisateurs. » Nous allons donc analyser la manière dont l'INA a pensé et organisé l'accès à ses collections qui est proposé sur ce site.

A. Accès et contenus

Naturellement, seuls les documents qui ont été numérisés sont disponibles sur le site; mais l'INA ayant prévu la numérisation totale de ses fonds d'ici 2015, ce critère ne sera bientôt plus discriminant. Le critère juridique en revanche pèse lourd sur la sélection des documents qui peuvent être laissés en libre-accès sur le site, et nombre de documents que conserve l'INA (ceux dont l'INA ne détient pas les droits, qui sont issus de chaînes privées ou de donations notamment) sont inaccessibles au grand public. L'INA sélectionne donc dans un premier temps les documents diffusables techniquement et légalement au grand public. Ensuite, parmi ces derniers, certains le sont dans leur intégralité (lorsque l'INA en détient tous les droits), ou bien en partie. Pour 80%, les documents proposés sur le site sont visionnables dans leur intégralité gratuitement : l'INA sélectionne donc en priorité les documents complètement libres de droit. Les documents qui ne sont proposés que sous forme d'extraits sont accessibles dans leur intégralité en payant (notamment pour ce qui est des documentaires et des feuillets). Afin de démocratiser l'accès à ses collections, l'INA propose cependant des tarifs de téléchargement raisonnables, qui peuvent aller de 0,99 € jusqu'à 30€ en fonction du contenu et de la longueur du programme. Il est aussi possible de commander un DVD ou un CD gravé, envoyé directement à son domicile; mais ce service est un peu plus cher.

Pour offrir au grand public le plus de ressources possible sans le limiter aux programmes complètement libres de droit et tout en protégeant les ayants-droit, l'INA a donc choisi une voie médiane qui propose et mélange programmes gratuits et programmes payants, en limitant le coût de ces derniers. Toutefois l'accès aux fichiers à télécharger présuppose là encore un équipement informatique et une connexion à Internet qui, même s'ils deviennent de plus en plus répandus en France, ne sont pas encore à la portée de tous.

B. Outils de recherche et de navigation

Pour trouver le programme qui l'intéresse, l'internaute dispose de plusieurs voies de recherche et de navigation dans le site.

D'une part il dispose d'un moteur de recherche simple, qui fonctionne par mots clefs et interroge les bases de données accessibles séparément : les documents vidéo, les documents audio, les publicités, les focus (des dossiers documentaires) et les playlist (corpus constitués par des internautes). Il n'est pas possible d'effectuer une recherche avancée; néanmoins, dès que l'internaute a saisi sa recherche, le logiciel lui propose de

l'affiner à travers différents filtres : la date de diffusion, les chaînes regroupées par thématique, le nom d'une personnalité, un genre (journal télévisé, téléfilm, documentaire, etc.), le nom d'une collection, un lieu, une commune ou une durée. Le moteur de recherche propose ensuite à l'internaute de trier ses résultats par pertinence, les critères de pertinence proposés étant les suivants : récent, vue/joué, commenté, date de diffusion. L'ensemble de ces outils est d'une utilisation assez intuitive, la présentation est très ergonomique et très simple; l'internaute est bien guidé à chaque étape de sa recherche, et tout est fait pour qu'il la précise au maximum et aboutisse à un nombre limité de résultats.

L'affichage des résultats est également assez travaillé : les documents apparaissent dans des onglets différents selon le type et donc la base de données auxquels ils appartiennent (vidéos, audios, publicités, focus et playlist). Deux modes d'affichage des résultats sont possibles, selon le degré de détails textuels accompagnant les imageries : sous forme de mosaïques assorties d'un titre bref, ou sous forme de liste de documents, assortis de précisions plus importantes.

Enfin, quels que soient les chemins empruntés par l'internaute pour parvenir aux documents qui l'intéressent, ce cheminement est enregistré par le logiciel dans un onglet intitulé « mon parcours », qui conserve automatiquement les références des documents qu'il a parcourus et lui permet de les re-visionner si besoin est; cette fonctionnalité rappelle, en plus simple, l'historique de recherche proposé à l'Inathèque.

Mais le moteur de recherche est loin d'être le seul outil de recherche et de navigation : la force et la plus-value de ce site est justement de multiplier les points d'entrées possibles pour accéder aux documents. Ainsi l'internaute peut-il cheminer dans les archives de manière thématique : des thèmes (sport, politique, art et culture, etc.), eux-mêmes redécoupés en sous-thèmes (par exemple pour la politique : allocutions et discours, élections, partis politiques, etc.) lui sont proposés, selon une organisation de type archivistique. L'internaute peut ainsi progresser de dossiers en sous-dossiers jusqu'au document unique en empruntant les chemins de précisions qui l'intéressent parmi ceux proposés. C'est ce type de cheminement qui n'existe pas à l'Inathèque.

Un cheminement d'image en image est également possible à travers Médiagraph : ce logiciel permet, à partir d'un mot, de déployer en étoile différentes images lui correspondant; chaque image peut elle-même en redéployer d'autres qui lui sont associées. Néanmoins l'inconvénient de ce type de navigation est de ne pas expliciter les passages d'une image à l'autre : est-ce par proximité de contenu, de forme ou par renvoi à une image proposant le même mot-clef ? De plus, puisque le logiciel part tout de même d'une donnée textuelle avant de proposer des images, le principe-même de la navigation par l'image n'est-il pas faussé ? Un peu dans la même perspective, une navigation par « similarité » est également proposée : lorsque l'internaute a sélectionné une vidéo précise, le logiciel lui propose d'autres « vidéos similaires »; néanmoins cette notion de similarité reste assez floue et ne permet pas non plus de comprendre précisément le lien qui unit la vidéo que l'on est en train de visionner avec celles qui nous sont proposées; le plus souvent, il s'agit d'une simple relation thématique : le discours d'un autre homme politique sur le même thème par exemple. Assez imprécis, on comprend que ces deux outils ne soient pas proposés à l'Inathèque; cependant pour une promenade moins contrainte dans les fonds, ce sont deux modes de navigation assez agréables et fonctionnels.

Dans le même ordre d'idée, il est possible de rebondir d'un document à l'autre à partir d'un nuage de tags : à côté de la liste des résultats de sa recherche, l'internaute voit s'ouvrir une fenêtre « rebondir » qui lui indique d'autres mots-clefs par l'intermédiaire desquels il peut accéder à d'autres documents. C'est un outil de plus en plus couramment utilisé sur le web, et donc intéressant à proposer aux internautes car il leur est

certainement plus familier que les systèmes de recherche avancée fonctionnant avec des opérateurs booléens. Néanmoins cet outil est beaucoup moins précis qu'un moteur de recherche classique, et dépend de la précision et de l'étendue de l'indexation qui a été au préalable effectuée sur les documents. En pratique, les rebonds proposés sont finalement assez limités. Par ailleurs, si les tags se multiplient, comme ils ne sont pas classés l'internaute peut vite se trouver noyé dans un nuage épais qui l'empêche de se repérer plus qu'il ne l'aide.

Outre les tags, il est possible de se diriger dans le site en empruntant les chemins d'autres internautes : une sélection de vidéos les plus vues est proposée sur la page d'accueil, ainsi que les vidéos jugées par les internautes les plus drôles, intéressantes, émouvantes ou insolites; l'internaute a aussi accès aux playlist (sélection de documents autour d'un thème) produites par les autres utilisateurs. Un internaute qui visite le site pour la première fois, sans savoir ce qui s'y trouve, peut ainsi découvrir ce que d'autres sont venus y chercher et comprendre ainsi le fonctionnement du site par imprégnation.

Enfin l'internaute se voit proposer par l'INA des sélections d'archives autour desquelles les documentalistes apportent plus ou moins d'éclairages ou de mises en valeur : des focus (Ina radio, Ina Visio, grands entretiens), des dossiers (zoom, zapping, portraits, retour sur), des vidéos du jour et des articles sur BlogNote, dont nous allons à présent analyser le contenu un peu plus précisément.

C. Éditorialisation des documents

Les documentalistes de l'INA proposent en effet beaucoup d'enrichissements autour des archives afin de les éclairer, de les mettre en relation les unes avec les autres, mais aussi de mettre tout spécialement en valeur certaines d'entre elles qui leur semblent intéressantes, sous-exploitées ou particulièrement actuelles; c'est un travail d'accompagnement des archives audiovisuelles qu'on ne retrouve pas à l'Inathèque : le grand public a besoin d'être davantage guidé qu'un chercheur, un enseignant ou un étudiant.

Ainsi chaque jour les documentalistes proposent-ils une « **vidéo du jour** » mise « à la une » comme s'il s'agissait d'un document d'actualité, une manière de montrer combien les archives et le patrimoine sont aussi actuels que les événements présents, et méritent d'être connus et analysés pour éclairer ce qui se passe aujourd'hui. Les vidéos d'anciennes campagnes électorales permettent par exemple de lire et de comprendre les enjeux politiques des campagnes en cours. Le site met aussi en valeur des ressources et des genres audiovisuels moins connus comme les Webdocumentaires, accessibles depuis l'onglet Focus.

Afin de ne pas laisser l'internaute seul face à un document nu dont il ne pourrait peut-être pas décrypter tous les enjeux, les notices des documents proposés comportent un onglet « **info** » qui décrit le contenu du document de manière explicite, ainsi qu'un onglet « **éclairage** » - qui n'est pas toujours rempli - qui apporte des informations et des explications supplémentaires si besoin est. L'INA remplit ainsi sa mission d'éducation à l'image, en aidant les internautes à approcher les documents audiovisuels avec un regard distancié et critique. Contrairement à la télévision ou à certains sites web, l'INA ne propose aucun document sans commentaire : la médiation lui semble indispensable pour empêcher une possible adhésion aveugle au flux médiatique. D'autres organismes de presse, d'autres artistes comme Depardon ont pris le parti d'éviter la médiation subjective du journaliste, du présentateur ou du commentateur et proposent des documents bruts, ou supposés tels. Pourtant tout document médiatique est un document secondaire au sens propre du terme puisqu'il est toujours une parcelle de la réalité filmée

sous un certain angle. Contre l'illusion de la neutralité, le documentaliste préfère le recul critique, qui a au moins l'avantage de ne pas faire semblant d'être transparent. On voit ainsi comment l'INA se positionne par rapport au rôle que les documentalistes et les conservateurs doivent jouer dans le monde de la culture : la conservation des documents tels quels ne suffit pas, il leur faut jouer, dans le complexe circuit de la transmission et de la démocratisation des savoirs, le rôle de médiateurs, comme tant d'autres, mais pleinement conscients d'en être.

Dans cette perspective, les documentalistes de l'INA produisent aussi des **dossiers** (accessibles dans l'onglet « focus ») autour de différents thèmes, variables en fonction de l'actualité; l'objectif est de rassembler et de mettre en regard des documents isolés que l'internaute n'aurait peut-être pas songé à comparer, ou qu'il n'aurait pas tous retrouvés. On peut citer en exemple les dossiers constitués autour du procès de Nuremberg ou autour de l'ancien Président de la Côte-d'Ivoire Felix Houphouët-Boigny. Ces dossiers sont assortis de renvois à d'autres sources d'informations sur le même thème : des playlist faites par des internautes, des DVD édités par l'INA par exemple. Si l'on prend le dossier constitué autour de l'affaire d'Outreau, on constate que les documentalistes ont pris le soin de regrouper des archives renvoyant aux différentes étapes de cette affaire, et de les compléter par un rappel des faits et un calendrier des accusations et des rétractations. Il s'agit donc bien de faire de la consultation des archives l'occasion d'une relecture de l'actualité avec un recul et un regard critique vigilants, loin des débats passionnés et des prises de parti radicaux. L'INA joue ainsi en quelque sorte un rôle d'éducation citoyenne.

Pour aller plus loin dans sa mission d'accompagnement et d'éducation à l'image, l'INA propose aussi des outils pédagogiques stricto sensu, disséminés à différents endroits du site. Les **fresques hypermédia** sont accessibles directement depuis la page d'accueil dans un onglet spécifique. Les « jalons pour le temps présent » constituent certainement l'outil le plus riche et le plus abouti parmi les fresques : les documents d'archives qui y sont présentés ont été sélectionnés par des enseignants d'histoire, en relation avec les programmes scolaires; ces jalons s'étendent sur tout le XX^e siècle, et en traitent les principaux aspects, politique, économique, culturel, etc.; la fresque chronologique est constituée d'une mosaïque de vignettes sur lesquelles l'internaute peut cliquer pour visualiser la vidéo correspondante; une représentation cartographique, des outils de recherche simple et avancée, un arbre de thèmes sont aussi disponibles. Chaque document audiovisuel fait l'objet d'une double contextualisation, historique et médiatique, qui en éclaire les enjeux. Des descripteurs (thèmes, lieux, personnalités) permettent enfin de rebondir vers d'autres vidéos similaires.

Dans « BlogNote », un onglet « **edu** » propose également des articles renvoyant à différentes sources d'informations : des livres qui viennent d'être édités, des outils ou des sites web qui décryptent les images médiatiques comme Décryptimages³¹. Cet onglet rassemble et signale des contenus pédagogiques plus qu'il ne les crée; néanmoins il permet de renvoyer les internautes vers d'autres sites éducatifs avec lesquels l'INA travaille, comme Décryptimages. Enfin dans la boutique³² virtuelle de l'INA sont proposés différents matériels pédagogiques payants, mais elle se trouve sur un autre site, et il ne s'agit plus de faire découvrir des documents rares ou précieux, mais de vendre des produits susceptibles d'intéresser les clients de la boutique.

Peut-être en relation avec cette dimension commerciale qui est tout de même assez présente sur le site ina.fr, notamment à travers les fenêtres publicitaires, il est enfin intéressant d'analyser la position interactive et ludique dans laquelle le site réussit

³¹ http://www.decryptimages.net/index.php?option=com_content&view=article&id=420&catid=39&Itemid=80

³² <http://boutique.ina.fr/>

à mettre l'internaute, pourtant confronté à un flot d'archives parfois assez peu parlantes et ennuyeuses, ou au contraire spectaculaires et susceptibles de fasciner sans faire réagir.

D. Plaire et faire participer

En effet de nombreux outils de participation sont mis à la disposition de l'internaute un peu partout dans le site : il peut se constituer des playlist, c'est-à-dire un corpus de documents autour d'un thème qui l'intéresse; pour chaque document, il a la possibilité de faire des commentaires précis, ou bien au moins de donner une appréciation simple (« estimer »), un peu comme « j'aime » ou « j'aime pas » sur Facebook. Enfin il est possible de partager les documents avec d'autres personnes, en envoyant le lien sur le courriel de son choix, ou en échangeant des playlist, qui sont accessibles librement à tous les internautes, un peu comme des documents opensource.

Ces outils rendent déjà la navigation dans les archives assez ludique; s'y ajoutent d'autres jeux et gadgets qui, tout en prenant pour matière et pour base les archives audiovisuelles, proposent différentes activités divertissantes : des jeux, des quizz comme le quizz « qui 'est-ce' ? » sur le cinéma ou sur les petites phrases du Général de Gaulle, des widgets et des goodies auxquels les jeunes générations sont habitués sur le web et sur leurs appareils mobiles divers. Je peux ainsi consulter la liste des profils des internautes inscrits sur le site ina.fr et sélectionner les derniers inscrits ou les inscrits les plus actifs, fonctionnement qui rappelle à la fois Wikipédia et Facebook. Je peux aussi consulter le journal du jour de ma naissance, récupérer des fonds d'écrans ou envoyer des e-cards confectionnés à partir d'images libres de droits sélectionnées dans les fonds de l'INA, chanter en karaoké à partir d'enregistrements vidéo de chansons d'artistes célèbres, ou installer la vidéo ou la publicité du jour sur mon environnement numérique personnel, mon Netvibes, mon igoogle, mon bureau ou sur mon mur Facebook. L'internaute est ainsi amené à considérer l'archive audiovisuelle d'un autre œil : non pas comme un objet poussiéreux et rébarbatif, mais comme un document s'intégrant parfaitement dans son environnement numérique familial. L'INA poursuit ainsi un objectif étonnant mais riche d'enseignements pour les bibliothèques : faire entrer le document d'archive dans l'espace privé et les circuits d'échange personnels des internautes.

Cependant la volonté de l'INA de mettre les archives à portée de tous aboutit également à un résultat un peu ambigu lorsque l'on considère les usages qui peuvent être faits des outils ludiques qui sont proposés aux internautes, et les conséquences que ces usages risquent d'avoir sur la représentation du patrimoine. L'onglet « jeux et communauté » met par exemple en relation divertissement et échanges entre internautes, ce qui peut laisser supposer que ces échanges se feront uniquement sur le mode ludique, alors que tout est fait sur le site pour au contraire favoriser les échanges de savoirs. Le terme de « communauté » est ainsi relativement ambigu : quel type de communauté le site ina.fr voudrait-il créer, et quelle communauté réelle produit-il dans les faits ? Sans doute l'INA souhaite-t-il mettre en place une communauté d'internautes actifs et critiques par rapport aux médias audiovisuels; mais les gadgets proposés tendent plutôt à favoriser un usage ludique et consommateur des archives proposées.

Les widgets et les goodies permettent une certaine désacralisation des archives et du patrimoine, ce qui peut en effet constituer une étape préliminaire indispensable à une véritable démocratisation des savoirs car ils les rendent plus familières, amusantes et apparemment faciles d'accès. Mais l'effet de ces gadgets est aussi de vider les documents de leur sens : les fonds d'écran et les photos proposés dans les goodies sont extraits de leur contexte (notamment ceux illustrant mai 68), sans commentaire ni explication; le

journal de naissance n'est assorti d'aucun commentaire ni éclairage; les questions devinettes donnent des réponses sans explication approfondie, et ainsi de suite. Ces différents gadgets, ajoutés à la boutique en ligne, font en quelque sorte de l'archive audiovisuelle un produit de consommation comme un autre, ce qui va finalement à l'encontre de la mission que l'INA s'est fixée au départ : permettre aux citoyens de porter un regard plus critique sur les médias et leur fonctionnement. On retrouve là une problématique qui traverse toute l'histoire et tout le fonctionnement de l'INA : comment concilier la logique commerciale et marketing avec la notion de patrimoine et la mission de service public ?

E. La dictature de l'actualité : un paradoxe pour les archives ?

Un autre paradoxe intéressant à souligner dans l'organisation du site ina.fr est sa propension à suivre systématiquement l'actualité et à présenter les archives sous une forme journalistique: tous les jours une archive est « mise à la une »; les dossiers mis en avant sont principalement ceux qui font écho à l'actualité, comme celui sur la Côte-d'Ivoire qui renvoie à la campagne électorale en cours au moment où nous écrivons ces lignes. Cette mise en scène des archives permet certes de mettre en relation le passé et le présent, de donner une profondeur aux actualités présentées souvent sous un seul angle de vue et sans référence à l'arrière-plan historique. Néanmoins elle fait oublier la spécificité des archives, qui est justement de n'être plus dans le flot des actualités et de pouvoir être extraites de la dictature des thèmes à la mode et des polémiques du moment. L'INA aurait pu faire le choix exactement inverse de proposer des archives complètement inactuelles, de faire resurgir des questionnements occultés par nos préoccupations et nos urgences du moment, au lieu de proposer, comme tous les médias d'aujourd'hui, un énième retour sur les mêmes thèmes. N'est-il pas paradoxal, pour offrir un espace d'analyse distanciée des médias, de passer justement par une mise en page et une organisation des sujets traités très similaire au fonctionnement habituel des médias ?

D'autant plus que cette présentation journalistique des archives contribue d'une certaine manière à la concentration de l'information autour des mêmes thèmes, reproche que l'on fait souvent aux médias d'aujourd'hui, et qui peut aboutir à occulter d'autres informations pourtant tout aussi importantes : on remarque en effet régulièrement combien toutes les unes des journaux papiers et numériques se ressemblent. Or le site ina.fr propose des outils de navigation qui tendent au même effet : l'internaute est en effet incité à aller regarder les « vidéos les plus vues », les « vidéos similaires », les « précédentes vidéos du jour », les articles les plus « récents » de BlogNote, les « nouveautés » dans les playlist ajoutées par les internautes. La popularité et l'actualité semblent être les critères les plus pertinents pour naviguer dans les archives : il s'agit là d'une logique qui s'apparente aussi à celle suivie par des moteurs de recherche comme Google. Le rôle d'un organisme patrimonial n'est-il pas justement d'imaginer, de proposer et de promouvoir une autre logique de conservation et de navigation dans les documents ?

Enfin la multiplicité des onglets, des outils et des accès proposés par le site, bien que possédant des vertus que nous avons précédemment évoquées, peut aussi avoir des conséquences négatives sur les usages des internautes : au lieu de profiter de la diversité des accès, se laisser distraire et se disperser au milieu de tous les documents disponibles. Comme nous l'avons déjà remarqué, à chaque nouveau document visionné l'internaute se voit proposer une multiplicité d'autres documents dont la relation avec le document d'origine n'est pas toujours très claire. Les documents mis en avant dans la fenêtre de

droite, « vidéos les plus vues », sont souvent des documents « aguicheurs » qui détournent l'attention de l'internaute vers des personnalités sulfureuses, des femmes dénudées, etc. Le zapping, d'ailleurs encouragé par l'existence d'un onglet portant ce titre, devient ainsi une tentation au sein même des archives de l'INA. Pour exemple, les 9 vidéos les plus regardées en date du mercredi 1^o décembre 2010 étaient les suivantes : « autour du drame algérien », « caméra cachée sexy 2 », « courts métrages scènes érotiques », « interview première fois de Clara Morgane », « Tabatha Cash ligne rose », « les couples échangistes à la Porte Dauphine », « altercation entre Calixthe Beyala et Michel Polac », « Françoise Hardy sur la durée du couple » et « anniversaire de la bataille d'Angleterre ». Si l'on compare le type et le contenu des documents que les internautes visionnent majoritairement sur le site ina.fr avec ceux que les internautes consultent plus généralement sur internet, on constate une certaine similarité. Bien que partant d'un objectif fort différent, le site ina.fr donne finalement lieu à des usages globalement identiques à ceux observés dans l'ensemble des autres médias de masse : le jeu, le zapping, la navigation aléatoire et passive (les internautes réellement actifs sur le site ina.fr sont, comme partout ailleurs, une toute petite proportion comme en attestent la brièveté et la rareté des commentaires effectivement laissés après visionnage des documents).

Pour conclure, le site ina.fr apparaît comme un site bien adapté au public large auquel il s'adresse, riche, attractif, dynamique et qui déploie aussi beaucoup d'efforts de médiation pour accompagner l'internaute vers les documents et l'aider à les lire. Plaire et instruire semblent être la ligne directrice de ce site. Mais cette interprétation positive doit être nuancée : si l'offre faite par le site est en effet bien pensée et bien organisée, on peut se poser la question de son influence réelle sur les pratiques effectives des internautes et sur l'usage qu'ils font du patrimoine qui est ainsi mis à leur disposition.

CONCLUSION

L'INA a donc fait le choix de différencier ses accès aux archives en fonction des contraintes juridiques et des profils d'utilisateurs. Comme on a pu le voir, la manière dont un organisme patrimonial conçoit l'accès à ses collections, les outils de recherche, de navigation et de travail sur ses documents a d'importantes conséquences sur l'utilisation et l'exploitation qui sera faite de ses fonds, et donc indirectement sur la représentation du patrimoine et sur la démocratisation et la circulation des savoirs : un accès libre ou accrédité, un accès exhaustif ou limité aux collections, un accès payant ou gratuit, un accès sur place ou à distance, un accompagnement plus ou moins poussé de l'utilisateur, des documents fournis de manière brute ou éditorialisés, l'organisation du catalogue et la richesse des notices, tous ces paramètres jouent un rôle dans la transmission et la construction des savoirs.

Les leçons que l'on peut finalement tirer de l'observation de la politique documentaire de l'INA et d'autres institutions nous permettent de nous projeter vers l'avenir des pratiques documentaires. En premier lieu, l'INA fait partie des organismes patrimoniaux les plus avancés technologiquement concernant la numérisation des fonds et les nouveaux modes d'archivage qui en découlent. Dans ce nouvel univers de conservation, les documents audiovisuels n'existent plus en tant qu'objets isolés, ils appartiennent à des flux complets dont il faut reconstituer le sens d'ensemble : la mise en contexte de l'archive audiovisuelle, dans son flux, son système de production, ses circuits de distribution et de réception, devient donc primordiale.

Pour aller plus loin dans ce sens, l'INA devra certainement faire encore évoluer les notices de ses documents : dans l'univers numérique de demain, elles ne pourront

plus être statiques, elles devront être tissées d'hyperliens renvoyant à d'autres notices d'autres documents. Dans un avenir proche, la notion de catalogue fermé sur lui-même n'aura d'ailleurs plus de sens : les notices devront toutes être reliées entre elles, ce qui permettra de rebondir du catalogue d'une institution vers le catalogue d'une autre, les technologies numériques permettant ces mises en relations instantanées entre les données. Il sera également de plus en plus envisageable de permettre aux utilisateurs eux-mêmes de compléter les notices, qui deviendront ainsi interactives et évolutives : les internautes pourront rectifier des informations, identifier des images, proposer des indexations, des rebonds. La notice d'un document deviendra essentiellement dynamique, elle sera un lieu de passage et de partage des métadonnées, à l'instar du fonctionnement de l'internet lui-même.

D'autre part les recherches technologiques que l'INA effectue sur les techniques de numérisation, et notamment sur l'automatisation de l'indexation, nous conduisent à réfléchir également à la place et au rôle de l'humain (s'il y reste) à l'intérieur de ce vaste circuit de diffusion des métadonnées. Sera-t-il possible d'indexer automatiquement la forme, mais aussi le contenu des documents audiovisuels ? Que faudra-t-il néanmoins que l'intelligence humaine contrôle ou ajoute ? Quelles conséquences l'automatisation des procédés de conservation, de catalogage et d'indexation aura-t-elle sur l'accès aux documents, sur leur fiabilité, sur la représentation du patrimoine qui s'en dégagera ?

Enfin lorsqu'il sera devenu possible de rechercher des images et de naviguer entre elles sans passer par les mots, comme Médiagraph tente déjà de le proposer, ne faudra-t-il pas revoir de fond en comble la conception-même des notices ? Quelles métadonnées seront nécessaires au passage d'une image à une autre ? Pourra-t-on se passer complètement des mots et proposer des métadonnées strictement formelles, sous forme de codes chiffrés ? Comment notre civilisation, tant attachée aux mots, réagira-t-elle face à cette nouvelle organisation des savoirs qui pourra peut-être s'agencer exclusivement à l'aide de chiffres et de mise en relation binaire sujet-prédicat, comme le propose déjà la technologie des FRBR ? Ce nouveau mode de diffusion des données nous permettra-t-il une plus grande fluidité dans les échanges, et donc une meilleure démocratisation des savoirs ? La numérisation exhaustive de ses ressources qu'a engagée l'INA doit être dans cette perspective particulièrement intéressante à observer, car elle permettra peut-être de répondre à une de nos interrogations modernes : l'accessibilité numérique et la fluidité de circulation des données pourra-t-elle jamais être le garant d'une véritable démocratisation des savoirs, ou bien n'est-on pas en train de construire une de nos nouvelles utopies modernes ?

L'ensemble de ces questionnements tirés de l'observation du fonctionnement d'une institution patrimoniale comme l'INA ne prend cependant tout son sens que lorsqu'on les confronte à la réalité des fonds et qu'on les applique à un exemple précis. C'est ce que nous allons faire à présent en prenant l'exemple des adaptations télévisées de romans de Balzac et en analysant les possibilités de recherche et de création de savoirs sur ce fonds induites par la politique documentaire mise en place à l'Inathèque.

Troisième partie

L'exemple des adaptations télévisées de Balzac

1. BALZAC À L'ÉCRAN : ENJEUX ET PERSPECTIVES DE RECHERCHE

Pourquoi avoir choisi, pour illustrer le fonctionnement de l'INA et sa valorisation de la recherche, l'exemple des adaptations de Balzac ? Ces adaptations permettent de nourrir plusieurs champs d'études auxquels la recherche actuelle s'intéresse tout particulièrement. Elles sont donc un bon exemple de fonds riches à valoriser pour la recherche.

1.1. Transmission du patrimoine littéraire et démocratisation des savoirs

D'une part Balzac fait partie des écrivains français passés dans la catégorie des « grands classiques » de la littérature que nul citoyen français n'est supposé ignorer. A ce titre il jouit dans la société française d'une notoriété particulière, qui lui vaut d'être souvent pris comme objet d'étude, lu, adapté, mis en scène. Il constitue ainsi un bon terrain d'investigation pour l'analyse de ce qu'on appelle la « démocratisation des savoirs », c'est-à-dire en l'occurrence la transmission du patrimoine littéraire et sa vulgarisation à travers différents médias. Les adaptations pour la télévision, média grand public dont l'audience a longtemps été (et reste encore quoique dans une moindre mesure) très forte, sont tout particulièrement révélatrices de cette vulgarisation : quelle image un média comme la télévision donne-t-il de l'œuvre de Balzac ? Quelles connaissances apporte-t-il ainsi aux téléspectateurs ? Comment ces téléfilms sont-ils reçus ? Ce sont ces questions qu'un corpus d'adaptations de Balzac permet de creuser pour nourrir une réflexion sur la vulgarisation des savoirs.

1.2. L'intermédialité

D'autre part les adaptations de Balzac offrent l'occasion de creuser la question des relations entre médias, d'illustrer la multiplicité des passages d'un média à l'autre, que l'on peut tout particulièrement observer au XX^e et au XXI^e siècle : du roman au théâtre en passant par la radio, le cinéma et la télévision, la trajectoire d'une œuvre est ponctuée de métamorphoses et de créations diverses; comment s'effectuent précisément ces passages, et dans quelle mesure affectent-ils le sens de l'œuvre d'origine, si tant est que la notion d'œuvre d'origine ait encore un sens ? Ainsi, en 1963 François Gir réalise-t-il un film intitulé *La Rabouilleuse*; on pourrait penser qu'il s'agit tout simplement d'une adaptation du roman éponyme de Balzac; en réalité il adapte la

pièce d'Emile Fabre intitulée *Un ménage de garçon*, elle-même inspirée de *La Rabouilleuse* de Balzac. Lorsque Jacques de Baroncelli décide en 1942 de réaliser un film basé sur le roman de Balzac *La Duchesse de Langeais*, il fait appelle à Giraudoux pour adapter le texte, écrire le scénario et les dialogues; mais le roman de Balzac a aussi été adapté en-dehors de la France, et de façon beaucoup moins révérencieuse: Michel Tremblay a par exemple écrit pour la scène une pièce du même nom, dans laquelle il fait de la Duchesse un travesti vieillissant des quartiers populaires de Montréal; un interview de Michel Tremblay commentant sa pièce est disponible sur le site des archives radio du Canada³³.

Ces exemples illustrent bien la migration des formes et des significations entre les différentes expressions d'une même œuvre. Pour faire un aparté et pour revenir à une idée déjà avancée précédemment, ce constat prouve combien une configuration documentaire sous forme de FRBR (en anglais Functional Requirements for Bibliographic Records : Spécifications fonctionnelles des notices bibliographiques³⁴) serait tout particulièrement pertinente pour modéliser les notices bibliographiques des œuvres de l'époque moderne. Le modèle FRBR propose en effet de distinguer l'œuvre comme création intellectuelle ou artistique déterminée (par exemple *La Duchesse de Langeais*), de l'expression (c'est-à-dire de la réalisation) de cette création intellectuelle (par exemple la traduction en joual de *La Duchesse de Langeais*), de ses manifestations (la publication de cette traduction chez un éditeur québécois déterminé) et de ses « items », c'est-à-dire des exemplaires que l'on peut par exemple emprunter à la bibliothèque de Montréal. Ce système d'organisation des connaissances permet de mettre en avant la multiplicité des modes d'expression et des contaminations qui peuvent avoir lieu dans la création artistique : une œuvre peut ainsi avoir plusieurs expressions (dans différentes langues, à la radio, au théâtre, en bandes-dessinées, à la télévision, etc.), qui elles-mêmes ont plusieurs manifestations (un livre, un spectacle vivant, une émission à podcaster, un DVD, etc.), qui se concrétisent sous formes d'exemplaires uniques ou multiples, que l'on peut trouver à différents endroits (dans les bibliothèques, dans les archives du théâtre, chez un libraire, etc.). Ces relations entre un roman et ses adaptations théâtrales ou radiophoniques par exemple sont rarement visibles sur les catalogues des bibliothèques et des institutions patrimoniales françaises pour le moment: leur mise en valeur serait une recomposition implicite de notre représentation de la création littéraire et artistique susceptible de déboucher sur une autre manière d'aborder et d'analyser les œuvres. L'INA, contrairement à la BnF³⁵ qui travaille sur ce modèle, ne s'intéresse pas pour le moment aux possibilités d'organisation des données permises par les FRBR; une grande partie des fonds qu'elle conserve gagneraient pourtant à être mis en valeur sous cette forme, notamment les nombreuses adaptations radiophoniques et télévisuelles de fiction et les captations de spectacles vivants.

1.3. Balzac cinéaste

Cette question des relations entre la littérature et les autres formes de mises en scène dramatiques revêt un intérêt tout particulier dans le cas précis de Balzac. En effet celui-ci se donne pour objectif, dans *La Comédie Humaine*, de représenter la vie sociale de son époque, de la mettre en scène sous forme de tableaux frappants qui sachent rendre les actions, les accents et les couleurs de la réalité dont ils doivent donner l'illusion. Il a pensé un moment que la scène théâtrale serait la plus à même de réaliser

³³ http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/theatre/clips/4982/

³⁴ Traduction proposée par la BnF

³⁵ http://www.bnf.fr/fr/professionnels/modelisation_ontologies/a.modele_FRBR.html

ce projet, comme en attestent les deux pièces de théâtre qu'il a publiées respectivement en 1840 et 1848 : *Vautrin* et *Le Faiseur*. Mais dans l'introduction à la première édition des *Chouans*, reproduite dans les éditions de la Pléiade, il se ravise : le roman aussi est « une espèce de scène, la seule où un auteur puisse trouver la liberté de la pensée pour exposer un drame dans toute sa vérité ». C'est donc ce genre littéraire qu'il choisira finalement, à l'exclusion de tout autre, pour recréer un univers imaginaire qu'il tâchera, par différents procédés d'écriture, d'animer comme on allume une lanterne magique. C'est ce qui fait dire à Anne-Marie Baron, dans *Balzac cinéaste*³⁶, que le roman balzacien est « l'archétype de ces constructions qui [...] suscitent une société par la parole et la font exister pour le regard intérieur de ceux qui y accèdent. Il relève bien d'un art qu'on peut qualifier de filmique ». Confronter cette écriture romanesque aux adaptations qui furent réalisées par le cinéma ou la télévision aux siècles suivants semble ainsi particulièrement pertinent pour travailler sur les relations entre les genres, les formes et les écritures narratives, romanesques et filmiques.

2. CONSTITUER UN CORPUS

2.1. Trouver et authentifier les documents

Une fois justifié le choix des adaptations audiovisuelles de Balzac, il faut à présent en faire l'inventaire, c'est-à-dire repérer les œuvres existantes et les lieux où elles sont conservées. Ce repérage n'est pas si facile à effectuer pour un chercheur : comme on l'a souligné précédemment, les ressources audiovisuelles en France sont assez dispersées et il manque encore un catalogue collectif qui centralise les références. Par ailleurs, afin de mettre en contexte les adaptations télévisées, le chercheur aura certainement tout intérêt à s'interroger aussi sur les adaptations cinématographiques qui ont été réalisées à partir des romans de Balzac depuis les débuts du cinéma, et qui ont pour une part précédé les adaptations télévisuelles, ce qui n'est pas sans incidence sur ces dernières; son champ de recherche s'en trouve encore élargi. Enfin, dans la plupart des catalogues de bibliothèques ou institutions conservant des archives audiovisuelles – à l'exception de la BnF qui indexe en langage Rameau -, le champ « adaptation », quand il existe, reste très aléatoire : beaucoup d'adaptations de Balzac ont été renseignées sans remplir ce champ, ce qui les rend souvent peu visibles en tant qu'adaptations; pour être sûr de retrouver véritablement toutes les adaptations, le chercheur doit donc utiliser le champ auteur, le champ plein texte ou le champ mot-clef pour y inscrire le nom de Balzac et vérifier toutes les références, puis reprendre un à un chaque titre de roman. Néanmoins même ce dernier mode de recherche doit être effectué avec précaution, car certaines adaptations de Balzac reprennent le contenu d'un roman sans en reprendre le titre. Pour conclure, pour être certain de retrouver tous les documents, il faut croiser le plus d'équations de recherche possible, en n'oubliant jamais qu'une notice peut être défailante. Une fois que le chercheur a pris connaissance de ces subtilités, il peut constituer son corpus en utilisant différents outils.

Les outils de repérage dont dispose le chercheur pour retrouver tous ces films cinéma et télévisés sont de différentes natures. D'une part il peut faire appel à des sites internet qui recensent les films existants, comme IMDB (International Movie

³⁶ Page 7

Database³⁷); c'est surtout la version anglophone de ce site qu'il faut consulter, car elle s'avère plus complète que la version française. En utilisant la recherche avancée et en croisant les mots clefs « Balzac » et « based on novel » (adapté d'un roman), le site permet déjà de recenser 165 titres de films, parmi lesquels un grand nombre de films étrangers. Cependant, pour s'assurer de la véracité de ces informations, le chercheur a tout intérêt à croiser les sources d'information. Il peut aussi consulter, pour les films cinéma, les catalogues des grands établissements conservant des archives audiovisuelles comme la BnF, le CNC, l'INA, la Cinémathèque Française, le Forum des images ou Gaumont Pathé : il a ainsi accès aux notices des documents et peut consulter les métadonnées qui leur sont associées pour vérifier un nom de réalisateur, une date ou un titre. Enfin il peut se référer aux travaux universitaires qui ont déjà été effectués sur le même sujet : Anne-Marie Baron a ainsi publié, dans un article de *l'Année Balzacienne* datant de 2005, une « Filmographie de Balzac » qui peut être utile à consulter, même si certaines références sont aussi à vérifier.

Cependant, si un doute demeure, seul le visionnage du film peut apporter une vérification définitive aux informations récoltées. Prenons l'exemple de *La Marâtre*, drame en 5 actes de Balzac : le site IMDB recense parmi les adaptations de Balzac au cinéma le film d'Alice Guy, *La Marâtre*, daté de 1908; mais le nom du réalisateur est « unconfirmed » (à confirmer) selon le site, tandis que Wikipédia date le même film de 1906. Si l'on consulte la filmographie de madame Baron, seule *La Marâtre* de Grétilat est recensée. Il faut donc aller rechercher dans les archives Gaumont Pathé³⁸ qui sont propriétaires du film une vérification des informations précédentes : le site recense bien le film d'Alice Guy, la date de 1906 et l'intitule bien *La Marâtre*; il est possible de voir des imagettes dans lesquelles figurent le titre et la date du film, qui dure 7 minutes, pour trouver une confirmation définitive. Dans le domaine des ressources audiovisuelles, lorsque les sources d'informations dont on dispose semblent peu fiables ou ne concordent pas, outre la consultation du film lui-même dans les locaux de l'organisme le conservant, la société de production est donc un recours possible, pour autant qu'elle existe toujours ou qu'il reste quelque chose de ses archives.

2.2. Délimiter un corpus

Une fois ces recherches effectuées, il est possible de proposer un état des lieux des adaptations de romans de Balzac ayant été réalisées en France. Nous éliminons de ce corpus : les adaptations réalisées à partir de pièces de théâtre comme *La Marâtre* ou *Le Faiseur*; les pièces de théâtre filmées, même lorsqu'elles sont adaptées d'un roman; toutes les autres formes de réalisation filmique qui ne sont pas véritablement des œuvres de fiction (les reconstitutions par exemple). Nous choisissons enfin de prendre comme définition de « l'adaptation » celle proposée par Muriel Plana dans son ouvrage *Roman, théâtre, cinéma. Adaptation, hybridation et dialogue des arts* : on peut parler d'adaptation lorsque l'auteur tente de rendre une œuvre « adéquate à un espace de présentation différent de celui dans et pour lequel elle a été apparemment conçue »³⁹; la question de la fidélité au roman d'origine ne constituera donc pas un critère discriminant, pourvu que l'œuvre adaptée reste toujours reconnaissable derrière d'adaptation.

Voici la liste des documents que nous avons retenus :

³⁷ <http://www.imdb.com/name/nm0051304/>

³⁸ <http://www.gaumontpathearchives.com/>

³⁹ p30

Pour le cinéma : 35 documents

- 2008 : *La Maison Nucingen*, Raúl Ruiz, Roumanie / Chili / France
2007 : *Ne touchez pas la hache*, Jacques Rivette, France (*La Duchesse de Langeais*)
1994 : *Le Colonel Chabert*, Yves Angelo, France
1991 : *La belle noiseuse*, (sous-titre : divertimento) Jacques Rivette, France (*Le Chef-d'œuvre inconnu*)
1988 : *Chouans !* Philippe de Broca, France
1971 : *Out one spectre*, Jacques Rivette, France (*L'Histoire des Treize*)
1968 : *Baisers volés*, François Truffaut, France (*Le Lys dans la vallée*)
1961 : *La Fille aux yeux d'or*, Jean-Gabriel Albicocco, France
1959 : *La Rabouilleuse* (titre original d'exploitation cinématographique en France : *Les Arrivistes*), Louis Daquin, France / Allemagne
1951 : *L'Auberge rouge*, Claude Autant-Lara, France
1947 : *Les Chouans*, Henri Calef, France
1944 : *Le Père Goriot*, Robert Vernay, France
1943 : *La Rabouilleuse*, Fernand Rivers, France
1943 : *Vautrin*, Pierre Billon, France (*Splendeurs et misères des courtisanes*)
1943 : *Un seul amour*, Pierre Blanchar, France (*La Grande Bretèche*)
1943 : *Le Colonel Chabert*, René Le Hénaff, France
1942 : *La Duchesse de Langeais*, Jacques de Baroncelli, France
1942 : *La Fausse Maîtresse*, André Cayatte, France
1932 : *Un Homme sans nom*, Gustav Ucicky, Roger Le Bon, France / Allemagne (*Le Colonel Chabert*)
1927 : *La Cousine Bette*, Max de Rieu, France
1923 : *Le Cousin Pons*, Jacques Robert, France
1923 : *Ferragus*, Gaston Ravel, France
1923 : *L'Auberge rouge*, Jean Epstein, France
1921 : *Le Père Goriot*, Jacques de Baroncelli, France
1920 : *L'homme du large*, Marcel L'Herbier, France (*Un drame au bord de la mer*)
1920 : *Narayana*, Léon Poirier, France (*La Peau de Chagrin*)
1912 : *Le Mort vivant*, Louis Feuillade, France (*Le Colonel Chabert*)
1911 : *Le Colonel Chabert*, André Calmettes et Henri Pouctal, France
1911 : *César Birotteau*, Victorin-Hippolyte Jasset et Emile Chautard, France
1910 : *L'Auberge rouge*, Camille de Morlhon, France (scénario d'Abel Gance)
1910 : *Eugénie Grandet*, Emile Chautard, France
1910 : *La Duchesse de Langeais*, André Calmettes (Produit par Pathé Frères mais sorti aux États-Unis)
1910 : *Ferragus*, André Calmettes, France
1909 : *La Peau de chagrin*, Albert Capellani, France
1909 : *La Grande Bretèche*, André Calmettes, France

Il existe beaucoup d'autres adaptations d'origine étrangère, notamment italiennes, allemandes, américaines et russes, qu'il serait aussi intéressant d'analyser pour les comparer avec les adaptations françaises. Certaines sont plus célèbres que d'autres, et parfois conservées dans les établissements patrimoniaux français, comme *l'Eugénie Grandet* de Mario Soldati, réalisé en Italie en 1946, et dont une copie est conservée et consultable au CNC, dans les locaux de la BnF. L'analyse comparée de la réception et de la lecture de Balzac en France et aux États-Unis serait aussi fort intéressante : *Le Cousin Pons*, *La Peau de Chagrin*, *Eugénie Grandet* (dont le titre américain devient, dans le film de Rex Ingram datant de 1921, *The Conquering Power*, et dans lequel Rudolph

Valentino endosse le rôle de Charles Grandet), *La Duchesse de Langeais*, *Le Père Goriot*, *La Cousine Bette* ont notamment été adaptés au pays du western.

Pour la télévision : 36 documents

Toutes les adaptations qui ont été réalisées pour la télévision sont actuellement conservées à l'INA. Cependant, pour la constitution du corpus, la difficulté a été de prendre connaissance du fait que le champ « adaptation » contenu dans les notices des films n'était pas toujours renseigné, comme pour les films *Beatrix*, *Albert Savarus* et *Une Fille d'Ève*. Par ailleurs, on a pu constater que les notices de la base Dépôt Légal de l'Inathèque sont mieux renseignées que celles de la base archives : figurent notamment dans les notices Dépôt Légal les rediffusions, qui ne figurent pas dans la base archives car cette information intéresse peu les professionnels à destination desquels la base a été créée à l'origine. Les rediffusions sont cependant très intéressantes à recenser car elles permettent d'évaluer la réception et l'impact d'une émission. Enfin, un dernier problème s'est posé pour les adaptations diffusées sur des chaînes qui n'étaient pas couvertes par le dépôt légal comme Arte en 1995 ; l'Inathèque possède cependant aujourd'hui une copie d'*Albert Savarus* diffusé sur Arte en 1995, car le téléfilm a été rediffusé ensuite sur plusieurs autres chaînes du câble et du satellite.

2010 : *La Peau de chagrin*, Alain Berliner
2009 : *La Maison du chat qui pelote*, Jean-Daniel Verhaeghe
2005 : *Le Père Goriot*, Jean-Daniel Verhaeghe
2001 : *Rastignac ou les Ambitieux*, Alain Tasma (série de 4 épisodes de 90 minutes)
1995 : *La Duchesse de Langeais*, Jean-Daniel Verhaeghe
1995 : *Albert Savarus*, Alexandre Astruc
1994 : *Eugénie Grandet*, Jean-Daniel Verhaeghe
1993 : *La Femme abandonnée*, Edouard Molinaro
1993 : *L'Interdiction*, Jean-Daniel Verhaeghe
1990 : *Une fille d'Ève*, Alexandre Astruc
1983 : *La Duchesse de Langeais*, Jean-Paul Roux (série de 10 épisodes)
1982 : *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, Jacques Deray
1982 : *Adieu*, Pierre Badel
1981 : *Ursule Mirouët*, Marcel Cravenne (en 2 parties)
1981 : *Mémoires de deux jeunes mariés*, Marcel Cravenne
1980 : *La Peau de chagrin*, Michel Favart
1980 : *Le Curé de Tours*, Gabriel Axel
1979 : *Pierrette*, Guy Jorre
1977 : *César Birotteau* [Histoire de la grandeur et de la décadence de], René Lucot (série en 4 épisodes)
1976 : *Le Cousin Pons*, Guy Jorre
1975 : *Splendeurs et misères des courtisanes*, Maurice Cazeneuve (Feuilleton en 6 épisodes de 90 minutes)
1975 : *Une ténébreuse affaire*, Alain Boudet
1972 : *Le Père Goriot*, Guy Jorre
1970 : *Le Lys dans la vallée*, Marcel Cravenne
1968 : *Le Curé de village*, Jean-Louis Bory
1968 : *Eugénie Grandet*, Alain Boudet
1968 : *Le Réquisitionnaire*, Georges Lacombe
1967 : *Béatrix*, Alain Boudet
1966 : *Illusions perdues*, Maurice Cazeneuve (série en 4 épisodes)
1964 : *La Cousine Bette*, Yves-André Hubert

1964 : *Melmoth réconcilié*, Georges Lacombe
1960: *La Grande Bretèche*, Claude Barma
1960 : *La Princesse de Cadignan*, Jean Paul Carrère
1957 : *Vautrin*, Jean Vertex (3 épisodes : 1. La Pension Vauquer; 2. La Maison du Chanoine; 3. L'Adjuration de Vautrin)
1957 : *La Fille du photographe*, Claude Barma (*Albert Savarus*)
1956 : *Eugénie Grandet*, Maurice Cazeneuve

Il existe aussi de nombreuses adaptations réalisées par les télévisions étrangères, et il serait sans doute intéressant d'analyser les œuvres choisies, le mode de financement de ce type d'adaptations, les époques et les heures de diffusion, mais aussi le mode de conservation de ces émissions dans les structures étrangères. Parmi ces adaptations, on peut citer celle de Peter Sasdy en 1973 : ce réalisateur américain a adapté pour la télévision *La Grande Bretèche*, 4^o épisode de la série télévisée « Great Mysteries » produite dans son ensemble par Orson Welles, lequel joue également dans le film le rôle d'Horace Bianchon. Le même roman a aussi fait l'objet d'une adaptation télévisée en Suède en 1955 (*Underbara lögnen Den*, Gentle thief of love- Le Merveilleux mensonge, La Grande Bretèche -) par Schamyl Bauman et Michael Road, ainsi qu'en Allemagne sous le titre *Das Landhaus* (La Maison de campagne), réalisé par Ludwig Cremer en 1965. Cet engouement pour *La Grande Bretèche* mériterait analyse. Néanmoins nous délimiterons le périmètre des œuvres à étudier ou à comparer aux productions télévisées françaises.

2.3. Repérer les lieux de conservation

La question se pose enfin de savoir où tous ces documents sont consultables en France. Si, comme on l'a dit, toutes les adaptations télévisées de Balzac se trouvent à l'INA, toutes ne sont pas accessibles de la même manière sur place et à distance.

En effet, si l'on cherche sur le site Inamédiapro, on ne trouve aucune adaptation de Balzac; pourtant nombre d'entre elles sont régulièrement rediffusées sur les chaînes du câble et du satellite. Si l'on cherche sur le site ina.fr, on découvre un corpus de 7 téléfilms intitulé « Balzac en téléfilms » : on y trouve *Le Curé de Tour* de Gabriel Axel, *La Cousine Bette* d'Yves-André Hubert, *Le Cousin Pons* de Guy Jorre, *La Peau de Chagrin* de Michel Favart, *Le Lys dans la vallée* de Marcel Cravenne, *Eugénie Grandet* de Jean-Daniel Verhaeghe et une pièce de théâtre filmée, *Le Colonel Chabert*. Ces téléfilms ne sont cependant accessibles intégralement qu'en payant. Par conséquent, seule la consultation sur place, à l'Inathèque, après accréditation, permet de visualiser l'ensemble des adaptations télévisuelles de Balzac existantes.

Quelques autres institutions possèdent des téléfilms ou des films de cinéma adaptés des romans de Balzac. Pour plus de commodité, nous renvoyons au tableau Excel en annexe 1 (« adaptations Balzac lieux conservation »), dans lequel l'ensemble de ces adaptations et leurs lieux de conservation sont recensés. On ajoutera quelques remarques à ce tableau : d'une part il est intéressant de noter que la Salle P de la BnF permet de consulter un assez grand nombre de téléfilms adaptés de Balzac, qui ont ou non été édités en VHS ou DVD comme *Le Cousin Pons* de Guy Jorre, *Eugénie Grandet* de Jean-Daniel Verhaeghe, *La Cousine Bette* d'Yves-André Hubert, *Le Curé de Tours* de Gabriel Axel, *Le Duchesse de Langeais* de Jean-Daniel Verhaeghe, *Le Lys dans la vallée* de Marcel Cravenne, *Mémoires de deux jeunes mariées* de Marcel Cravenne, *Le Père Goriot* de Jean-Daniel Verhaeghe et *Splendeurs et misères de courtisanes* de

Maurice Cazeneuve. D'autre part, la Cinémathèque française possède, outre de nombreuses adaptations françaises de Balzac, des films étrangers comme *Passion in the desert* (*Une passion dans le désert*) de Lavinia Currier, réalisé en 1998 en Grande-Bretagne, *Eugenia Grandet* (*Eugénie Grandet*) réalisé par Mario Soldati en 1946 en Italie, *Maskovana milenka* (*La Maîtresse masquée*) d'Otakar Vavra, réalisé 1940 en Tchécoslovaquie), ou *The Conquering power* (*Eugénie Grandet*) déjà cité, réalisé par Rex Ingram en 1921 aux États-Unis. Toutes ces adaptations étrangères ne figurent pas dans le tableau car elles sortent du champ d'investigation, strictement français, que nous nous sommes donné, même si, dans le cadre d'un travail de recherche plus large, elles seraient sans doute à inclure. Enfin ce tableau pourrait faire figurer encore davantage d'informations pour permettre des recoupements pertinents : il serait possible d'ajouter les noms des scénaristes, des dialoguistes et des acteurs de chaque film, ce qui permettrait de savoir si les professionnels qui travaillent pour le cinéma travaillent aussi pour la télévision, si les réalisateurs de téléfilms font toujours appel aux mêmes scénaristes, si scénaristes et dialoguistes sont ou non systématiquement différenciés, etc. Mais dans le cadre de ce travail il nous a semblé impossible de pousser l'investigation aussi loin.

Pour conclure on pourra proposer une brève synthèse de ce tableau récapitulatif. Les adaptations de Balzac sont tout d'abord assez nombreuses, tout comme celles de Victor Hugo, Émile Zola ou Maupassant, comme on peut le constater en faisant une recherche du même type sur les œuvres adaptées de ces auteurs. On y recense presque autant d'adaptations cinématographiques que d'adaptations télévisées : mais comme la télévision est née plus tard, on en déduit que la télévision a davantage adapté Balzac que le cinéma, peut-être par désir de se trouver une certaine légitimité, ou par manque de sujets propres. Par ailleurs, si certains romans célèbres comme *La Duchesse de Langeais*, *Le Père Goriot* ou *Eugénie Grandet* sont souvent adaptés à la télévision comme au cinéma, d'autres récits sont privilégiés plutôt par l'un ou l'autre de ces médias : le cinéma a en effet adapté trois fois *L'Auberge rouge*, tandis que la télévision ne l'a jamais adaptée; la télévision a au contraire adapté *L'Interdiction*, *Le réquisitionnaire*, *Pierrette*, *Adieu*, *Une fille d'Ève*, moins connus, et auxquels le cinéma ne s'est pas encore attaqué. Par ailleurs, le cinéma ose plus facilement modifier le titre du roman initial que la télévision, tout comme d'ailleurs il se permet des libertés avec le texte littéraire que la télévision ne se permet pas beaucoup, comme on le verra plus précisément avec l'exemple d'*Eugénie Grandet*. On remarque aussi que le cinéma donne une certaine préférence aux récits militaires, certainement plus spectaculaires, en adaptant notamment *Les Chouans* et *Le Colonel Chabert*, deux récits que la télévision a pour le moment écartés. Ces quelques remarques sont simplement destinées à montrer combien la comparaison entre cinéma et télévision est riche d'enseignements concernant leurs choix esthétiques respectifs et leurs rapports aux textes littéraires. Le chercheur a donc bien besoin de disposer d'un corpus d'ensemble des œuvres adaptées sur petit et grand écran, même s'il souhaite ensuite revenir aux adaptations télévisuelles plus précisément. Des outils permettant d'établir des liens et des correspondances entre les fonds de l'INA et ceux de la BnF, du CNC ou de la Cinémathèque française sont donc on ne peut plus utiles.

En utilisant les outils mis à disposition du chercheur à l'Inathèque, le chercheur peut ensuite isoler son corpus d'adaptations télévisuelles et effectuer différentes opérations sur celui-ci qui lui permettent d'en exploiter toutes les informations. C'est ce que nous allons voir à présent.

3. EXPLOITER LES ADAPTATIONS TÉLÉVISÉES

3.1. La richesse des fonds proposés à l'Inathèque

Travailler à l'Inathèque sur les adaptations télévisuelles de Balzac permet de mettre en perspective ce corpus d'une autre manière. Si l'Inathèque ne possède pas d'œuvres cinématographiques avec lesquelles mettre en rapport les adaptations télévisées, elle possède en revanche un fonds très riche de documents audiovisuels en relation avec la littérature qui apportent d'autres éclairages sur le corpus balzacien. Elle possède par exemple les adaptations télévisées d'autres écrivains comme Zola, Maupassant, Hugo, etc., avec lesquelles il est possible d'établir des comparaisons : quels écrivains sont les plus fréquemment adaptés ? Pourquoi cette préférence : est-ce lié à la notoriété de l'auteur ou à la qualité de l'écriture et de la narration, qui prédispose certaines œuvres à être adaptées pour le petit écran ? Le sont-elles plus ou moins selon les périodes ? Quelles œuvres intéressent particulièrement le public de la télévision dans les années 50, en 68, dans les années 80, dans les années 2000 ? Quelle place occupe Balzac dans ces préférences ? Les adaptations télévisées de Balzac ont-elles une spécificité par rapport aux autres ? Les grands classiques de la littérature sont-ils par exemple adaptés avec plus de fidélité que les autres ? Toutes ces questions permettent de mettre en perspective les adaptations de Balzac et de les comprendre à l'intérieur d'un ensemble de productions télévisuelles qui entretiennent avec la littérature des relations particulières, parmi lesquelles Balzac n'est qu'un exemple.

Par ailleurs, l'Inathèque propose aussi tout un fonds de documents audiovisuels sur et autour de Balzac et de son œuvre qui dépasse largement le cadre des adaptations stricto sensu : on peut trouver un grand nombre de reportages ou d'interviews qui commentent la préparation ou la sortie des téléfilms adaptés de Balzac, des émissions littéraires qui traitent de l'œuvre de Balzac, des documentaires sur *La Comédie humaine* ou sur la biographie de Balzac, des lectures et des interprétations de son œuvre dans différents types d'émissions littéraires et ainsi de suite. Tous ces documents permettent d'analyser la place et l'importance que prend l'œuvre de Balzac à la télévision, de la comparer avec la présence d'autres écrivains plus ou moins populaires, de mettre en perspective ces réflexions sur Balzac et la télévision dans un questionnement plus large sur les relations entre littérature et télévision, sur les chaînes publiques en particulier. Ce sont elles en effet qui diffusent le plus d'adaptations et d'émissions littéraires, ce qui là aussi permet de s'interroger sur les relations entre les chaînes publiques et la culture en général, sur le rôle d'éducation populaire, de démocratisation des savoirs qu'elles entendent jouer, par comparaison avec d'autres chaînes privées. Cette question prend d'ailleurs une tournure toute particulière depuis la multiplication des chaînes disponibles pour le grand public sur la TNT, le câble et le satellite : les chaînes publiques traditionnelles n'ont plus le monopole de la transmission des savoirs, elles ne sont plus les seules à diffuser des adaptations littéraires, à parler de littérature ou de culture et à proposer des documentaires pédagogiques : quelle influence sur leur programmation peut-on déjà déceler ? Comment la télévision publique pense-t-elle désormais son rôle dans la société ? Comme on peut le constater, la mise en relation des adaptations de Balzac avec d'autres types de documents permet d'élargir les analyses que l'on peut faire de ces œuvres et du sens qu'elles prennent à l'intérieur d'un choix de programmation complet.

Enfin l'Inathèque possède d'autres sources que des documents télévisuels : un large fonds d'archives radiophoniques, de publicité, de clips musicaux, de

documentation écrite, et bientôt de captation de sites internet. Cette diversité des supports permet de comparer ces médias entre eux, d'analyser leur spécificité, et l'impact de la forme sur la trajectoire des significations. Balzac a aussi beaucoup été adapté pour la radio : quelles sont les différences entre les adaptations radiophoniques et les adaptations télévisuelles ? Le média radiophonique permet-il plus de liberté par rapport au texte ? Ou au contraire s'agit-il plutôt de simples lectures de textes, sans grande valeur ajoutée ? Quelle image de Balzac est donnée à travers les émissions radio ? Cette image diffère-t-elle de celle véhiculée par la télévision ? Comment peut-on interpréter ce décalage : est-ce que chacun de ces médias a son propre public, dont les horizons d'attente sont différents ? Est-ce que la forme-même du média (visuel ou non) influe sur la signification, le contenu de ce qui est diffusé ? Peut-on dire ce qu'on ne peut montrer ?

De la même façon, il sera intéressant de comparer les modes de vulgarisation des connaissances littéraires sur internet avec ceux observés dans les médias traditionnels, radio et télévision, afin d'analyser ce que devient la démocratisation des savoirs, les chemins qu'elle emprunte, avec la naissance de ce nouveau média qu'est internet : qu'emprunte-t-il aux médias qui l'ont précédé ? Quelle image de la littérature véhicule-t-il implicitement et explicitement ? Quelle nouvelle relation aux savoirs le média internet est-il en train de développer ?

La documentation écrite que l'Inathèque rassemble autour des productions médiatiques permet d'éclairer le fonctionnement de ces médias, leurs intentions, leurs objectifs culturels et commerciaux. Nous étudierons plus en détail l'apport de la documentation écrite lorsque nous analyserons les adaptations d'*Eugénie Grandet* et de *La Cousine Bette*.

Pour conclure, on voit bien que l'analyse des adaptations de Balzac peut ouvrir des champs d'investigation et de réflexion multiples, que la diversité des fonds collectés par l'INA enrichit encore. Nous allons à présent analyser les outils que l'Inathèque met à disposition des chercheurs pour favoriser et encourager ce type de recherches sur ses sources.

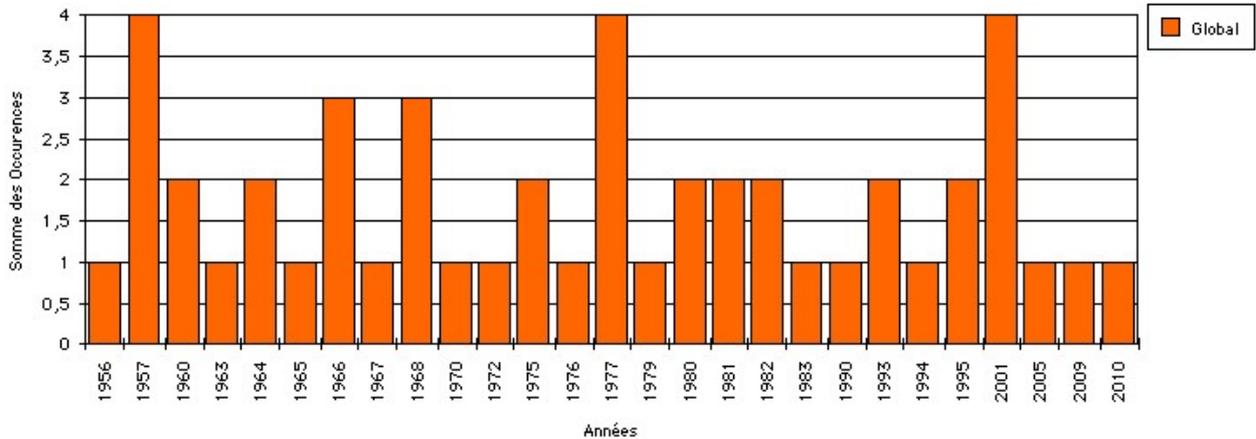
3.2. L'exploitation des documents avec Médiacorpus

L'Inathèque a développé un logiciel spécifique, Médiacorpus, qui permet, comme on l'a déjà expliqué, de constituer et d'exploiter un corpus de documents audiovisuels : une fois que le chercheur a repéré et sélectionné les documents qui l'intéressent, il se crée un dossier Médiacorpus dans lequel il va pouvoir envoyer directement depuis le catalogue Hyperbase les notices de ses documents. Grâce à cette petite base de données, Médiacorpus permet en outre de générer des statistiques, des tableaux, ou de transférer les données sur un tableur Excel à partir duquel le chercheur peut les retravailler. Pour revenir aux adaptations de Balzac, Médiacorpus permet de créer un fichier Excel répertoriant l'ensemble des adaptations télévisées présentes dans les archives de l'INA : ce fichier, que nous avons appelé « Corpus Balzac INA », est disponible en annexe 2.

Mais à la différence du fichier qu'un chercheur peut se constituer par lui-même, Médiacorpus permet de reporter automatiquement, sans saisie manuelle, nombre de métadonnées associées aux téléfilms : le numéro de la notice de chaque document, la base de données dont elle provient, le titre propre, la collection à laquelle le document appartient le cas échéant, le titre du programme si besoin est, le canal de diffusion, l'heure de diffusion, la durée du document et le statut de diffusion. En supplément, le chercheur peut, sur chaque notice, ajouter ses propres descripteurs et ses propres

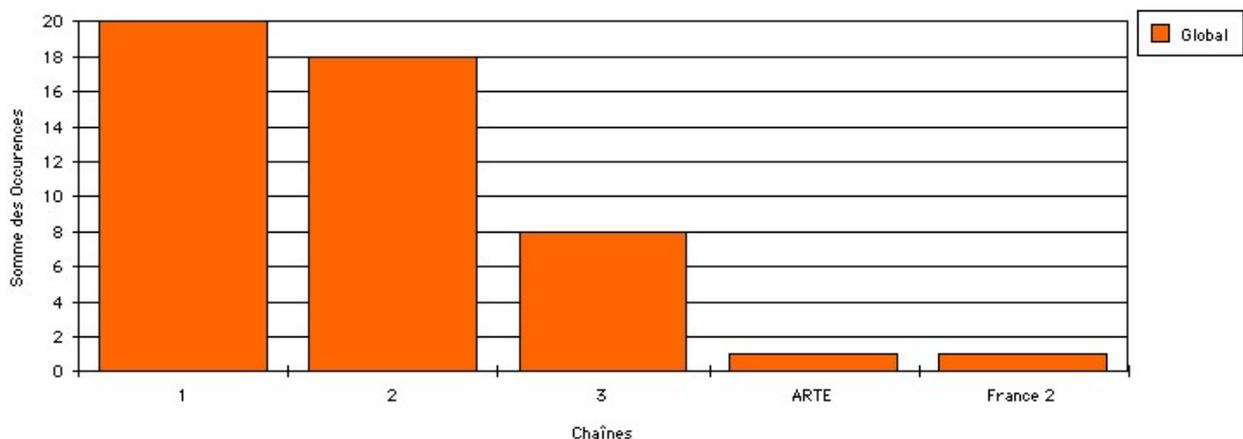
commentaires, qui apparaissent ensuite sur les tableaux générés par Médiacorpus. Les possibilités d'exploitation des données sont ainsi démultipliées.

On peut ainsi demander à Médiacorpus de classer les adaptations par année de diffusion afin d'évaluer leur évolution entre les années 50 et aujourd'hui et savoir à quelles périodes Balzac a été le plus adapté.

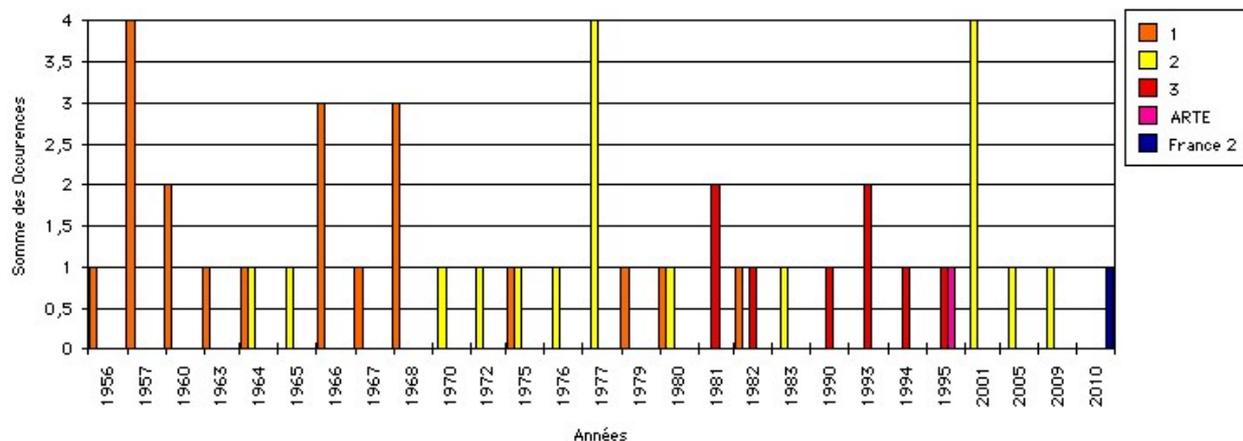


On constate qu'en réalité Balzac a été assez régulièrement adapté à la télévision, ce qui renforce son statut de grand classique, à l'exception de la période entre 1983 et 1990, qui a été assez pauvre. Il faudrait analyser de plus près la programmation pendant cette période afin de proposer une interprétation de ce désintérêt momentané pour les œuvres de Balzac.

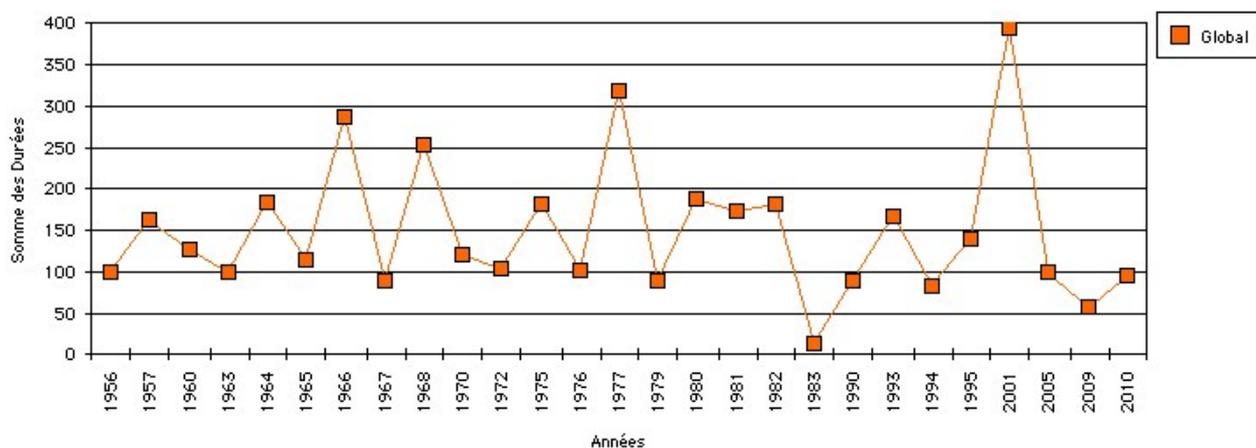
On peut aussi classer les adaptations de Balzac par chaîne de diffusion, afin de savoir quelles chaînes s'intéressent tout particulièrement aux adaptations littéraires. Les chaînes 1, 2 et 3 sont les plus riches de ce point de vue; il faut néanmoins noter que la chaîne 1 a longtemps été une chaîne publique avant d'être privatisée, et que depuis sa privatisation elle ne diffuse plus aucune adaptation littéraire; il faut également relativiser la faible part prise par Arte dans la diffusion des adaptations littéraires, car c'est une chaîne plus récente que les autres :



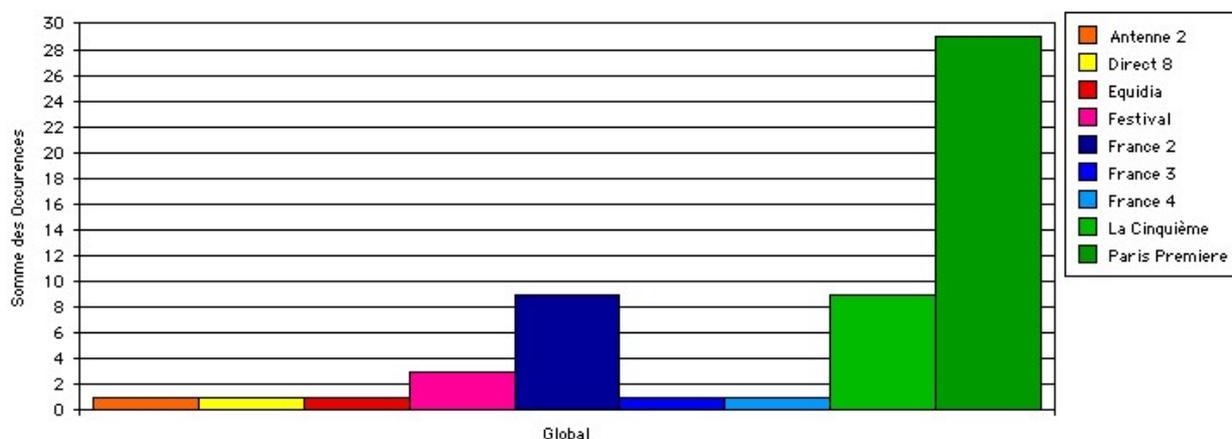
On peut aussi croiser les critères et demander à Médiacorpus une représentation graphique des adaptations par chaîne et par année. On constate que la chaîne qui a le plus régulièrement proposé des adaptations de Balzac est la 2; France 2, son héritière, continue d'ailleurs cette tradition :



On peut également classer les adaptations par durée, afin de savoir à quelles époques la télévision privilégie les adaptations courtes et les adaptations longues; on constate par exemple que depuis 2005, le format moyen métrage est plutôt privilégié :

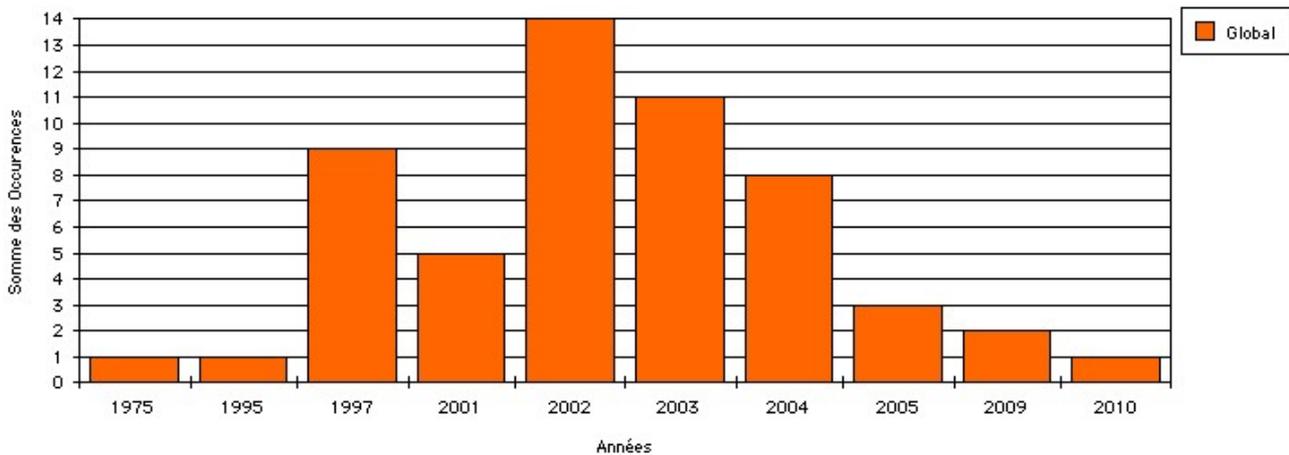


Enfin, pour compléter ces analyses il faut également évaluer l'importance des rediffusions. Sans surprise, les chaînes qui rediffusent le plus sont celles qui ne produisent pas du tout d'adaptations, comme Paris Première :



La période où les rediffusions sont les plus nombreuses correspond au début des années 2000, à l'explosion de l'offre de bouquets de chaînes télévisées et à la création

d'un grand nombre de chaînes nouvelles qui ont dû alimenter leur programmation d'émissions déjà produites et diffusées :



Si l'on se reporte au tableau Excel qui recense dans le détail les adaptations qui ont été rediffusées (cf. annexe 3), on constate que ce sont surtout les adaptations les plus récentes qui ont été privilégiées, peut-être pour ne pas décourager un public qui préfère généralement les nouveautés; parmi les rediffusions, on trouve beaucoup de téléfilms en plusieurs épisodes, peut-être pour mieux remplir les grilles de programmes.

Médiacorus est donc un outil de gestion de données qui permet d'analyser avec une grande précision les informations récoltées dans les notices des films pour ensuite en proposer des interprétations. On peut ainsi évaluer la part prise par les chaînes publiques dans la diffusion du patrimoine littéraire, la fréquence de diffusion et de rediffusion des adaptations entre les débuts de la télévision et aujourd'hui, la tendance actuelle des chaînes à rediffuser des programmes plutôt qu'à en produire de nouveaux et ainsi de suite. Médiacorus est un outil bien adapté pour exploiter des corpus regroupant un grand nombre de documents et beaucoup d'informations; il permet d'avoir une vue synthétique sur l'ensemble du corpus et d'esquisser un certain nombre d'hypothèses. Mais pour une analyse plus en détail de chacune de ces adaptations, c'est le logiciel Médiascope, également développé spécifiquement par l'Inathèque, que le chercheur doit utiliser. C'est ce que nous allons montrer dans la partie suivante en nous attachant sur un petit échantillon d'adaptations que l'ensemble des outils proposés par l'Inathèque permet d'exploiter minutieusement.

4. QUELQUES EXEMPLES PRÉCIS : PISTES D'ANALYSE

Pour effectuer une sélection qui soit représentative, nous avons tout d'abord choisi de prendre des téléfilms produits et diffusés à différentes époques, des années 50 jusqu'à nos jours. Nous avons aussi privilégié les adaptations de romans assez connus car ce sont ces œuvres-là qui sont le plus souvent choisies pour attirer les téléspectateurs. Notre choix s'est ainsi arrêté sur *Eugénie Grandet*, qui a été adapté pour la télévision à trois reprises, dans les années 50, 60 et 90, ce qui permet de comparer les différentes versions. A ce petit corpus s'est ajouté un autre exemple d'adaptation réalisée dans les années 60, qui a eu un certain succès et dont les choix esthétiques et narratifs

sont assez intéressants : *La Cousine Bette* d'Yves-André Hubert. Enfin nous y avons ajouté deux autres adaptations plus récentes qui ont aussi rencontré un certain succès : *Le Père Goriot* de Jean-Daniel Verhaeghe qui date de 2005 et dans lequel Charles Aznavour incarne le Père Goriot; cette adaptation peut être comparée avec celle réalisée par Guy Jorre en 1972. Et *La Maison du chat qui pelote*, de Jean-Daniel Verhaeghe là encore, qui offre un exemple d'adaptations de format plus court telles qu'elles ont tendance à être réalisées aujourd'hui pour correspondre aux critères esthétiques en vogue dans les séries télévisées actuelles; cette adaptation est issue de la collection qui est en ce moment même en train d'être diffusée sur France 2, « Au siècle de Maupassant, contes et nouvelles du XIX^e siècle », titre qui vient rappeler l'admiration que notre XXI^e siècle voue encore à ses « grands classiques » du XIX^e siècle.

4.1. Le Père Goriot

Pour commencer, *Le Père Goriot* de Jean-Daniel Verhaeghe (2005) illustre bien l'évolution des notices depuis la création de l'Inathèque en 1995 que nous avons précédemment évoquée. Si l'on compare la notice de ce film avec celle du film éponyme de Guy Jorre en 1972, on peut faire plusieurs observations :

Titre propre	Le Père Goriot
Canal de diffusion	2
Date de diffusion	09.03.1972
Indicateur précision date de diffusion	3
Rediffusion	14.09.1995, 23:47:06, 3 (FR3)
Durée	01:45:00
Thématique	Fiction
Genre	•Adaptation• ; Téléfilm
Auteurs	REA, Jorre, Guy; ADA, Bory, Jean Louis; DIA, Bory, Jean Louis; AUT, Balzac, Honoré de
Générique	IMA, Duhamel, Jacques; DEC, Thomen, Jean; DEC, Bataille, Jacques; COC, Respens, Marie Thérèse; COC, Cadin, Michèle; INT, Vanel, Charles (le père Goriot); INT, Garcin, Bruno (Rastignac); INT, Jacquet, Roger (Vautrin); INT, Nevers, Monique (Delphine de Nucingen); INT, Clermont, Elia (Anastasie de Restaud); INT, Alari, Nadine (Madame de Beauséant); INT, Laage, Barbara (Madame de Langeais); INT, Tilly, François Louis (Blanchon); INT, Gardes, Renée (Madame Vauquer); INT, Savarin, Annie (Sylvie); INT, Rieger, Paul (Christophe); INT, Fraysse, Cathy (Victorine Taillefer); INT, Mergay, Marie (Madame Couture); INT, Delmas, Renée (Mademoiselle Michonneau); INT, Bever, Georges (Poiret); INT, Kerner, Guy (Monsieur de Restaud); INT, Timmermann, François (Maxime de Trailles); INT, Moro Giafferi, François (Ajuda Pinto); INT, Nègre, Pierre (Le chef de la police)
Descripteurs	Paris; société; moeurs; rapports humains (père-fille); portrait; père; fortune; ruine; amour (paternel); ambition; promotion sociale; bourgeoisie; classe sociale (aristocratie); commerçant (négociant); pension de famille; jeune homme; étudiant; amitié
Date événement	19EME SIECLE (1819)
Résumé	Roman d'apprentissage et peinture des moeurs de la société parisienne du début du 19 ^e me siècle, "Le Père Goriot" décrit les ambitions d'un jeune provincial avide de réussite, qui assiste au sacrifice d'un vieil homme que son amour extrême pour ses filles conduit à la déchéance.
Société de programmes	ORTF

Nature de production PRODUCTION PROPRE
Producteurs PRD, Paris : Office national de radiodiffusion télévision franç (ORTF) (1972)
Type de date D
Type notice (code) 31
Thèque CP
Id notice CPF86630196

Titre propre Le père Goriot
Chaîne de diffusion France 2
Canal Réseau 2
Date de diffusion 21.02.2005
Jour lundi
Statut de diffusion Première diffusion
Heure de diffusion 20:55:26
Heure de fin de diffusion 22:35:24
Durée 01:39:58
Thématique Fiction
Genre Téléfilm; Adaptation
Type de description Emission simple
Médiamétrie Fiction, Téléfilm, drame psychologique
Générique REA, Verhaeghe Jean Daniel; AUT, Balzac Honoré de; ADA, Carrière Jean Claude; DIA, Carrière Jean Claude; MUSO, Petit Carolin; INT, Aznavour Charles (Le père Goriot); INT, Karyo Tcheky (Vautrin); INT, Zidi Malik (Rastignac); INT, Darel Florence (Delphine de Nucingen); INT, Barentin Nadia (Madame Vauquer); INT, La Vaullée Rosemarie (Anastasie de Restaud); INT, Vernier Pierre (Poiret); INT, Labourier Dominique (mademoiselle Michonneau); INT, Detmers Maruschka (la comtesse de Beauséant)
Descripteurs Paris; 19ème siècle; pension de famille; relation parent enfant (père-filles); père; condition sociale; pauvreté; comportement humain
Chapeau Téléfilm adapté du roman éponyme écrit par Honoré de BALZAC. Au début du XIXème siècle, dans une modeste pension bourgeoise parisienne, un homme vieillissant, que son amour pour ses filles rend aveugle, n'hésite pas à sacrifier sa fortune et sa vie à leur réussite et leur bonheur.
Résumé producteur Le père Goriot s'appelait autrefois monsieur Goriot. Il était négociant en farines. Tout l'argent qu'il avait su gagner à la faveur des guerres de la Révolution, il l'a perdu à cause de ses deux filles. Il a tout fait pour qu'elles aient une éducation supérieure et qu'elles gagnent une position brillante dans le monde. Il y est parvenu. Anastasie a épousé un aristocrate, et Delphine un banquier, le baron de Nucingen. Aujourd'hui, le père Goriot vit très modestement dans la pension tenue par madame Vauquer. Il y prend la plupart de ses repas avec d'autres pensionnaires, parmi lesquels, fraîchement arrivé de province, se trouve le jeune Eugène de Rastignac, un cousin de la comtesse de Beauséant, une très grande dame, dans le salon de laquelle Delphine de Nucingen rêve d'être reçue. Cet atout va rapprocher Rastignac du père Goriot. Celui-ci, à force de privations et de sacrifices s'est vu réduit à monter dans les étages de la pension Vauquer, jusqu'au réduit le plus pauvre. Il continue de suivre de loin ce qu'il croit être le bonheur de ses filles. Sachant Delphine malheureuse en ménage, il va jusqu'à se faire entremetteur, pour que Rastignac devienne son amant. Cependant, ses filles ne le voient guère. Parfois, elles donnent même l'impression d'avoir honte de lui, de cette condition dont elles sont pourtant les responsables. Parmi les pensionnaires se trouve un homme bavard et robuste, aux favoris teints, qui s'appelle Vautrin. Il semble avoir tout vu, tout connu. Des rumeurs étranges courent sur son compte. Attiré par Rastignac, Vautrin propose au jeune homme de faire sa fortune. Il suffit pour cela de laisser tuer un homme en duel et d'épouser une héritière...

Société de programmes	France 2
Nature de production	Pré achat droits de diffusion
Producteurs	Producteur, Paris : Cipango Productions Audiovisuelles, 2004; Producteur, Bruxelles : Saga Film, 2004; Producteur, Bruxelles : Radio Télévision Belge de la Communauté Française, 2004; Producteur, Bucarest : Radiodifuziunea Si Televiziunea Romana, 2004
Extension géographique	National
Couleur	Couleur
Doc. D'accompagnement	Dossier de presse; Fiche d'émission
Type de traitement	Catalogage synthétique
Audience globale	10.30
Audience + 15 ans	11.70
Audience femme	14.40
Audience homme	8.80
Part de marché	21.60
Part de marché +15 ans	22.50
Sélection DL	O
Numéro DL	CL T 20050221 FR2 16h
Titre matériel	[Journée de captation F2 du 21 février 2005]
Matériel	S-DLT : 1 élément, Parallèle antenne, Couleur, STEREO, Définition : 625 lignes, Standard couleur : Composantes numériques 4.2.0, Signal : Numérique, Format : 1/2 pouce, Procédé : MPEG 2 program

La notice du film de 2005 est plus longue que celle du film de 1972 : certains champs, surlignés dans la deuxième notice, sont apparus après 1995. Ces champs apportent davantage de précisions sur le jour et l'heure de diffusion par exemple, ou bien explicitent le type de traitement documentaire effectué sur le document (en l'occurrence un catalogage synthétique sur une émission simple), ou apportent des informations supplémentaires sur le contenu du document (le « chapeau »). On remarque que le champ « résumé » n'est plus du tout effectué par un documentaliste de l'INA : celui-ci se contente de reprendre le résumé fourni par le producteur au moment où il remet dans le cadre du dépôt légal les documents accompagnant l'émission. De nouveaux champs très intéressants figurent enfin sur les notices des films issus du dépôt légal : l'audience, la part de marché et les documents d'accompagnement. L'audience, très précisément décrite, montre qu'un téléfilm comme *Le Père Goriot* est davantage regardé par les femmes que par les hommes, et qu'il a remporté un certain succès en termes d'audimat. La part de marché évalue la rentabilité du film programmé par rapport aux autres chaînes, et permet donc d'évaluer la réception du film par les téléspectateurs : en l'occurrence l'adaptation du *Père Goriot* de 2005 semble avoir été beaucoup regardée. Enfin les documents d'accompagnement, accessibles directement depuis la notice lorsqu'ils sont numérisés, apportent de nombreux éclairages sur la façon dont le film a été conçu et réalisé, sur l'interprétation qui y est donnée du roman de Balzac et de ses personnages, sur les intentions du réalisateur et des acteurs. Voici la liste des documents auquel on peut avoir accès depuis la notice du *Père Goriot* de 2005 :

- un dossier de presse assez long, tout en images couleur qui présente le film et les acteurs ;
- une fiche émission qui propose un résumé de l'intrigue du film et des extraits de deux interviews, l'une avec Charles Aznavour et l'autre avec le scénariste du film, Jean-Claude Carrière (reproduite en annexe 4) ;
- un bulletin de presse comportant la même interview de Charles Aznavour et quelques commentaires du réalisateur ;

- une grille de programme qui permet de situer la diffusion du téléfilm dans l'ensemble des programmes diffusés par la chaîne.

Si l'on étudie avec plus de précision ces documents, on peut constater que, dans l'interview de Charles Aznavour par exemple (cf. annexe 4), l'essentiel du film semble être contenu dans le personnage du Père Goriot et dans sa passion pour ses filles, réduite par Aznavour à un instinct de « mère poule » auquel il lui est en effet plus facile de s'identifier plutôt qu'à la passion démesurée, irrationnelle et destructrice qui possède le Père Goriot de Balzac. Aznavour avoue aussi avoir volontairement « gommé l'aspect incestueux que revêt parfois dans le roman l'amour de Goriot pour ses filles » - la télévision ne saurait aller si loin -, ce qui ne l'empêche pas de reconnaître un peu plus loin qu'en effet le Père Goriot est « un personnage qui a un problème », signe distinctif qui en fait, selon Aznavour, un « vrai personnage ». Une première lecture du roman de Balzac, très significative de nos préoccupations et de nos tabous contemporains, est ainsi proposée par l'un des acteurs du film.

Dans la même fiche émission, le scénariste Jean-Claude Carrière semble pour sa part avoir retenu d'autres aspects du roman de Balzac : Madame de Beauséant, grande figure idéalisée de l'aristocratie du Faubourg Saint-Germain, qui ne peut rien faire d'autre que de capituler face au « boubier » que représente le monde moderne en train de se construire à ses pieds; et le personnage de Vautrin, figure diamétralement opposée, populaire, vulgaire, intrigante et pleine de ressources, qui se faufile sans scrupule dans les interstices d'une société qui tente par tous les moyens de les combler. Ce sont ainsi deux visions du monde, deux rapports au monde aux antipodes l'un de l'autre qui retiennent l'attention du scénariste, qui transpose peut-être ainsi l'ambiguïté de sa propre position face au monde d'aujourd'hui. Jean-Claude Carrière, conscient de l'ancrage historique du roman, de son contexte social et politique, fait une lecture beaucoup moins psychologique du roman que celle de Charles Aznavour. Il en décèle l'actualité dans la passion insurmontable du père Goriot pour ses filles, passion qu'une société bourgeoise, rationnelle, calculatrice telle qu'elle est en train de se construire à l'époque de Balzac ne saurait tolérer. *Le Père Goriot* de Balzac devient ainsi pour le scénariste l'occasion indirecte d'un plaidoyer contre un modèle de société qui laisse peu de place à la fantaisie, à l'excès et à la liberté humaine, qui se referme progressivement sur les individus telle une chape de plomb.

La fidélité scrupuleuse de l'adaptation, le lissage de tous les aspects quelque peu excessifs du roman de Balzac que l'on peut observer dans le téléfilm semblent pourtant contredire ces intentions clairement affichées par le scénariste, et sur lesquelles le réalisateur insiste à son tour dans le bulletin de presse précédemment cité : malgré tous les efforts et les bonnes intentions des créateurs et des interprètes du film, le média télévisuel n'est peut-être pas l'espace le mieux approprié pour revendiquer le droit à l'originalité et à la liberté d'expression, et sa propension à suivre les goûts et les critères esthétiques supposés du « grand public » semble l'entraîner fatalement à revenir à une interprétation sage et consensuelle des œuvres littéraires. Cette hypothèse de lecture demanderait à être creusée en comparant les adaptations du *Père Goriot* pour la télévision avec celles conçues pour le cinéma : les films sortis en salle de Robert Vernay et de Jacques de Baroncelli sont-ils effectivement plus audacieux ? Quelles autres contraintes pèsent sur le média cinématographique lui-même ?

On voit ainsi de quelle façon l'analyse des documents accompagnant les téléfilms peut mettre le chercheur sur des pistes d'interprétations intéressantes, en lui permettant notamment de confronter les intentions affichées par les réalisateurs, les scénaristes ou les acteurs, avec le film lui-même et les choix d'adaptation qui y sont effectivement réalisés. Cet écart en dit souvent long sur l'image que les professionnels travaillant pour

la télévision veulent donner des œuvres qu'ils produisent, sur l'ambition et les pouvoirs qu'ils confèrent, à tort ou à raison, au média télévisuel, et sur la représentation qu'ils se font plus généralement des relations entre la télévision et la culture.

4.2. La Maison du chat qui pelote

On pourrait effectuer le même type d'analyse sur une autre adaptation plus récente, celle de *La Maison du chat qui pelote* réalisée en 2009 par le même réalisateur, Jean-Daniel Verhaeghe, et dont voici la notice :

Titre propre La Maison du chat qui pelote
Titre collection Au siècle de Maupassant, contes et nouvelles du XIXe
Chaîne de diffusion France 2
Canal Réseau 2
Date de diffusion 24.03.2009
Jour mardi
Statut de diffusion Première diffusion
Heure de diffusion 20:35:37
Heure de fin de diffusion 21:33:50
Durée 00:58:13
Thématique Fiction
Genre Téléfilm; •Adaptation• ; Série
Type de description Emission simple
Médiamétrie Fiction, Téléfilm, drame psychologique
Générique REA, Verhaeghe Jean Claude (Réalisateur); SCE, Andrei Anne; ADA, Andrei Anne; AUT, •Balzac Honoré de• ; PRO, Barbault Marc; INT, Bernier Mélanie (Augustine Guillaume); INT, Personnaz Raphaël (Théodore de Sommervieux); INT, Laspalès Régis (Mr Guillaume); INT, Vincent Marie (Mme Guillaume); INT, Bouix Evelyne (Mme Roguin); INT, Gillard Françoise (Virginie Guillaume); INT, Bodnar Marc (Joseph Lebas); INT, Dombasle Arielle (la duchesse de Garigliano); INT, Ioto Alexandre (Girodet); INT, Cordier Laurence (la première élégante); INT, Verhaeghe Jean Daniel (le mendiant); IMA, Privat Bruno
Descripteurs Paris; relation familiale; rapports humains; bourgeoisie; noblesse; amour; mariage; couple
Chapeau Ce téléfilm, de la collection "Au siècle de Maupassant, contes et nouvelles du XIXème siècle", est une adaptation d'un court roman d'Honoré de Balzac, qui ouvre "La comédie humaine". 1829. Monsieur Guillaume est drapier à Paris. Il y tient une boutique à l'enseigne du Chat-qui-pelote, maison sérieuse qu'il gère "en bon père de famille". Père, il l'est justement, de deux filles : l'aînée Virginie, douce et patiente mais légèrement disgracieuse, la cadette Augustine si mignonne et si charmante qu'ils sont deux à en être amoureux, Joseph Lebas, le commis de Monsieur Guillaume, homme sérieux s'il en est et Théodore de Sommervieux, jeune aristocrate, peintre, amoureux de la beauté en général, volage, mais voué corps et âme à son art. Mais c'est à Théodore qu'iront le cœur et la main d'Augustine tandis que Joseph épousera Virginie. Deux mariages, le mariage d'amour l'emportant sur le mariage de raison ? Pas si sûr. Si Virginie et Joseph construisent, dans la modestie et la constance, une union solide et quasi 'patrimoniale', pour Augustine cette union aura été un marché de dupes. Le décalage social, artistique et intellectuel entre les deux époux transforme rapidement le rêve des débuts en un cauchemar. Théodore ne trouve aucune consistance dans sa femme qui lui paraît fade. Théodore a besoin de sensations fortes. Il va les chercher avec la duchesse de Carigliano qu'Augustine vient ensuite supplier de l'aider en lui donnant des recettes de

séduction. Mais les conseils de la duchesse n'ont aucun effet sur le comportement d'Augustine qui dépérit et meurt de chagrin.

Société de programmes France 2

Nature de production Pré achat droits de diffusion

Producteurs En association avec, Paris : France 2, 2009; Producteur, Paris : JM Productions, 2009

Extension géographique National

Couleur Couleur

Doc. D'accompagnement Dossier de presse; Fiche d'émission; Fiche technique; Résumé

Type de traitement Catalogage synthétique

Audience globale 7.50

Audience + 15 ans 8.60

Audience femme 10.30

Audience homme 6.60

Part de marché 16.20

Part de marché +15 ans 17.40

Sélection DL O

Numéro DL CL T 20090324 FR2 00h

Titre matériel [Journée de captation France 2 du 24 mars 2009]

Matériel LTO : 1 élément, Parallèle antenne, Couleur, STEREO, Définition : 625 lignes, Signal : Numérique, Standard couleur : Composantes numériques 4.2.0, Procédé : MPEG 2 program, Format : 1/2 pouce

Mais pour prolonger l'analyse du téléfilm précédent, nous allons plutôt nous demander ce que le choix d'adapter, pour la première fois à la télévision, ce court roman de Balzac peut révéler du rapport entre chaînes publiques et littérature dans le contexte actuel. Dans le Télérama (cf. annexe 5) de la semaine 16 au 20 août 2010, le film, qualifié par le critique Samuel Duhaire d'adaptation « efficace » globalement mais un peu inégale et « laborieuse » au début, est considéré finalement comme un « téléfilm patrimonial ». Les chaînes publiques comme France 2 auraient donc toujours comme mission et objectif ultime de transmettre au grand public une partie de notre patrimoine littéraire francophone. Néanmoins la pression commerciale, la concurrence des autres chaînes qui se sont démultipliées et ont fait baisser l'audience des grandes chaînes hertziennes traditionnelles (la part de marché de *La Maison du chat qui pelote* était de 16.20 en 2009 quand elle était pour *Le Père Goriot* en 2005 de 21.60) obligent les chaînes publiques à modifier leur stratégie de programmation, surtout en ce qui concerne les émissions dites « culturelles ». Afin de se caler sur l'offre des autres chaînes et sur les goûts et les critères esthétiques des nouvelles générations, France 2 a ainsi opté pour des adaptations de format plus court (*La Maison du chat qui pelote* dure 60 minutes), et qui se déclinent en une série de plusieurs « épisodes » dans la même veine, les « *Contes et nouvelles du XIX^e siècle* »; la similitude avec les séries télévisées américaines comme *Les Experts*, *NCIS* ou *Cold Case*, qui proposent des séries d'épisodes courts diffusés chaque semaine par blocs de 2 ou 3 n'est pas anodine.

Par ailleurs, le choix des acteurs, largement contesté par le même critique du Télérama qui n'apprécie guère le « ton emprunté » de Régis Laspalès, témoigne lui aussi d'une stratégie de séduction à l'égard du grand public : Régis Laspalès et Arielle Dombasle, deux personnalités assez connues, permettent d'attirer davantage de téléspectateurs; par ailleurs la renommée de Régis Laspalès comme humoriste français permet de donner d'emblée une tonalité humoristique et familière à l'adaptation de Balzac, qui aurait, sans cela, pu passer aux yeux des téléspectateurs pour austère et « patrimoniale » et décourager les bonnes volontés. *La Maison du chat qui pelote* est

donc bien un « téléfilm patrimonial », mais qui tâche de renouveler l'image que la télévision a pu donner jusqu'ici des adaptations des grands classiques littéraires en la rendant plus légère, tant du point de vue de la forme que du contenu. Si, en effet, on analyse les choix du réalisateur en terme de transposition, on peut constater que les aspects les plus austères du roman de Balzac ont été effacés ou largement atténués : la sévérité des mœurs de la famille Guillaume s'efface derrière la jovialité bonhomme du père de famille incarné par Laspalès; le despotisme de la mère Guillaume, sèche, ridée, hideuse dans le roman, ne transparait plus du tout dans l'adaptation; la description acerbe du milieu du commerce, sur laquelle Balzac insiste beaucoup, cède la place dans l'adaptation télévisée à la double histoire d'amour et à la peinture des sentiments.

La télévision publique tente ainsi non seulement de transmettre le patrimoine culturel français au plus large public possible, mais aussi de le réconcilier avec les grands classiques en lui démontrant qu'ils n'ont rien à envier aux séries américaines les plus en vue. Il s'agit là d'un pari audacieux, qui tente d'établir un compromis entre mission de service public et pression financière, dans un monde où, pour ne pas complètement renoncer à leurs ambitions, les médias se voient eux-mêmes contraints de s'adapter et d'inventer de nouvelles stratégies de séduction et de valorisation de leurs productions.

Toutes ces analyses sont rendues possibles par la mise à disposition, à l'Inathèque, de tout un panel de documents écrits qui viennent éclairer les documents audiovisuels. Cette documentation est particulièrement fournie pour les programmes couverts par le dépôt légal depuis 1995. Néanmoins elle existe aussi pour les émissions antérieures, et permet de la même manière une exploitation intéressante des documents audiovisuels, comme nous allons à présent le démontrer avec l'exemple de *La Cousine Bette*, téléfilm réalisé en 1964 par Yves-André Hubert.

4.3. La Cousine Bette

Cette adaptation, et les critiques qui ont été écrites sur ce téléfilm, révèlent combien les relations entre télévision et littérature pouvaient, dans le contexte des années 60, être différentes de celles que nous avons pu observer avec l'exemple actuel de *La Maison du chat qui pelote*. Si, en 2009, il faut absolument éviter de « faire trop sérieux » à la télévision, y compris dans les adaptations littéraires, dans les années 60 il faut au contraire prouver la qualité littéraire et intellectuelle de l'émission qui est proposée. Voici ce que l'on peut lire en effet dans le chapeau introducteur qui présente le film dans la grille de programmes hebdomadaire proposée par le Télérama de l'époque (cf. annexe 6) : « Jean-Louis Bory était particulièrement habilité à écrire cette adaptation de *La Cousine Bette* : on se souvient en effet de son essai paru au début de l'année : *Balzac et les ténèbres*. Professeur de Lettres, Jean-Louis Bory a obtenu le prix Goncourt en 1945 avec son premier livre : *Mon village à l'heure allemande*; depuis il a fait paraître *Cléo dans les blés*, *La sourde oreille*, *Usé par la mer*, *Eugène Sue*, etc. » Le critique du Télérama, André Alter, tente ainsi de mettre en avant non pas le travail du réalisateur, Yves-André Hubert, mais celui de Jean-Louis Bory qui a adapté le texte du roman pour le transformer en scénario de téléfilm; pour oser s'en prendre au texte de Balzac, il ne fallait pas moins qu'un écrivain et un universitaire patenté, susceptible d'avoir, outre de véritables qualités littéraires, un regard pertinent sur le texte et une interprétation de celui-ci qui ne soit ni trop fantaisiste, ni trop décalée par rapport aux analyses proposées dans les milieux savants et intellectuels de l'époque.

Si l'on s'attache ensuite à l'article complet que le Télérama a consacré au téléfilm (cf. annexe 7), cette analyse se trouve encore confirmée. La quasi totalité de l'article est consacrée non pas à la critique du film, mais à l'analyse du roman : « Balzac n'aurait pas appelé son livre *La Cousine Bette* s'il n'avait pas vu dans la vieille fille sa véritable héroïne », [...] « la figure la plus répugnante de toute *La Comédie humaine* » (que le critique a naturellement lue dans son intégralité). « Balzac s'est-il donc complu au milieu des monstres ? » s'interroge encore le critique, avant d'affirmer avec vigueur que « *La Cousine Bette* est un grand livre ». Le plus grand mérite de Jean-Louis Bory aura sans doute été de l'avoir reconnu, et de lui avoir été le plus fidèle possible : « l'adaptateur a donc été fidèle », sauf à la fin, où il ose prendre une liberté que le critique ne lui pardonne pas, car elle « fausse quelque peu le sens de l'œuvre de Balzac », crime de lèse-majesté s'il en est.

L'adaptation littéraire ne prend ainsi de valeur qu'au regard de la qualité de l'œuvre dont elle est la pâle imitation; le seul mérite que l'on puisse reconnaître à ce genre d'émission, et par conséquent à la télévision elle-même, c'est d'avoir au moins fait connaître ou relire au public une grande œuvre littéraire. Le téléfilm est d'ailleurs expliqué à grand renfort de références littéraires à « Œdipe-roi » ou à la « machine infernale » de la tragédie grecque. C'est ainsi de la littérature que la télévision tire sa légitimité, et non l'inverse, comme on peut parfois l'observer aujourd'hui, où les adaptations pour le petit et le grand écran redonnent de l'attrait à la lecture du livre dont elles sont issues et que le public avait complètement oublié. Nous sommes, dans les années 60, à une période dans l'évolution du média télévisuel où celui-ci cherche encore sa place et son identité propres, où il lui faut se justifier et inventer de nouvelles formes et de nouveaux contenus, où le primat de l'écrit sur les autres formes de média demeure fort. On mesure ainsi le parcours que la télévision a effectué en un demi-siècle, et le renversement des valeurs et des rapports de forces qui a eu lieu entre la littérature et les autres médias. L'irruption d'internet est sans doute encore en train de bouleverser ces relations, mais cette question mériterait à elle seule une analyse approfondie impossible à effectuer dans le cadre de ce travail.

4.4. Eugénie Grandet

Pour finir ce parcours à l'intérieur d'un choix d'adaptations télévisuelles de différentes époques, nous allons nous arrêter un peu plus longuement sur *Eugénie Grandet* et les trois adaptations qui en ont été proposées par Maurice Cazeneuve, Alain Boudet et Jean-Daniel Verhaeghe respectivement en 1956, 1968 et 1994.

A. Les ressources existantes

Eugénie Grandet a été adapté pour le cinéma et la télévision à plusieurs reprises, en France et à l'Étranger. Pour le cinéma, on peut citer en exemple *L'Eugénie Grandet d'Émile Chautard*, réalisé en France en 1910; *The Conquering Power* de Rex Ingram, réalisé aux États-Unis en 1921; et *Eugénie Grandet* de Mario Soldati réalisé en Italie en 1946. Pour la télévision on recense notamment, outre les trois *Eugénie Grandet* déjà mentionnées réalisées pour la télévision française, une *Evgeniya Grande* de S. Alexeiev, réalisée en URSS en 1960. Mais pour exploiter l'ensemble de ce corpus et établir des comparaisons il faut en prendre connaissance et y avoir accès. Or, l'inconvénient de l'environnement de travail de l'Inathèque, comme on l'a déjà évoqué, c'est qu'il reste

fermé sur lui-même; il faudrait que le logiciel Hyperbase fasse des liens vers les catalogues et les notices des autres films ou documents conservés ailleurs.

Dans le cas d'un étudiant ou d'un chercheur qui travaillerait sur les adaptations d'*Eugénie Grandet* à la télévision et au cinéma, cette fonctionnalité pourrait lui être fort utile, car elle le renverrait par exemple vers le CNC, qui conserve dans les Archives françaises du film le film d'Émile Chautard daté de 1910; il pourrait ainsi comparer l'esthétique du film de 1910 avec celle du téléfilm de 1956, pour constater par exemple combien, esthétiquement parlant, la télévision à ses débuts est en retard par rapport au cinéma, qui a déjà expérimenté bon nombre de ses potentialités techniques. Le téléfilm de 1956 reste en effet enfermé dans un décor de studio statique qui s'apparente aux décors expressionnistes des débuts du cinéma, ce qui le rapproche paradoxalement du film d'Émile Chautard pourtant tourné 46 ans plus tôt, alors que le cinéma était encore muet.

Il serait aussi renvoyé vers les ressources de la salle P de la BnF, qui conserve le film de Mario Soldati de 1946, avec lequel là encore il serait intéressant de comparer, cette fois à 10 années de distance, le téléfilm de 1956. Il apprendrait également que le département des Arts du spectacle de la BnF conserve le scénario du film réalisé par Alain Boudet et adapté par Jean-Louis Roncoroni; qu'il conserve aussi deux précieux recueils de coupures de presse de l'époque, qui analysent et critiquent la mise en scène du film d'Alain Boudet et l'adaptation de Roncoroni; il découvrirait également le manuscrit de la comédie radiophonique qu'Irénée Mauget a écrite en 1939 pour la RDF à partir du roman *Eugénie Grandet*; ou bien celui de la comédie dramatique de Maxime-Lévy datant de 1927, assorti lui aussi d'un recueil de coupures de presse. Il pourrait ainsi comparer deux modes d'adaptation différents, pour la télévision et pour la radio, et évaluer ce que chacun de ces médias apporte en propre à la lecture de l'œuvre de Balzac. Enfin s'il voulait comparer les adaptations françaises avec celle réalisée par un américain, et analyser ainsi la réception de Balzac à l'extérieur de la France, il pourrait se tourner vers la Cinémathèque française qui conserve *The Conquering Power* de Rex Ingram, réalisé aux Etats-Unis en 1921.

Même s'ils ne se trouvent pas dans les locaux de l'INA, tous ces documents permettent, par comparaison, de mettre en perspective les adaptations télévisées conservées à l'INA et d'en approfondir l'analyse; l'INA aurait ainsi tout intérêt, pour valoriser ses collections, à les signaler et à renvoyer ses lecteurs vers ces autres institutions extérieures. Mais on constate ici que la logique de conservation, qui favorise le développement et la valorisation propres de chaque fonds hérité ou acquis, ne coïncide pas toujours avec la logique de recherche, qui souhaiterait voir rassemblés tous les documents relatifs à un même sujet au même endroit. Et pourtant, avoir la possibilité de lire le manuscrit du scénario original de Roncoroni tout en visualisant le film correspondant et en segmentant et annotant celui-ci avec médiascope serait bien pratique pour le chercheur. La numérisation de l'ensemble des documents et l'interopérabilité des catalogues pourraient permettre ce genre de travail.

B. Les notices

Pour revenir aux téléfilms eux-mêmes, le chercheur dispose quoi qu'il en soit à l'Inathèque d'un grand nombre de ressources et d'outils qui lui permettent de contextualiser et d'analyser les téléfilms conservés dans les archives de l'INA et de les comparer entre eux. Les informations contenues dans les notices décrivant les films sont déjà en elles-mêmes des sources d'informations intéressantes. Les champs « thématique », « genre », « descripteurs » et « résumé » permettent par exemple

d'émettre quelques hypothèses sur les différentes lectures que l'on a faites de Balzac à travers le temps. Certes, la date de rédaction de la notice ne figure pas dans la notice elle-même, ce qui peut induire le chercheur en erreur : il peut considérer à tort qu'une notice d'un film de 1956 a été rédigée à peu près à la même époque, ce qui n'est pas toujours vrai. Cependant, dans le cas de nos trois adaptations de Balzac, les notices, quelle que soit l'époque à laquelle elles ont été produites, reflètent bien la lecture de l'œuvre de Balzac que le téléfilm porte en lui, et à ce titre elles peuvent être intéressantes à prendre en compte.

Voici les notices des trois adaptations d'*Eugénie Grandet* précédemment citées :

Titre propre	EUGENIE GRANDET
Canal de diffusion	1
Date de diffusion	05.05.1956
Indicateur précision date de diffusion	3
Durée	01:40:00
Thématique	Fiction; Théâtre
Genre	Adaptation; Œuvre enregistrée en studio
Auteurs	REA, Cazeneuve, Maurice; ADA, Cazeneuve, Maurice; AUT, Balzac, Honoré de; MUS, Constant, Marius
Générique	DEC, Gambut, Jean Jacques; INT, Marchat, Jean (LE PERE GRANDET); INT, Noro, Line (MME GRANDET); INT, Blanchar, Dominique (EUGENIE GRANDET); INT, Delbo, Marion (NANON); INT, Crémieux, Henri (LE NOTAIRE); INT, Degrave, Jean (LE PRESIDENT); INT, Frankeur, Richard (L'ABBE); INT, Catelain, Jacques (M. DES GRASSINS); INT, Duc, Hélène (MME DES GRASSINS); INT, Benneteau, Serge (ALPHONSE); INT, Leproux, Pierre (CORNOILLER); INT, Landi, Armand (L. DE CANALIS); INT, Prevot, Florianne (MATHILDE DE SAINT AUBRION)
Descripteurs	pièce de théâtre (EUGENIE GRANDET); Saumur; rapports humains (PERE-FILLE); avarice; fortune; amour (DECU); jeune fille (GENEREUSE); solitude
Résumé	Maurice Cazeneuve a écrit spécialement pour la télévision une pièce qu'il a adaptée du roman d'Honoré de Balzac. De manière à donner aux spectateurs l'impression d'une continuité dans l'action, il a adopté le ton du récit et a choisi de mettre en valeur l'histoire de l'amour déçu, celle de la douce et fidèle Eugénie, victime de l'avarice paternelle, que son cousin Charles n'épousa pas parce qu'il la croyait pauvre.
Société de programmes	ORTF
Nature de production	PRODUCTION PROPRE
Producteurs	PRD, Paris : Office national de radiodiffusion télévision franç (ORTF) (1956)
Type de date	D
Type notice (code)	31
Thèque	CP
Id notice	CPF86614054

Titre propre	Eugénie Grandet
Canal de diffusion	1
Date de diffusion	13.07.1968
Indicateur précision date de diffusion	3
Durée	02:21:15
Thématique	Fiction
Genre	Adaptation; Téléfilm
Auteurs	REA, Boudet, Alain; ADA, Roncoroni, Jean Louis; AUT, Balzac, Honoré de
Générique	IMA, Manier, Jacques; DEC, Hugues, Jean Baptiste; COC, Fresnay, Michel;

INT, Dary, René (GRANDET); INT, Dautun, Bérengère (EUGENIE); INT, Delbat, Germaine (MME GRANDET); INT, Gilbert, Arlette (NANON); INT, Rousselet, Bernard (CHARLES); INT, Bazil, Robert (M° CRUCHOT); INT, Martin, Jean (L'ABBE CRUCHOT); INT, Monjou, Marc (DE BONFONS); INT, Charvey, Marcel (M. DES GRASSINS); INT, Fonson, Jacques (ADOLPHE); INT, Delahalle, France (MME DES GRASSINS)

Descripteurs roman (Eugénie Grandet); Balzac, Honoré de; Saumur; bourgeoisie; avarice; société; amour

Date événement 1819

Résumé Adaptation du célèbre roman de Balzac qui fait partie de "La Comédie humaine" dont l'action se situe en 1819, à Saumur.

- Type admirable de la jeune fille d'autrefois, aussi bonne que pure, soumise et humble, Eugénie s'est abandonnée en sacrifice à la cupidité tyrannique de son père, dont elle sera finalement la victime. Car la figure de l'avare domine l'œuvre. Mais plus encore qu'une peinture de l'avarice, c'est une analyse de l'appétit de domination chez un vieillard que Balzac a admirablement traité dans ce roman.

Société de programmes ORTF

Nature de production PRODUCTION PROPRE

Producteurs PRD, Paris : Office national de radiodiffusion télévision franç (ORTF) (1968)

Type de date D

Type notice (code) 31

Thèque CP

Id notice CPF86614055

Titre propre Eugénie Grandet

Canal de diffusion 3

Date de diffusion 12.02.1994

Indicateur précision date de diffusion 3

Heure de diffusion 204949

Indicateur heure de diffusion sur jour suivant N

Durée 01:22:50

Thématique Fiction

Genre Adaptation; Téléfilm

Auteurs REA, Verhaeghe, Jean Daniel; ADA, Moustiers, Pierre; DIA, Moustiers, Pierre; AUT, Balzac, Honoré de; MUS, Portal, Michel

Générique DEC, Blaise, Michel; COC, Perrot, Monique; INT, Vernier, Pierre (Monsieur des Grassins); INT, Jade, Claude (Madame des Grassins); INT, Delor, Olivier (Adolphe des Grassins); INT, Briquet, Sacha (Me Cruchot le notaire); INT, Elso, Pascal (Mr de Bonfond le président); INT, Caussimon, Céline (Mathilde d'Aubrion); INT, Thiery, Rose (Nanon); INT, Franques, Anne Marie (Melle de Gribeaucourt); INT, Guinou, Anne (Madame d'Orsonval); INT, Fayolle, Marc (Comoillier); INT, London, Alexandra (Eugénie Grandet); INT, Carmet, Jean (Monsieur Grandet); INT, Haller, Bernard (L'Abbé Cruchot); INT, Carrière, Jean Claude (voix); INT, Labourier, Dominique (Madame Grandet); INT, Adelin, Jean Claude (Charles Grandet); INT, Bernicat, Jean Marie (Le docteur, M.Bergerin)

Descripteurs bourgeoisie; relation parent enfant (père - fille); avarice; amour; roman (Eugénie Grandet)

Descr. lieux Saumur

Date événement 19EME SIECLE

Résumé Adaptation par Pierre MOUSTIERS du célèbre roman d'Honoré de BALZAC "Eugénie GRANDET", portrait de la bourgeoisie provinciale du 19ème siècle.

Jean CARMET incarne Grandet père, un monstre d'égoïsme et d'avarisme qui sacrifie

jusqu'à sa raison à sa passion pour l'or.

Notes Reportage photo TVCL_010146

Société de programmes FR3

Nature de production COPRODUCTION

Producteurs PRD, Marseille : France 3 Marseille (F3MA) (1993); PRD, Bry-sur-Marne : Institut national de l'audiovisuel (INA) (1993); PRD, Paris : Technisonor (TECSO) (1993)

Type de date D

Type notice (code) 31

Thème CP

Id notice CPC94001482

On remarque pour commencer l'évolution du champ « thématique » dans chacune des trois notices : le téléfilm de 1956 était signalé comme « théâtre », alors qu'il ne s'agit nullement d'une pièce de théâtre filmée, même s'il est probable qu'elle se soit inspirée d'une précédente mise en scène théâtrale du roman; les deux autres notices ne comportent plus cette indication et sont simplement qualifiées de « fiction ». Ce petit détail traduit bien la difficulté pour la télévision, à ses débuts, de trouver sa forme propre, qu'elle emprunte tout d'abord au théâtre, à la peinture et au cinéma auxquels elle se réfère. Et en effet le film de 1956 est construit un peu comme une série de tableaux assez statiques, qui peuvent s'être inspirés du théâtre comme du cinéma des années 20 ou 30 : il s'ouvre sur un plan rapproché d'Eugénie, encadrée par une fenêtre, qui dure assez longtemps (presque une minute), ce qui lui confère un aspect statique et pictural. Les deux autres téléfilms commencent « in medias res », par une scène de soirée en famille pour le film de 1968 ou par le réveil d'Eugénie endormie dans le film de 1994.

Si l'on s'attache ensuite au « genre », on constate, de manière similaire, que l'appellation « téléfilm » n'apparaît qu'à partir du film de 1968; celui de 1956 est simplement décrit comme une « œuvre enregistrée en studio », comme s'il était encore difficile de lui définir un genre propre. On observe là encore comment la télévision s'est petit à petit constituée comme média à part entière, après avoir tâtonné entre les genres et les médias déjà existants dont il a fallu qu'elle se détache pour conquérir sa propre identité et ses propres formes.

Si l'on compare pour finir les descripteurs et les résumés des trois téléfilms, on constate combien chacun d'eux met l'accent sur des aspects différents du roman de Balzac. Ce qui intéresse au premier chef le film de 1956, c'est « l'histoire d'amour déçu » et les relations psychologiques, les rapports humains qui unissent les personnages, ainsi que le message moral sur « l'avarice » et « la générosité » qu'il croit déceler dans le roman de Balzac. Cette poésie des sentiments qu'incarne Eugénie Grandet, insérée dans le cadre sordide d'une maison de pierre froide, projection métaphorique du cœur sans tendresse de son propre père, nous rappelle l'atmosphère des films des années 30 : il faut rappeler qu'à cette époque en France triomphait au cinéma ce que l'on a appelé le « réalisme poétique », qui met en scène dans des cadres supposés tristement réalistes de belles histoires d'amour : le cinéma de Marcel Carné, *Le Quai des brumes* en 1938 et *Le Jour se lève* en 1939, ou le film *Remorques* de Jean Grémillon (1940), en sont l'illustration. Ce courant cinématographique est déjà dépassé au moment où paraît le téléfilm de 1956; pourtant Maurice Cazeneuve semble encore s'en souvenir. La télévision, pour trouver sa place et sa légitimité, regarde vers les modèles les plus légitimes (la littérature, le théâtre) et les plus populaires (l'âge d'or du cinéma français par exemple), quitte à regarder plutôt en arrière qu'en avant. Cette tendance disparaîtra ensuite avec le temps, comme l'atteste l'exemple précédemment analysé de *La Maison du chat qui pelote*, dont l'esthétique n'est rien moins que passéiste.

Le téléfilm de 1968 semble quant à lui s'intéresser davantage à tout ce qui concerne la critique sociale et les rapports de domination qui s'établissent entre les personnages, et notamment entre Eugénie et son père, figure métaphorique de la Tyrannie. Emporté par son enthousiasme militant, le documentaliste qui a rédigé le résumé proposé dans la notice en a même oublié qu'il avait pour tâche de décrire le téléfilm et non pas le roman : « plus encore qu'une peinture de l'avarice, c'est une analyse de l'appétit de domination chez un vieillard que Balzac a admirablement traité dans ce roman ». On peut également remarquer que le terme de « bourgeoisie » fait son apparition pour la première fois dans les descripteurs de l'œuvre à l'occasion de ce téléfilm de 1968, alors qu'il était absent de la notice du film de 56 qui se contentait de parler de « fortune » et « d'avarice ». On constate combien la lecture du roman de Balzac proposée dans cette seconde adaptation se trouve largement influencée par le contexte social et idéologique de mai 68, hypothèse qui se trouve par ailleurs confirmée par l'analyse du film lui-même, dans lequel la tyrannie du père Grandet envers sa fille et sa femme se trouve soulignée à l'excès et sans grande subtilité; les deux autres adaptations insistent beaucoup moins lourdement sur cet aspect-là.

Enfin le téléfilm de 1994 semble s'intéresser davantage, un peu comme celui de 1956 mais sans autant de jugement moral, au portrait psychologique des personnages mis en scène : les relations entre les parents et leurs enfants (« relation parent-enfant » constitue un descripteur), la question du dévouement et de l'égoïsme entre membres d'une même famille sont tout particulièrement soulignés dans le résumé et les descripteurs, tout comme ils l'étaient dans *Le Père Goriot* du même Jean-Daniel Verhaeghe évoqué plus haut. Les années 90 et 2000 semblent ainsi proposer des lectures de l'œuvre de Balzac davantage centrées sur la question de la famille et de son articulation avec la notion d'individualité et d'égoïsme.

Chaque adaptation semble finalement témoigner davantage des préoccupations des hommes de son époque que d'un véritable choix de lecture de Balzac. Pourtant il est possible de distinguer un point commun dans la description qui est faite de chacun des films : toutes les notices font référence à la ville dans laquelle Balzac a situé son roman, Saumur. Cette volonté d'ancrage géographique, d'inscription d'une œuvre dans une région, un terroir, s'avère être une constante dans les adaptations qui sont faites d'*Eugénie Grandet* et peut-être aussi dans une grande majorité des autres adaptations; elle témoigne sans doute de l'association qui est faite entre œuvre du patrimoine, identité nationale et enracinement dans une terre. L'œuvre transposée de Balzac, ne l'oublions pas, est bien de notre pays, et nous pouvons en être fiers, semble nous dire tacitement chacun des téléfilms, qui y trouve aussi sa propre légitimité. Les documents audiovisuels entourant le film de 1994 (des reportages sur les décors du film, sur Saumur etc.) que l'on peut trouver dans les fonds de l'INA viennent confirmer cette analyse, comme on va le voir à présent.

C. La documentation audiovisuelle autour des téléfilms

L'Inathèque permet en effet de retrouver, en utilisant des mots-clefs comme « Balzac », « Eugénie Grandet » ou « Saumur », un grand nombre de documents audiovisuels divers qui permettent de replacer les téléfilms dans leur contexte de diffusion: on trouve ainsi des reportages sur la ville de Saumur, sur la reconstitution de la maison Grandet pour le film de 1994, des bandes-annonces du téléfilm de 1994, des photos de tournage des trois téléfilms, des interviews du réalisateur Jean-Daniel Verhaeghe et de l'acteur qui incarne le père Grandet, Jean Carmet, et ainsi de suite. En cherchant à la fois dans les archives nationales et régionales (il ne faut pas oublier que le

téléfilm de 1994 a été produit notamment par France 3 Marseille, ce qui explique la publicité qui en est faite sur cette chaîne régionale) on découvre un grand nombre de ressources; mais elles concernent surtout le film de 94, les archives plus anciennes n'ayant pas toutes été conservées. On remarque en effet que plus on avance dans le temps, plus les ressources dont dispose l'INA sont riches et complètes. Le choix de l'Inathèque de conserver l'intégralité du flux médiatique, y compris les inter-programmes, prend ici tout son sens : mêmes les bandes-annonces des téléfilms situées entre la publicité et le journal de 20 heures peuvent constituer des sources d'information intéressantes.

En effet, tous ces documents sont révélateurs du regard porté par la télévision sur Balzac et sur son œuvre littéraire, de la représentation plus ou moins explicitement patrimoniale que la télévision souhaite en donner, des intentions portées par chaque téléfilm. On trouve par exemple un reportage tourné en 1970, c'est-à-dire 2 années après la réalisation du téléfilm de 1968, intitulé « Saumur 49 : sur les traces d'*Eugénie Grandet* », produit par la télévision régionale du Mans. Ce reportage illustre bien l'importance que revêt pour les téléspectateurs, et plus particulièrement pour ceux des pays de la Loire, l'ancrage régional de l'œuvre de Balzac, son lien avec un lieu réel, si minutieusement décrit dans le roman.

Voici pour l'illustrer la notice du reportage et deux imageries extraites du document :

Identifiant de la notice :	RXF02032751
Titre propre :	Saumur 49 : sur les traces d'Eugénie Grandet
Titre collection :	JT Le Mans soir
Date de diffusion :	24/11/1970
Durée :	00:07:13
Origine du fonds :	Le Mans
Nature de production :	Production propre
Producteurs :	Producteur ou coproducteur - Office national de radiodiffusion télévision française Le Mans (ORTFMS) - Le Mans - 1970
Genre :	Journal télévisé ;
Générique (Aff. Lig.) :	JOU Deniau, Grégoire ;
Statut de numérisation :	Numérisé/segmenté sans matériel de pré-sélection



Une autre télévision régionale, là encore des pays de la Loire, s'est beaucoup intéressée à *Eugénie Grandet*, ou plus précisément à l'adaptation qui en est faite par Jean-Daniel Verhaeghe en 1994 : c'est France 3 Nantes. Il faut rappeler que le roman se déroule en effet à Saumur, dans les pays de la Loire donc, et que Balzac prend le temps de décrire avec minutie, comme toujours dans ses romans, le décor dans lequel il situe son intrigue. France 3 Nantes s'est souvenu à propos qu'*Eugénie Grandet* avait été situé dans ses terres, et la chaîne a suivi toute la genèse du téléfilm de Jean-Daniel Verhaeghe: la construction de ses décors en mars 1993, le tournage sur place, et la sortie du film sur les écrans. Les trois documents dont nous reproduisons les notices ci-dessous peuvent en témoigner.

Le premier document est une interview du réalisateur Jean-Daniel Verhaeghe portant essentiellement sur les lieux de tournage du film et sur la reconstitution du décor décrit dans le roman de Balzac : ce qui intéresse le journaliste, c'est la transformation qu'opère le monde de l'audiovisuel sur la réalité pour permettre aux spectateurs de revenir aux lieux originels du roman. Ce que l'on peut retenir de ce document, c'est l'ancrage géographique là encore, la fascination pour l'illusion de réel très balzacienne permise par la télévision et le respect qui s'exprime envers ce qui est unanimement reconnu comme un chef-d'œuvre du patrimoine littéraire français.

Notice de l'interview :

Identifiant de la notice :	NAC9303280291
Titre propre :	Travaux de décors sur la maison d'Eugénie GRANDET pour un tournage de film
Titre collection :	Soir Nantes
Date de diffusion :	27/03/1993
Durée :	00:01:10
Origine du fonds :	Nantes
Nature de production :	Production propre
Producteurs :	Producteur ou co-producteur - France 3 Nantes (F3NA) - Nantes - 1993
Genre :	Journal télévisé ;
Générique (Aff. Lig.) :	JOU Cadoret, Laurent ; JOU Taulnay, Jean Claude ; MON Le Gall, Bertrand ;
Résumé :	France trois en tournage a BEAUGE sur l'histoire d'Eugénie GRANDET, les décorateurs sont arrivés pour transformer la maison du père grandet à bauge
Statut de numérisation :	Numérisé mais non segmenté

Imagettes de l'interview:



Le deuxième document est un court reportage filmant le tournage du même film dans les rues de la vieille ville du Mans; là encore, ce qui semble intéresser le journaliste dans le film inspiré de Balzac, c'est l'encrage réaliste dans une région française.

Notice du reportage :

Identifiant de la notice :	MSC9304221958
Titre propre :	Le Mans / tournage du film "Eugénie GRANDET"
Titre collection :	Soir Nantes
Date de diffusion :	06/05/1993
Durée :	00:01:42
Origine du fonds :	Nantes
Nature de production :	Production-régionale
Producteurs :	Producteur ou co-producteur - France 3 Le Mans. France 3 Maine (F3MS) - Le Mans - 1993
Genre :	Journal télévisé ;
Générique (Aff. Lig.) :	PAR Carmet, Jean ; PAR Blaise, Michel (décorateur) ; PAR Haller, Bernard ; JOU Batteria, Jean Christophe ; JOU Tribouart, Annie ;
Résumé :	Tournage du film "Eugénie GRANDET" dans les rues du vieux Mans.
Notes :	RUSH CONSERVES NO 891
Statut de numérisation :	Non numérisé mais avec matériel vidéo

Enfin le troisième document annonce la diffusion, sur France 3, du téléfilm tant attendu. L'annonce ne se fait pas là encore sans rappeler que ce film a été « tourné dans notre région », comme si tous les téléspectateurs des pays de la Loire devaient en tirer une grande fierté, ce qui peut laisser songeur lorsqu'on a lu avec un peu plus de précision ce qu'écrit Balzac sur la Province et en particulier sur Saumur, sa région et ses habitants.

Notice de la bande-annonce :

Identifiant de la notice :	NAC9402132798
Titre propre :	"Eugénie GRANDET" ce soir sur France 3
Titre collection :	Soir Nantes
Date de diffusion :	12/02/1994
Durée :	00:01:32
Origine du fonds :	Nantes
Nature de production :	Documents d'archives
Producteurs :	Producteur ou co-producteur - France 3 Nantes (F3NA) - Nantes - 1994
Genre :	Journal télévisé ;
Générique (Aff. Lig.) :	JOU Dufailly, Bérénice ;
Résumé :	Ce soir sur France 3 "Eugénie GRANDET" l'œuvre célèbre de BALZAC adaptée au petit écran par les soins des réalisateurs Jean Daniel VERHAEGHE. Le téléfilm avait été tourne dans notre région.
Statut de numérisation :	Numérisé mais non segmenté

On pourrait compléter ce rapide panorama des documents audiovisuels annexes qui viennent éclairer nos téléfilms en citant une interview de Jean Carmet au Journal Télévisé de France 3 (le 19/20) samedi 12 février 1994.

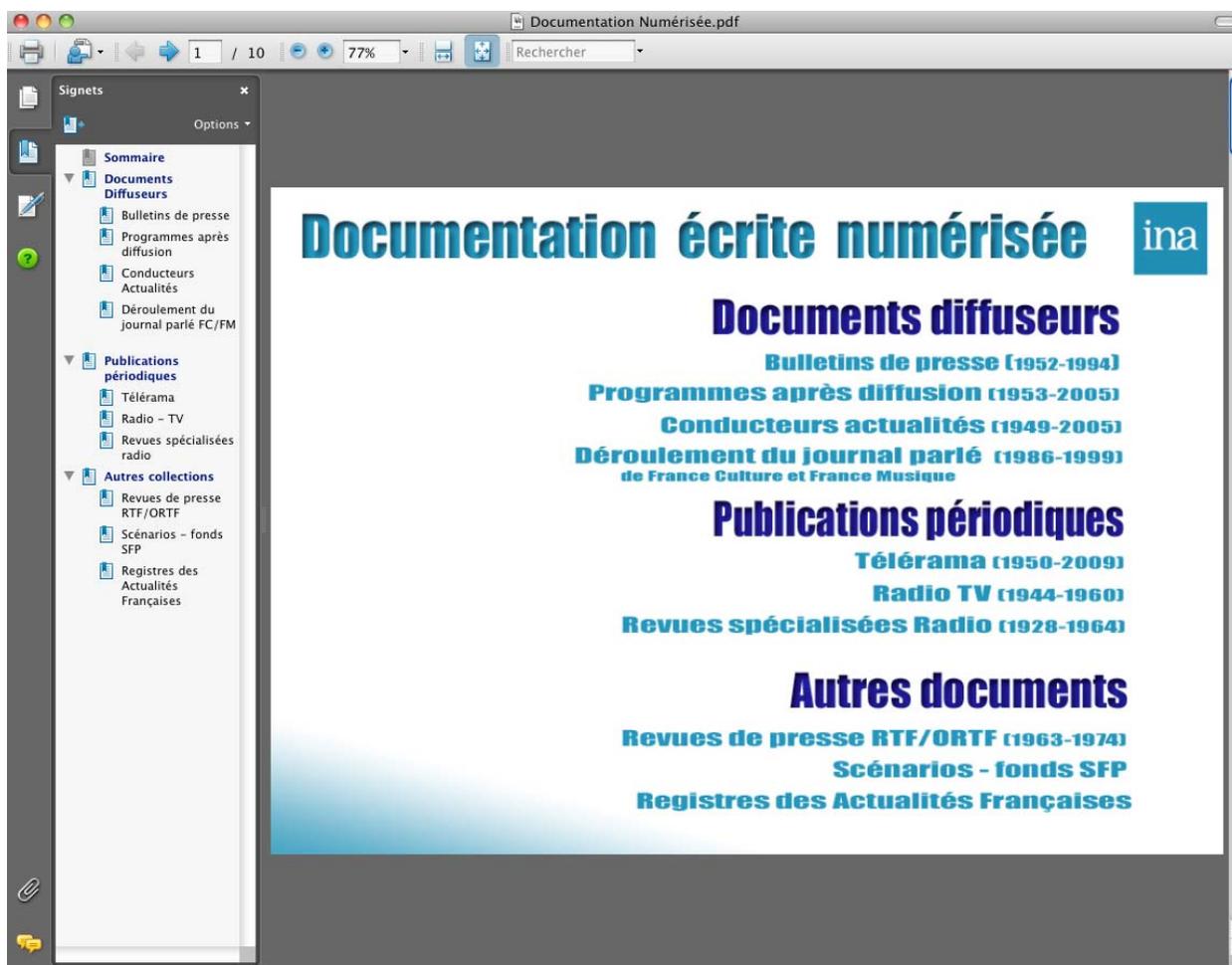
Imagette de l'interview de Jean Carmet :



Jean Carmet, qui incarne le personnage du père Grandet dans le film de Jean-Daniel Verhaeghe, explique à cette occasion sa lecture du personnage, plus complexe que la tradition, notamment scolaire, ne le laisse entendre : Grandet est loin d'être uniquement l'incarnation de l'avarice comme l'est le personnage de la pièce de Molière; il n'est pas non plus dépourvu d'affection pour sa fille, ni même pour sa femme. Jean Carmet tente dans le téléfilm de redonner au personnage toute la subtilité et l'ambiguïté que Balzac lui avait conférées, et que la vulgarisation de son œuvre lui a peu à peu ôtées. Ces explications de Jean Carmet sont encore plus intéressantes si on les met en relation avec un autre document, imprimé celui-ci, disponible dans la documentation écrite de l'INA, un article de CinémAction de 1995 (que nous détaillons ensuite), dans lequel le critique affirme exactement le contraire et prétend justement que le film invite à une lecture bêtement scolaire de l'œuvre de Balzac. Là encore, la richesse des documents permet de mettre en regard les intentions, la réalisation et la réception des œuvres. C'est ce que nous allons voir maintenant en parcourant ce que l'Inathèque propose comme documentation écrite intéressante pour comprendre les adaptations d'*Eugénie Grandet*.

D. La documentation écrite

Cette documentation écrite est de deux sortes : celle qui a été numérisée, et qui est directement accessible depuis le catalogue ou les notices des documents, comme le Télérama ; cette documentation écrite numérisée se présente sous la forme suivante :



Celle qui n'est pas numérisée et qu'il faut commander auprès des magasiniers (comme les scénarios de certains téléfilms) ou aller chercher en libre-accès dans les rayonnages de la salle P, comme certaines revues spécialisées autour du cinéma et de la télévision; cette documentation est signalée dans Hyperbase dans une base de données à part dédiée à la « documentation écrite ». Parmi tous ces documents, nous en avons sélectionné un certain nombre qui nous ont paru pertinents pour l'analyse de nos trois téléfilms.

Pour commencer les articles du Télérama rendent compte des adaptations d'*Eugénie Grandet* diffusés à la télévision en 1956, 1968 et 1994. Pour ce qui est de l'adaptation de Maurice Cazeneuve en 1956, le Télérama le signale bien dans sa grille de programmes, mais en-dehors du court résumé de présentation (cf. annexe 8), aucun article plus approfondi ne lui est consacré. Le résumé proposé insiste sur l'histoire d'amour, qui semble, d'après le critique, avoir été privilégiée par rapport aux autres aspects : «[le réalisateur] s'est surtout attaché au récit d'un amour déçu, délaissant l'analyse de l'avare qui avait retenu d'attention du romancier ». Peu fidèle au texte, peu convaincante, l'adaptation lui paraît donc ne pas mériter l'honneur d'une analyse plus approfondie.

Le Télérama de la semaine du 13 juillet 1968 nous apprend quant à lui que le film d'Alain Boudet, contrairement à ce qui est inscrit sur la notice INA, n'a pas été diffusé pour la première fois le 13 juillet 1968, mais le samedi 25 mai 1968, c'est-à-dire au plus fort des troubles sociaux qui agitaient la France. Cette circonstance explique peut-être que le Télérama de la semaine du 25 mai 1968 (cf. annexe 9) se soit implicitement senti obligé de justifier la diffusion d'un tel objet patrimonial au beau milieu de la grève générale et des luttes de la classe ouvrière. Il consacre ainsi un article assez long au téléfilm, dans lequel le critique rappelle fort à propos que le roman de Balzac peut être lu comme une critique sociale sans concession de la bourgeoisie tyrannique, avare, sans scrupule et sans conscience politique de son époque : le Père Grandet est un « tyran bonhomme mais odieux, qui mène à la baguette les trois femmes de la maison »; mais c'est aussi un homme qui a profité des troubles de la Révolution pour s'enrichir honteusement, en ajoutant à la spoliation des biens du clergé les placements boursiers et l'usure réalisée sur le dos des pauvres gens. Après cette captatio benevolentiae, le critique peut laisser entendre à quel point le téléfilm reste naturellement en-deçà du roman dont il est tiré, « six ou sept personnages sans contexte : des façades » : pour conclure, « si vous n'avez pas encore lu *Eugénie Grandet* dans le texte, lisez-le ». La hiérarchie de valeurs reste donc bien en faveur de la littérature par rapport à la télévision, le patrimoine littéraire reste intouchable et si la révolution culturelle est en marche dans la rue, elle n'a pas encore eu lieu parmi les critiques du Télérama. Cette opposition entre littérature et télévision, entre média noble et produit sous-culturel en quelque sorte, trouve son incarnation dans une caricature de Sempé située quelques pages plus loin dans le même numéro du Télérama (page 27), et qui porte en légende la phrase suivante, qui résume à elle seule tout ce que nous venons d'expliquer : « l'embêtant, quand on a la télévision, c'est qu'on ne lit plus. »

Le résumé du téléfilm de 1994 (cf. annexe 10) et l'article qui lui est consacré dans le Télérama (cf. annexe 11) se distinguent des articles précédents de plusieurs points de vue. D'une part, le critique qui résume l'intrigue du film (cf. annexe 10) qui sera diffusé à 20h50 sur France 3 le samedi 12 février 1994 (donc à une heure de grande écoute) semble quant à lui se souvenir qu'Eugénie n'est pas seulement la jeune fille pure et tyrannisée que décrivent les deux autres téléfilms : c'est aussi une « amoureuse ardente capable de tenir tête à son père ». On retrouve l'intérêt pour les relations entre parents et enfants que les descripteurs de la notice INA avaient déjà mis en avant. D'autre part le critique ne semble pas penser que le téléfilm, quelles que puissent être ses qualités intrinsèques, soit définitivement condamné à n'être qu'une image dégradée de l'œuvre originale : bien au contraire, cette adaptation « devrait réconcilier le pire des cancre avec les classiques et réjouir leurs familiers ». La hiérarchie des valeurs s'est donc ici inversée : ce sont les œuvres patrimoniales qui sont mises au rebut, et la télévision qui les ressuscite. Le téléfilm est un « régal », quand la lecture de l'œuvre de Balzac avait peut-être été pour certains un pensum. L'article assez long ensuite consacré au téléfilm (cf. annexe 11) insiste encore sur cet aspect par son titre-même, « Relectures pour tous » : la télévision est devenue le meilleur médiateur vers la culture, « fidélité et dépoussiérage garantis » nous promet le rédacteur de l'article. Lorsque l'école a failli dans ses missions, c'est la télévision qui « redonne vie à des personnages qu'on a momifiés avec nos lectures scolaires », qui redonne goût à la culture. A travers cet article, qui se base sur une discussion avec le réalisateur Jean-Daniel Verhaeghe et l'adaptateur Pierre Moustiers, on voit bien les ambitions que la télévision publique des années 90-2000 s'est données : continuer, à côté d'autres émissions moins culturelles, à accorder une place aux classiques et au patrimoine, à faire œuvre de vulgarisation et de démocratisation des savoirs. La déférence face aux œuvres patrimoniales reste intacte : pour Pierre Moustiers et pour Jean-Daniel Verhaeghe, comme pour le rédacteur de

l'article du Télérama, Balzac reste un modèle, un génie; ce n'est donc pas la littérature qui se trouve dépréciée, c'est la télévision qui a conquis ses lettres de noblesse.

La lecture de ces trois numéros du Télérama nous permet ainsi de mesurer à la fois l'évolution des relations entre littérature et télévision, l'évolution de la place et du statut de la télévision elle-même, et la forme nouvelle que peut prendre l'idée de démocratisation des savoirs au fur et à mesure du XX^e siècle : au milieu du XX^e siècle, celui qui veut découvrir les chefs-d'œuvre de la littérature classique n'a qu'à prendre son courage à deux mains et aller les lire lui-même; la fréquentation des œuvres sans médiation, prônée à la même époque par le Ministre de la Culture André Malraux, semble être la meilleure voie d'accès aux savoirs; au début du XXI^e, la télévision, comme nombre d'autres médias dont internet, s'offre généreusement d'accompagner le lecteur néophyte sur la voie des classiques en lui ménageant une transition sans douleur vers la vraie culture : entrez dans *La Maison du chat qui pelote* avant d'aller converser directement avec Balzac semble-t-elle nous dire.

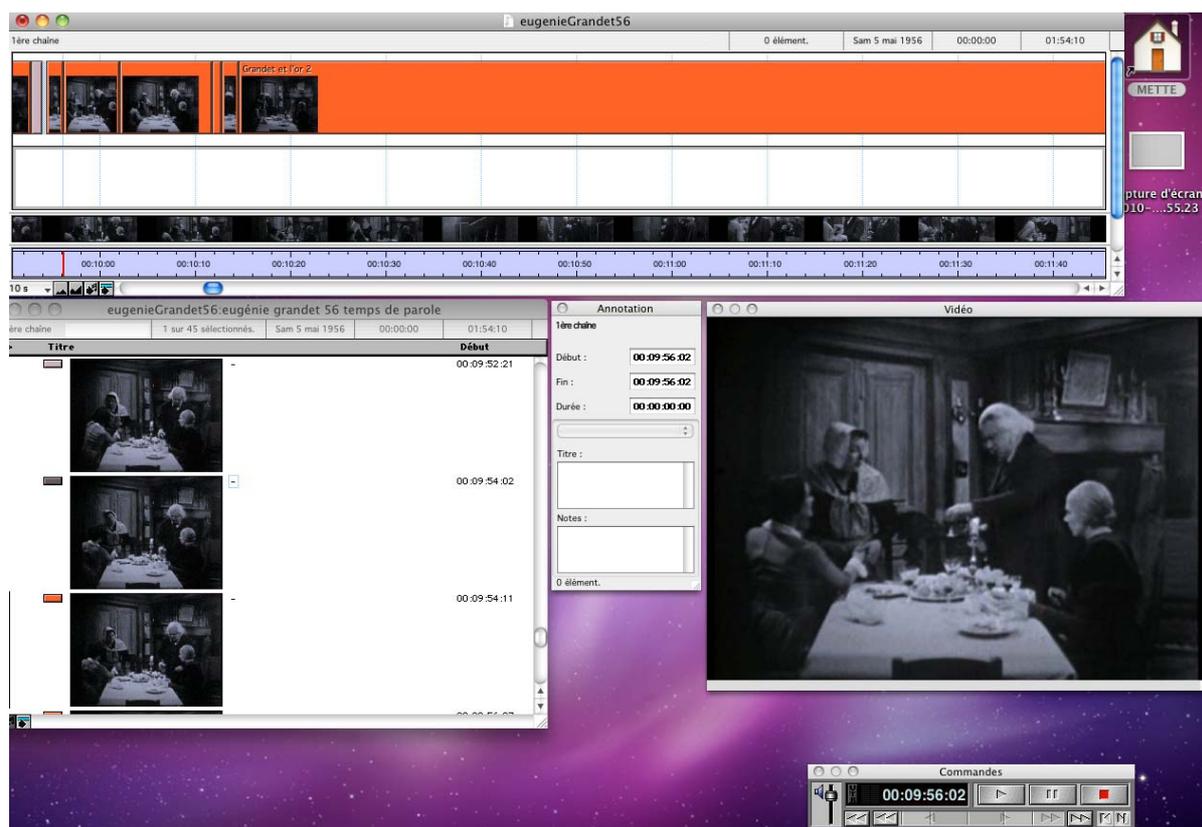
Ce que les critiques d'aujourd'hui reprochent finalement assez souvent à la télévision, ce n'est donc pas d'être un média de seconde zone ou sans ambition : c'est plutôt de ne pas aller assez loin encore dans la réalisation de ces ambitions. C'est ce que peut nous confirmer la lecture de l'article de la revue CinémAction évoqué un peu plus haut. Le titre de ce numéro daté du 1^o février 1995 est le suivant : « Télévision française: la saison 1994 ». Le numéro propose, outre différents articles sur la télévision, de courtes critiques des fictions réalisées pour la télévision entre 1993 et 1994; *Eugénie Grandet*, commenté par Pierre Sivan pages 76 à 80, en fait partie. En voici quelques extraits : « Aucune surprise ! [...] L'adaptation correspond parfaitement aux critères habituels de la fidélité au modèle »; « évidemment, on a jugé intransposable, non cinématographique tout ce qui concerne l'histoire personnelle du père Grandet, les origines de sa fortune, le cadre historico-politique. Chacun sait que Grandet est un avare, cela suffit! »; « la télévision reproduit sans la moindre imagination les représentations scolaires les plus éculées »; « Doit-on se demander s'il est bien nécessaire d'adapter Balzac, quand l'illustration semble être le seul objectif de ses auteurs ? » La critique est ici sans concession, et son rédacteur reproche au téléfilm d'avoir fait exactement ce que Jean Carmet, dans l'interview précédemment cité, pensait avoir évité : reconduire des clichés. Néanmoins le critique ne reproche pas fondamentalement à la télévision d'être incapable de transposer intelligemment une œuvre littéraire de qualité : il lui reproche de n'avoir pas assez d'audace, de créativité. Si la télévision a conquis son public, a donné naissance à de nouvelles formes, a pris position dans le circuit complexe de la transmission des savoirs, elle n'est pas encore allée jusqu'au bout de ses potentialités, et elle reste encore un peu sous la fascination béate des genres et des formes esthétiques qui l'ont précédée. Lorsqu'elle s'en sera complètement détachée, quand elle sera définitivement considérée comme un média culturel à part entière, elle sera à même de produire des adaptations littéraires aussi créatives, aussi polémiques, aussi contestables que celles que le cinéma s'est permis de réaliser. La télévision a donc encore beaucoup d'avenir et de nouveaux territoires à conquérir, telle serait peut-être la conclusion que nous pourrions tirer de toutes ces analyses. Mais il lui faut désormais les partager avec un média tout nouveau vis à vis duquel il lui faudra aussi se repositionner : internet. Mais c'est là encore une autre question, que nous ne pourrions aborder ici.

E. Médiascope

Pour terminer ce travail d'illustration des pistes d'analyse permises par les ressources et les outils proposés à l'Inathèque, il faut aussi faire la démonstration des potentialités de Médiascope.

Visualiser les documents audiovisuels

Il s'agit d'un logiciel qui permet en premier lieu de visualiser les documents audiovisuels. Il se présente, dans sa version simplifiée, comme un matériel de visionnage classique : il permet de lancer, arrêter, accélérer le visionnage du document, de revenir en arrière, de visualiser image par image, etc. Si l'on souhaite travailler sur le document en le segmentant et en l'annotant par exemple, le logiciel dispose d'autres fonctionnalités : il comporte, outre une fenêtre de visionnage et une palette de commandes, une piste (une sorte de time line comme dans les logiciels de montage) sur laquelle défile le film en proposant des imagerie à un intervalle de temps que le chercheur peut paramétrer; le chercheur peut aussi ouvrir une fenêtre pour les annotations, et une autre fenêtre chronologique dans laquelle apparaît au fur et à mesure le travail de segmentation effectué sur le document. En voici une illustration sur le film *Eugénie Grandet* de 1956 :

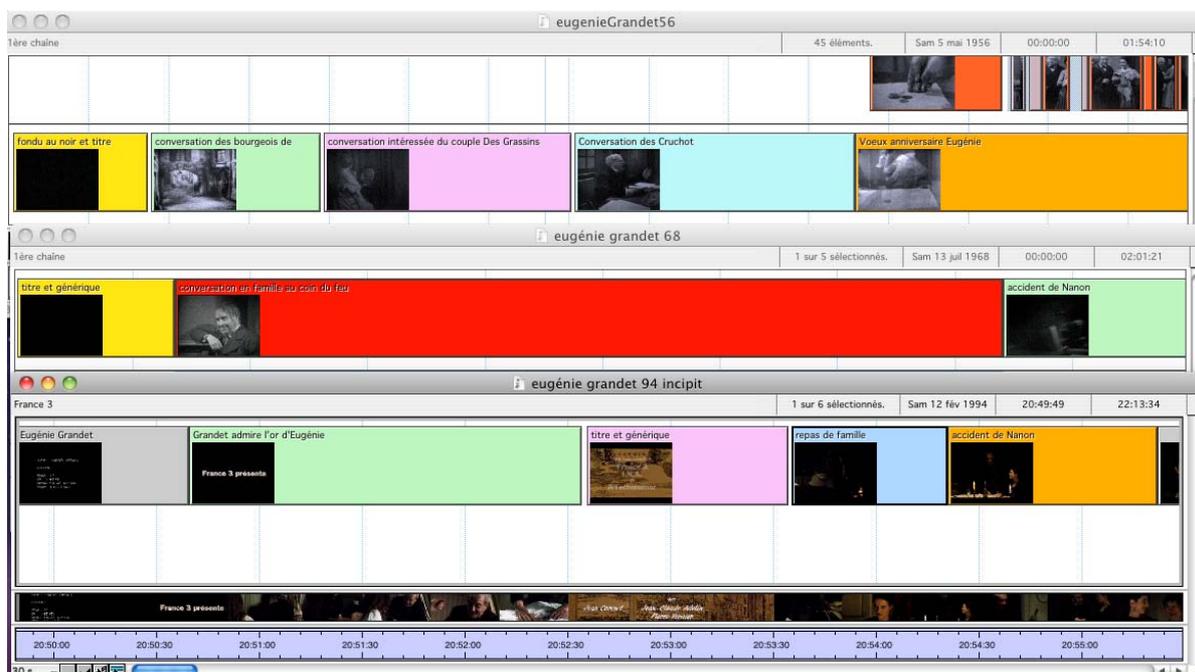


La visualisation image par image et l'utilisation des repères chronologiques permettent par exemple une analyse très détaillée de chaque téléfilm. Dans le cas du film de 56, le chercheur peut ainsi s'arrêter sur le premier plan qui présente le personnage d'Eugénie Grandet encadré par une fenêtre, muette et immobile comme s'il s'agissait d'un tableau; ce premier plan sert d'ailleurs parfaitement le discours du film en mettant en scène dès le départ un monde figé au sein duquel Eugénie ne dispose

d'aucune liberté de mouvement. La consultation du film plan par plan permet aussi de mettre à nu la structure et la mise en scène très théâtrales choisies par Maurice Cazeneuve : des décors en studio, peu de mouvements de caméra, beaucoup de plans serrés, un jeu des personnages assez peu naturel, tous ces éléments font de ce téléfilm une bonne illustration des difficultés qu'éprouve la télévision à ses débuts à s'inscrire dans des formes propres et dans une modernité qu'elle refuse peut-être par crainte d'un certain manque de légitimité. Ce n'est pas que la télévision ne disposât pas à l'époque des moyens techniques qui lui auraient permis de proposer d'autres réalisations esthétiques : au cinéma à la même époque (1959) paraissaient *A bout de souffle* de Godard, *Hiroshima mon amour* de Resnais et *Les 400 coups* de Truffaut; mais c'est plutôt vers des réalisateurs comme René Clément ou Jean Delannoy que la télévision aurait tendance à regarder à cette époque, réalisateurs d'une certaine tradition française peu avant-gardiste mais plus rassurante et plus légitime. La télévision est donc encore un média qui se cherche, et des outils comme Médiascope permettent de faire ressortir certains détails de la mise en scène qui permettent de l'avancer avec davantage de preuves.

Segmenter et comparer les documents

Médiascope offre également des outils pour effectuer sur les films des manipulations diverses, segmentations, regroupement des segments par famille, comparaison des différents segments, qui permettent de pousser plus loin l'analyse. Il est par exemple possible de comparer les 3 incipit des 3 téléfilms afin de mesurer combien chacun accorde de temps à la mise en place de l'intrigue et du décor si minutieusement décrits dans le roman. On mesure ainsi leur degré de liberté par rapport au texte, l'efficacité économique d'une mise en scène audiovisuelle par rapport à une description écrite, l'entrée dans l'œuvre que chaque réalisateur propose au téléspectateur. C'est ce que l'on peut voir dans l'exemple ci-dessous, qui met en parallèle les trois incipit en détaillant le développement de chacun d'eux :



On peut constater par exemple que seul le téléfilm de 1994 ose transposer la célèbre scène d'*Eugénie Grandet* où le père vient compter l'or de sa fille en la plaçant dès le début du film, preuve là encore que la télévision des années 90 commence déjà à avoir un peu plus d'audace que celle des années 50 et 60. Le film de 1968 quant à lui préfère étirer une scène de famille désagréable au cours de laquelle le Père Grandet déploie toutes les ressources de sa tyrannie à l'égard des trois personnages féminins qui l'entourent, sa femme, sa fille et sa servante.

Il aurait aussi été possible d'utiliser Médiastop pour repérer et signaler dans chaque téléfilm les répliques reprises mot à mot du texte de Balzac, afin de voir comment chaque scénariste s'est accommodé du texte littéraire en relevant les passages qui leur ont semblé intransposables ou bien au contraire parfaitement cinématographiques. Médiastop permet également d'isoler des sous-groupes, par exemple les prises de paroles de chaque personnage, en leur attribuant à chacun une « famille » et une couleur : on peut ainsi repérer, entre les trois films, celui qui accorde le plus la parole au père Grandet, à Eugénie ou à sa mère. Dans le film de 56 par exemple, dès les 10 premières minutes, tout est dit sur les rapports de force entre le père et la fille à travers la répartition des temps de parole; le film de 68 accentue encore ce procédé, tandis que le téléfilm de 94 rend le Père Grandet un peu moins prolix. Il est ensuite possible d'exporter toutes ces données vers un tableur Excel pour les exploiter encore sous une autre forme, graphique par exemple.

Pour conclure, l'exemple de ces quelques adaptations de Balzac montre bien que c'est la diversité des documents et des outils proposés par l'Inathèque qui fait son principal atout par rapport à d'autres structures patrimoniales : non seulement l'Inathèque ne conserve pas que des archives audiovisuelles, mais parmi celles-ci elle n'instaure pas de hiérarchie entre documents majeurs documents mineurs : tout est conservé et traité. Des logiciels développés en propre par l'institution pour travailler spécifiquement sur ses fonds comme Médiacorpus et Médiastop n'ont pas d'équivalent à la BnF, au CNC ou à la Cinémathèque française. L'Inathèque a ainsi tout mis en œuvre pour attirer les chercheurs vers ses fonds et faciliter leur travail. La nature-même de ses fonds, constitués essentiellement d'émissions télévisées et radiophoniques quelque peu dépréciées dans le champ de la culture et de la recherche, peut expliquer l'effort qui a été fait par l'INA pour faire connaître ses fonds et les mettre en valeur. Aujourd'hui ces médias entrent pleinement dans les champs de la recherche française, ce qui prouve bien que la démarche a porté ses fruits.

5. BIBLIOTHEQUES, INSTITUTIONS PATRIMONIALES ET CREATION DES SAVOIRS

Toutes ces ressources rassemblées par l'Inathèque, ces outils mis à disposition du chercheur lui permettent finalement de produire un certain nombre de savoirs dont nous voudrions pour finir faire la synthèse.

D'une part ils permettent de produire des savoirs sur la littérature et sur Balzac lui-même : le détour par les adaptations télévisées permet d'interroger sous un autre angle l'œuvre de Balzac et ses spécificités littéraires, d'analyser son écriture particulièrement « cinématographique » qui incite à la transposition par exemple. Ces adaptations permettent aussi d'enrichir les réflexions sur la réception de son œuvre : pourquoi les médias audiovisuels ont-ils davantage porté attention à son œuvre qu'à celle d'autres écrivains ? Quelles sont les différentes interprétations qui ont pu être faites de

ses œuvres au XX^e et au XXI^e siècle, et de quelles préoccupations passées et actuelles de notre société sont-elles le témoin ? Quelles discordances peut-on noter entre la réception du public, celle des journalistes et celle des critiques, mises en regard avec les intentions affichées des créateurs ?

D'autre part ils permettent de construire des savoirs sur l'histoire culturelle plus globalement : sur les relations que la société française entretient avec les savoirs littéraires, sur la place qu'occupent la littérature et les grands classiques à la télévision notamment; sur le rôle et l'influence de cette télévision, sur la place qu'elle occupe ou qu'elle entend occuper dans le circuit des savoirs, sur la représentation qu'elle se fait de ses missions, de son public, et du patrimoine lui-même; sur le rôle qu'elle a pu jouer et joue encore dans la « patrimonialisation » de Balzac, de son œuvre littéraire et de bien d'autres écrivains comme Maupassant, Zola ou Hugo.

Enfin l'exemple de la télévision, de son développement, de sa quête de légitimité et de formes propres suscite des questionnements plus larges sur les différents médias audiovisuels, cinéma, radio, télévision et internet notamment, qui se sont multipliés au cours du XX^e siècle, et sur leurs relations avec d'autres médias plus anciens comme la littérature. Quelles interactions peut-on observer, quelles influences mutuelles, quelles hiérarchies de valeurs implicites sous-tendent leur fonctionnement ? Comment un nouveau média trouve-t-il sa place et sa légitimité dans un environnement médiatique déjà constitué ? Quelle place internet prendra-t-il à l'intérieur du système médiatique qui lui préexiste, et qu'il a déjà commencé à bouleverser ?

Les bibliothèques et les institutions patrimoniales qui conservent les documents dont les chercheurs ont besoin pour faire émerger des questionnements et produire des connaissances jouent donc incontestablement un rôle majeur dans la diffusion, mais également la construction de ces savoirs. Par la manière dont elles signalent les documents, dont elles les indexent, les rassemblent, les mettent à la disposition des chercheurs, les assortissent d'outils de travail plus ou moins efficaces, elles orientent les recherches, les facilitent, les encouragent, ou simplement les rendent possibles. L'exemple de l'Inathèque, qui par sa création a presque ouvert un nouveau champ de recherche, en est une bonne illustration.

Mais l'Inathèque va plus loin encore : elle ne se contente pas de favoriser la création des savoirs sur ses archives, elle invite aussi le chercheur à partager et échanger ces savoirs en déposant par exemple une version écrite de ses travaux à disposition des autres chercheurs. Car l'INA a bien compris que l'enjeu du monde de la connaissance qui se construit aujourd'hui n'est pas seulement dans la production des savoirs, mais également dans leur restitution dans le circuit des connaissances. En proposant également des conférences et des séminaires, en réunissant des chercheurs, l'INA cherche à diffuser dans le monde universitaire le produit des recherches effectuées sur ses fonds. Dans le même ordre d'idée, l'INA pourrait également animer des communautés virtuelles de chercheurs travaillant sur des ressources audiovisuelles, par le biais de blogs scientifiques par exemple, comme celui consacré au géographe français Jean-Baptiste d'Anville⁴⁰ ou celui consacré aux manuscrits illuminés japonais Shuhanron⁴¹, tous deux développés en collaboration avec la BnF.

Ce partage de la responsabilité dans la création et la diffusion des savoirs entre chercheurs, enseignants, professionnels de la culture, institutions patrimoniales et bibliothèques est d'ailleurs appelé à s'étendre encore avec le développement d'internet, des réseaux, des sources en libre-accès et de la numérisation. A l'intérieur de ce circuit complexe, les bibliothèques, comme toutes les institutions patrimoniales, ont un rôle fondamental à jouer dans la mesure où elles détiennent les documents primaires, les

⁴⁰ <http://danville.hypotheses.org/>

⁴¹ <http://shuhanron.blog.free.fr/>

documents sources qui resteront toujours la référence définitive et le dernier recours, mais qui seront aussi les espaces de stockage de données d'où partiront de nombreuses informations, appelées ensuite à se disséminer un peu partout. On mesure ainsi l'enjeu des choix de conservation, de traitement et de mise en valeur de ces fonds, qui ont et auront de plus en plus de répercussions sur toute la chaîne des connaissances.

Conclusion

INA possède des fonds patrimoniaux dont l'exploitation et la valorisation ne font encore que commencer. Il a fait des choix de sélection et de traitement qui donnent l'occasion de s'interroger sur la notion de patrimoine et sur ses enjeux à l'ère du numérique. Les archives audiovisuelles, comme le patrimoine écrit et imprimé ou le patrimoine des musées, se trouvent aujourd'hui confrontées au développement de nouveaux moyens de communication et de conservation qui bouleversent leur fonctionnement traditionnel. La réaction rapide de l'INA à l'arrivée du numérique, sa pratique des nouvelles technologies au service de la conservation et de la recherche, les nombreuses questions posées par ce nouvel outil, les réponses que l'INA a dû apporter, parfois très rapidement, font de cette institution un bon exemple pour discuter des enjeux actuels autour de la notion de patrimoine. A la lumière de son expérience, nous reposerons pour finir ces questions simples et pourtant fondamentales, que tout conservateur est appelé à se poser au début et tout au long de sa carrière : que doit-on conserver, à qui revient-il la charge, le droit, le devoir de conserver, de quelle manière convient-il aujourd'hui de protéger et pérenniser notre patrimoine culturel, et pour qui conserve-t-on finalement tous ces documents ?

Que doit-on conserver ? Cette question revient implicitement à se demander ce qui est ou non « patrimonial ». Le travail de l'INA autour de ses archives audiovisuelles a contribué à l'élargissement de cette notion, qui va de pair avec une redéfinition de la notion-même de culture : la télévision et la radio sont des productions culturelles au même titre que les romans et les monuments ; l'INA et la BnF, en se lançant dans la captation du web dans le cadre du dépôt légal, contribuent à l'extension de ce champ du culturel jusqu'aux productions issues des nouvelles technologies : ces nouveaux médias ont en effet une influence déterminante tant sur nos critères esthétiques que sur les formes et les contenus des créations contemporaines. Le conservateur fait donc partie de ces acteurs culturels qui influent sur nos représentations de la culture et sur la détermination de ses normes par le seul fait de sélectionner ce qui va ou non être conservé : c'est aussi cette responsabilité que l'expérience de l'INA donne l'occasion de mettre en lumière.

Par ailleurs, avec le développement des technologies numériques, la question de la sélection des documents à numériser prend un tour nouveau : s'il est aujourd'hui possible techniquement de tout garder, est-ce pour autant souhaitable ? On constate actuellement une inflation des lieux de mémoire, un culte pour le passé et ses productions culturelles qui inciteraient à tout conserver pieusement. Mais, comme le souligne Emmanuel Hoog dans *Mémoire année zéro*, cette inflation n'est pas sans poser problème : « Toujours plus de mémoire, mais toujours moins de repères, tel est le grand défi posé par la société de l'information⁴² ». Le trop-plein de documents, d'objets et de sites classés comme « patrimoniaux » finit par perdre les citoyens, qui ne savent plus comment s'y retrouver. L'invention de nouveaux outils de navigation à l'intérieur de ces masses d'objets divers constitue donc un enjeu essentiel pour les années à venir. La BnF travaille par exemple actuellement sur un projet de navigation dans Gallica à l'aide de guides thématiques, des « libguides » déjà utilisés par certaines bibliothèques anglo-saxonnes⁴³, projet qui atteste combien cette question constitue en enjeu crucial pour les bibliothèques de demain. Un outil de ce type pourrait être imaginé pour circuler dans les fonds de l'INA.

⁴² P106

⁴³ Des bibliothèques universitaires américaines par exemple : <http://guides.library.duke.edu/content.php?pid=18017&sid=122890>

Une deuxième question peut émerger de l'observation du travail mené par l'INA pour diffuser plus largement ses archives : celle de savoir qui conserve et qui diffuse. Si l'INA est l'organisme officiellement désigné pour conserver les fonds audiovisuels, l'institut envisage de donner accès à ses fonds par l'intermédiaire d'autres institutions. Il est en effet question de permettre aux lecteurs du rez-de-jardin, et peut-être dans une certaine mesure à ceux du haut-de-jardin de la BnF, d'accéder, depuis certains ordinateurs des salles de lecture, aux ressources numérisées de l'Inathèque. L'INA envisage aussi de donner des points d'accès à ses ressources dans certaines bibliothèques publiques et dans certaines bibliothèques universitaires. Ces projets montrent combien la consultation des fonds se dématérialise et se libère petit à petit de l'organisme de conservation dont elle était jusqu'ici complètement dépendante. Sans parler de désappropriation des documents, on peut observer que conservation et diffusion des documents peuvent prendre des voies indépendantes, ce qui effacera peut-être petit à petit la frontière jusqu'ici assez étanche entre organismes patrimoniaux et bibliothèques publiques : dans l'avenir, l'ensemble des ressources numérisées sera peut-être devenu accessible depuis n'importe quel centre de consultation.

Cette perspective pose aussi la question de la propriété des biens patrimoniaux et des archives : si certains organismes sont désignés pour les conserver, s'ils effectuent ce travail avec des savoir-faire et des compétences très spécifiques, doivent-ils garder le monopole de leur diffusion et de leur valorisation ? L'organisme qui sauvegarde des fonds acquiert-il pour autant des droits sur ces fonds ? Qui est finalement propriétaire des archives : l'organisme qui les a produites, l'organisme qui les conserve, la nation dont elles relatent l'histoire ?

Mais que se passe-t-il lorsque des pays en conflit se réclament des mêmes archives ? Le projet Med-mem⁴⁴ (Mémoires audiovisuelles de la Méditerranée) initié par l'INA, qui vise la création d'un site d'archives audiovisuelles pour écrire l'histoire commune de la Méditerranée, peut constituer une première réponse : la conservation et la valorisation partagées entre pays ayant entretenu de constants liens culturels, économiques et politiques. Cette notion de conservation partagée est sans doute celle qui a le plus d'avenir : « Désormais stockable sans limites d'espace ni de durée, la mémoire peut également être partagée comme jamais auparavant » rappelle Emmanuel Hoog dans *Mémoire année zéro*⁴⁵. L'INA participe ainsi au programme PrestoPrime⁴⁶, un projet européen lancé en 2009 et qui effectue des recherches sur la question de la pérennisation des collections numériques ; un Centre de compétence européen pour la sauvegarde du patrimoine audiovisuel est également en cours d'élaboration, et l'INA y travaille aux côtés des autres grandes institutions européennes de conservation des archives audiovisuelles comme la BBC⁴⁷, la RAI⁴⁸, l'ORF⁴⁹ et Beeld and Geluid⁵⁰ notamment. Le partage des compétences et des moyens de conservation et de diffusion semble être l'orientation choisie par l'Europe pour les prochaines années.

Mais cette question de la conservation partagée peut aussi être posée autrement : si certains pays n'ont pas les moyens de sauvegarder ni de conserver leurs archives, sont-ils condamnés à s'en dessaisir ou à les laisser disparaître ? L'INA a d'ores et déjà montré, en remettant une copie des archives qu'il possédait sur la guerre d'Algérie à l'Etat algérien⁵¹, que cette question méritait d'être prise en compte ; des opérations de transfert des archives aux ex-colonies françaises ont eu lieu à de nombreuses reprises :

⁴⁴ <http://www.ina.fr/video/MAN2647787133/bande-annonce-du-site-medmem.fr.html>

⁴⁵ P 114

⁴⁶ <http://www.prestoprime.org/>

⁴⁷ <http://www.bbc.co.uk/archive/>

⁴⁸ <http://www.teche.rai.it/>

⁴⁹ <http://oesterreich.orf.at/>

⁵⁰ <http://instituut.beeldengeluid.nl/index.aspx?ChapterID=8532>

⁵¹ <http://www.ina-entreprise.com/actualites/focus/algérie-mémoire-retrouvée.html>

auprès de la Tunisie⁵², du Sénégal⁵³ et de la Côte-D'ivoire par exemple, qui considèrent qu'il s'agit effectivement de leur propre patrimoine. Néanmoins cette question de la propriété des biens patrimoniaux est loin d'être résolue, comme on a pu le constater lorsque la BnF a dû restituer à la Corée une grande quantité de manuscrits anciens qu'elle avait jusque-là conservés précieusement : de nombreux professionnels des bibliothèques se sont insurgés contre cette décision⁵⁴. Si l'INA a choisi de coopérer avec le Cambodge ou l'Afghanistan pour sauvegarder leurs archives avant de les leur remettre, c'est aussi pour éviter que seuls les pays les plus développés puissent disposer d'une mémoire collective qui témoigne de leur histoire et de leur identité nationale et qui puisse les prémunir contre les reconstitutions mensongères et mythifiées de tous ordres. La question des partenariats et des transferts de compétences entre le Nord et le Sud prend ici tout son sens pour éviter que les pays du Nord ne soient les seuls à être capables de conserver leur passé et celui des autres, au risque d'imposer leur point de vue sur ce passé comme unique représentation du monde.

De toutes ces réflexions découle une dernière question : pour qui conserve-t-on les objets patrimoniaux ? Pour l'humanité toute entière, pour la nation qui les a produits, pour les chercheurs qui les exploitent, pour les professionnels qui sauront les commercialiser ? La notion de patrimoine de l'humanité développée par l'UNESCO n'a pas encore réussi à supplanter celle de patrimoine national, à laquelle les sociétés d'aujourd'hui semblent très attachées, ni celle de propriété privée, comme l'attestent les lois récemment créées pour protéger les droits d'auteurs et les droits voisins. Par ailleurs l'exigence de rentabilité appliquée au patrimoine culturel n'a jamais été aussi forte. Mais toutes ces pressions diverses qui restreignent l'accès aux œuvres se heurtent aujourd'hui à l'émergence des notions nouvelles de droit à l'information et de droit à la formation, garantes de la démocratisation des savoirs prônée par nos sociétés occidentales. Entre ces différentes contraintes et ces différentes exigences, les professionnels des bibliothèques et des institutions patrimoniales doivent se ménager un passage délicat, inventer des compromis et des dispositifs inédits ; l'INA en est une belle illustration.

⁵² http://www.ambassadefrance-tn.org/france_tunisie/spip.php?article686

⁵³ <http://www.lagazette.sn/spip.php?article1769>

⁵⁴ <http://www.lefigaro.fr/culture/2010/11/24/03004-20101124ARTFIG00437-la-restitution-des-manuscrits-coreens-froisse-les-conservateurs-de-la-bnf.php>

Sources

Les informations utilisées pour rédiger ce mémoire proviennent de différentes sources :

- l'observation des catalogues et des sites internet des différentes institutions citées tout au long du mémoire ;
- la consultation d'articles tirés de la littérature professionnelle, et notamment des revues comme le BBF et des revues éditées par l'INA sur papier (Ina pro) ou en ligne (Ina Global : <http://www.inaglobal.fr/>) ;
- la lecture de monographies et d'articles sur les médias, la numérisation et le patrimoine, signalés dans la bibliographie/webographie ;
- les entretiens formels avec des personnels de l'INA : Monsieur Toublanc, responsable documentaire à l'INA Lyon, et Madame Barbier-Bouvet, responsable du centre de consultation de l'Inathèque ;
- les entretiens informels avec des personnels de l'Inathèque chargés du service public en salle de consultation ;
- la consultation et la comparaison des bases de données de l'INA archives (Totem), de l'Inathèque (Hyperbase) ;
- l'observation du site Inamédiapro ;
- le travail de recherche et d'analyse effectué à partir de mon corpus dans les centres de consultation de l'INA, à INA Lyon et à l'Inathèque.

Bibliographie et webographie

I/ La notion de patrimoine à l'ère du numérique

1. Qu'est-ce que le patrimoine aujourd'hui ?

- « Tout garder ? », *Le Débat*, n°125, mai-août 2003
- « Patrimoine et multimédia », *Culture Europe*, n°37, oct-nov.2002
- « Patrimoine et multimédia : le rôle du conservateur ». Actes du colloque organisé par l'École nationale du patrimoine les 23 et 25 octobre 1996. Paris : *École nationale du patrimoine & La Documentation française*, 1997.
- « Les usages du patrimoine dans la société de l'information », *Museum international*, volume 54, n°3 et 4. Editions de l'Unesco, 2002 [en ligne]

n° 215: http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=14377&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

n° 216: http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=14400&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (consulté le 18/10/2010)

- « La recherche sur le patrimoine, nouvelles convergences », *Culture et recherche*, n°108, 2006. [en ligne] <http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr/cr108.pdf> (consulté le 18/10/2010)

BALLEY, Noëlle. « Le puzzle, la coquille et le Lego : constructions patrimoniales », *BBF*, 2008, n° 6. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2008-06-0006-001> (consulté le 18/10/2010)

BARRERE, Christian, BARTHELEMY, Denis, NIEDDU, Martino et VIVIEN Franck-Dominique. *Réinventer le patrimoine : de la culture à l'économie, une nouvelle pensée du patrimoine ?* Paris : L'Harmattan, 2005. 337p.

BABELON, Jean Pierre, CHASTEL, André. *La notion de patrimoine*. Paris : Liana Lévi, 1994. 141p. – 32p.

CHABIN, Marie-Anne. *Archiver et après ?* Paris : Djakarta Éditions, 2007, 160 p.

CITRON, Suzanne. *Le Mythe national. L'histoire de France revisitée*. Éditions de l'Atelier, 2008. 351p.

DE LA SELLE, Xavier. « Quand bibliothèques et archives font mémoire commune », *BBF*, 2010, n°3. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-03-0046-008> (consulté le 18/10/2010)

DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive : une impression freudienne*. Paris : Galilée, 1995. 154p.

DONNAT, Olivier. *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique : enquête 2008*. Paris : Ministère de la culture et de la communication : La Découverte, 2009. 282p.

GAUTIER-GENTES, Jean-Luc. « Le patrimoine des bibliothèques : rapport à Monsieur le directeur du livre et de la lecture », *BBF*, 2009, n° 3. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2009-03-0027-010> (consulté le 18/10/2010)

HALBWACHS, Maurice. *La Mémoire collective*, Albin Michel, 1997. 295p.

HEINICH, Nathalie. *La fabrique du patrimoine : «De la cathédrale à la petite cuillère»*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009. 286p.

HOOG, Emmanuel. *Mémoire année zéro*. Paris : Éditions Le Seuil, 2009. 208p.

MAIGRET, Eric, MACÉ, Eric. *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : INA-Armand Colin, 2005. 192p.

MELOT, Michel. « Qu'est-ce qu'un objet patrimonial ? ». *BBF*, 2004, n° 5. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2004-05-0005-001> (consulté le 18/10/2010)

NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1997. 4751p.

NORA, Pierre (dir.). *Science et conscience du patrimoine. Actes des Entretiens du Patrimoine*, Paris, Fayard-Éditions du patrimoine, 1997. 407p. – 27p.

ODDOS, Jean-Paul (dir.). *Le patrimoine : histoire, pratiques et perspectives*. Paris : Éd. du Cercle de la Librairie, 1997. 442p.

POULOT, Dominique. *Une histoire du patrimoine en occident, XVIIIème-XXIème siècle: du monument aux valeurs*. Paris : PUF, 2006. 192p.

POULOT, Dominique (dir.). *Patrimoine et modernité*. Paris : L'Harmattan, 1998. 311p.

POULOT (Dominique), « Le sens du patrimoine hier et aujourd'hui », *Annales E.S.C.*, nov.- déc. 1993, 6, pp.1601-1613

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Le Seuil, 2000. III – 675p.

RIOUX Jean-Pierre, « La mémoire collective », dans *Pour une histoire culturelle*, sous la dir. de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris : Éditions du Seuil, 1997. p.331

RODES, Jean-Michel, PIEJUT, Geneviève, PLAS, Emmanuèle. *La Mémoire de la société de l'information*, Paris : UNESCO, 2003. [en ligne]

<http://portal.unesco.org/ci/fr/files/12531/10621639983memoire-1-104.pdf/memoire-1-104.pdf> (consulté le 18/10/2010)

SAEZ, Guy. « Les musées et les bibliothèques : entre légitimité sociale et projet culturel ». *BBF*, 1994, n° 5. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1994-05-0024-003> (consulté le 19/10/2010)

TESNIÈRE, Valérie. « Patrimoine et bibliothèques en France depuis 1945 ». *BBF*, 2006, n° 5. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-05-0072-002> (consulté le 19/10/2010)

TODOROV, Tzvetan. *Les Abus de la mémoire*. Paris : Arléa, 1995. 61p.

TRAVERSO, Enzo. *Le Passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*. Paris : La Fabrique, 2005. 136p.

WELGER-BARBOZA, Corinne. *Le patrimoine à l'ère du document numérique : du musée virtuel au musée médiathèque*. Paris, Torino, Budapest : L'Harmattan, 2001. 313p.

2. Patrimoine et numérisation

« Investissements d'avenir : la numérisation des contenus culturels », *Ministère de la Culture*, le 22 septembre 2010. [en ligne] <http://www.culture.gouv.fr/mcc/Actualites/A-la-une/La-numerisation-des-contenus-culturels> (consulté le 02/10/2010)

« Schéma numérique des bibliothèques – Rapport du Groupe 'conservation numérique' ». Ministère de la culture et de la communication, direction générale des médias et de l'industrie culturelle. Paris : *La Documentation française*, 2010. [en ligne] <http://lesrapports.ladocumentationfrancaise.fr/BRP/104000148/0000.pdf> (consulté le 01/10/2010)

« Schéma numérique des bibliothèques – Rapport du groupe de travail 'Numérisation' : rapport et concertation ». Ministère de la culture et de la communication, direction générale des médias et de l'industrie culturelle. Paris : *La Documentation française*, 2009. [en ligne] <http://lesrapports.ladocumentationfrancaise.fr/BRP/104000150/0000.pdf> (consulté le 01/10/2010)

« Numérisation du patrimoine culturel », *Culture et recherche*, 2008, n°118-119. [en ligne] <http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr/cr118-119.pdf> (consulté le 01/10/2010)

« Lieux culturels et nouvelles pratiques numériques », *Culture et recherche*, 2007, n°112. [en ligne] <http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr/cr112.pdf> (consulté le 01/10/2010)

« Les archives numériques », *Culture et recherche*, 2004, n°103. [en ligne] <http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr/cr103.pdf> (consulté le 01/10/2010)

« Les bibliothèques numériques », *Culture et recherche*, 2004, n°100. [en ligne] <http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr/cr100.pdf> (consulté le 01/10/2010)

« Patrimoine numérique : mémoire virtuelle, mémoire commune ? », *Les e-dossiers de l'audiovisuel de l'INA*, 2008. [en ligne] <http://www.ina-sup.com/ressources/dossiers-de-laudiovisuel/e-dossiers-patrimoine-numerique-memoire-virtuelle-memoire-commun> (consulté le 02/10/2010)

BALLEY, Noëlle. « Mise en ligne des fonds patrimoniaux », *BBF*, 2008, n° 3. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2008-03-0103-007> (consulté le 02/10/2010)

CHANTEPIE, Philippe et LE DIBERDER, Alain. *Révolution numérique et industries culturelles*. Paris : La Découverte, 2010. 126p.

DOURY-BONNET, Juliette. « Numérisation patrimoniale : initiatives locales ou nationales, privées ou publiques », *BBF*, 2009, n° 3. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2009-03-0078-004> (consulté le 02/10/2010)

ITIER-COEUR, Martine, LAVIGNE, Angeline. « La numérisation du patrimoine écrit et graphique », *BBF*, 2007, n° 5. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-05-0101-010> (consulté le 02/10/2010)

JACQUESSON, Alain, RIVIER, Alexis. *Bibliothèques et documents numériques : concepts, composantes, techniques et enjeux*. Paris : Éd. du Cercle de la Librairie, 2005. 573p.

JEANNENEY, Jean-Noël. *Quand Google défie l'Europe : plaidoyer pour un sursaut*. Paris : Mille et une nuits, 2005. 113p.

LABROSSE, Françoise. « Le patrimoine numérique et la médiation culturelle », *BBF*, 2009, n° 1. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2009-01-0085-001> (consulté le 02/10/2010)

PAPY, Fabrice (dir.). *Usages et pratiques dans les bibliothèques numériques*. Paris : Hermes science publications/Lavoisier, 2007. 364 p.

STASSE, François. *Rapport au ministre de la Culture sur l'accès aux œuvres numériques conservées par les bibliothèques publiques*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, 2005. [en ligne] <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/stasse/stasse.pdf> (consulté le 21/12/2010).

TAYEB, Martine. « La Numérisation du patrimoine culturel », *Culture & Recherche*, n°100, janvier-mars 2004, p. 3-4.

TESNIÈRE, Valérie, LESQUINS, Noémie. « La bibliothèque numérique européenne : une stratégie culturelle de la Toile ». *BBF*, 2006, n° 3. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-03-0068-012> (consulté le 02/10/2010)

TESSIER, Marc. « Rapport sur la numérisation du patrimoine écrit. Remis au ministre de la culture et de la communication le 12 janvier 2010. Paris : *La Documentation française*, 2010. [En ligne] <http://lesrapports.ladocumentationfrancaise.fr/BRP/104000016/0000.pdf> (Consulté le 02/10/2010)

VANBREMEERSCH, Nicolas. *De la démocratie numérique*, Paris : Seuil / Presses de Sciences Po, 2009. 104p.

WESTEEL, Isabelle. « Conférence européenne sur la numérisation du patrimoine culturel », *BBF*, 2009, n° 2. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2009-02-0105-004> (consulté le 02/10/2010)

WESTEEL, Isabelle. « Numériser les œuvres du domaine public, et après ? », *BBF*, 2009, n°5. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2009-05-0082-010> (consulté le 02/10/2010)

WESTEEL, Isabelle. « Le patrimoine passe au numérique », *BBF*, 2009, n° 1. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2009-01-0028-003> (consulté le 02/10/2010)

3. Patrimoine et sources audiovisuelles

- *Les Archives françaises du film, 1969-2009 : histoire, collections, restaurations*. Paris : Scope/CNC, 2009. 224 p.
- «L'avenir de l'audiovisuel passe-t-il par le net ?», *Les e-dossiers de l'audiovisuel de l'INA*, 2008. [en ligne] <http://www.ina-sup.com/ressources/dossiers-de-laudiovisuel/e-dossiers-lavenir-de-laudiovisuel-passe-t-il-par-le-net> (consulté le 02/10/2010)
- « Archives : les enjeux de la mémoire audiovisuelle », *Les Nouveaux Dossiers de l'audiovisuel*, n°6, septembre-octobre 2005.
- «Audiovisuel et cinéma : archivage, conservation, diffusion», *Culture et recherche*, 2005, n°105. [en ligne] <http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr/cr105.pdf> (consulté le 02/10/2010)
- « Quand les images rencontrent le numérique », INA/Inathèque de France, *MédiaMorphoses*, 2002, 119p.
- « Les archives télévisuelles à l'heure du numérique », *Les dossiers de l'audiovisuel*, n°93. Paris : Les Éditions de l'INA, sept. 2000. 81p.
- « Le dépôt légal de la radiotélévision, *Dossiers de l'audiovisuel*, n°54, mars-avril 1994.

AZIZA, Emmanuel, « Images en bibliothèques », *BBF*, 2007, n° 2. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0062-013> (Consulté le 07/10/2010)

BAECQUE (de), Antoine. *Histoire et cinéma*. Paris : « Cahiers du cinéma » : SCEREN-CNDP, 2008, 95p.

BÉCOURT, Daniel et CARNEROLI, Sandrine. *Dépôt légal, de l'écrit à l'électronique*, Paris : Litec, 2001. 200p.

BLANGONNET, Catherine, « Les films à la Bibliothèque publique d'information », *BBF*, 2007, n° 2. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0036-006> (consulté le 07/10/2010)

CALLU, Agnès et LEMOINE, Hervé. *Patrimoine sonore et audiovisuel français : entre archives et témoignage : guide de recherches en sciences sociales*. [Multimédia multisupport] Paris : Belin, 2005. 6 volumes (347, 117, 478, 367, 391, 215p.) + 1 DVD + 1 CD-ROM

CAROU, Alain, « Archiver la vidéo sur le web », *BBF*, 2007, n° 2. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0056-012> (Consulté le 07/10/2010)

CRÉTIEN, Virginie, DAIRE, Joël, « Une iconothèque en ligne », *BBF*, 2007, n° 2. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0046-009> (Consulté le 07/10/2010)

DELAGE, GUIGUIENO. *L'historien et le film*. Paris : Gallimard, 2004, 362p.

DELPORTE, Christian, GERVEREAU, Laurent, MARECHAL, Denis (dir.). *Quelle est la place des images en histoire ?* Paris : Nouveau Monde éditions, 2008, 480 p.

FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris : Gallimard, 1993, 290p.

GIULIANI, Élisabeth, « Un Océan d'images », *BBF*, 2007, n° 2. (en ligne) <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0012-002> (Consulté le 07/10/2010)

GIANNATTASIO, Isabelle, « Les collections d'images animées de la BnF », *BBF*, 2007, n° 2. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0030-005> (Consulté le 07/10/2010)

JEDRECY, Philippe. « La vidéo patrimoniale à la Bibliothèque nationale de France, Conservation de la collection », *BBF*, 2001, n°5. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2001-05-0054-008> (consulté le 07/10/2010)

KATTNIG, Cécile. « Recherche/archives : numériser les images et après ? », *BBF*, 2010, n°2. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-02-0086-007> (consulté le 07/10/2010)

LAURENT, Sébastien. « Le guide du patrimoine sonore et audiovisuel français », *Histoire@Politique*, 2008, n°6. [en ligne] www.cairn.info/revue-histoire-politique-2008-3-page-11.htm (consulté le 21/11/2010)

LÉPINAY, Jean-Yves. « Le forum des images », *BBF*, 2007, n° 2. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0051-010> (Consulté le 07/10/2010)

MATUSZEWSKI, Boleslas. *Une nouvelle source de l'histoire : création d'un dépôt de cinématographie historique; la photographie animée : ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*. Edition établie par Magdalena Mazaraki; préface de Roland Cosandey; études de Luce Lebart, Magdalena Mazaraki, Béatrice de Pastre. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma : La Cinémathèque française, 2006. 211p.

MELOT, Michel. « Le temps des images », *BBF*, 2001, n°5. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2001-05-0015-001> (consulté le 07/10/2010)

MELOT, Michel, « L'image dans les bibliothèques », *BBF*, 2007, n° 2. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0067-015> (Consulté le 07/10/2010)

SERCEAU, Michel et ROGER, Philippe (dir.). « Les archives du cinéma et de la télévision », *CinémAction*, n°97, Condé-sur-Noireau : Ed. Corlet ; Bry-sur-Marne : INA; Paris : Télérama, 2000, 279p.

VERNET, Marc. « La BIFI 1992-2001. Patrimoine et management », *BBF*, 2001, n°5. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2001-05-0062-009> (consulté le 07/10/2010)

VERNET, Marc, « Les archives de cinéma et d'audiovisuel et les bibliothèques », *BBF*, 2007, n° 2. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0005-001> (Consulté le 07/10/2010)

VERRON, Annick, « La bibliothèque du cinéma François-Truffaut », *BBF*, 2007, n° 2. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0055-011> (Consulté le 07/10/2010)

II/ L'INA et les techniques de traitement des documents audiovisuels

1. Traitement des images animées

COLLARD, Claude, MELOT, Michel, GIANNATASIO, Isabelle. *Les images dans les bibliothèques*. Paris : éd. du cercle de la librairie, 1995, 390 p.

DAUZATS, Michel (dir.). *Le Thésaurus de l'image : études des langages documentaires pour l'audiovisuel*. Paris : ADBS, 1994. 1 vol. (94f.)

GARNIER, François. *Thésaurus iconographique : système imprimé des représentations*. Paris : Ministère de la culture, Direction du patrimoine, Direction des musées de France, Service informatique, 1994. 239p.

GROS Patrick. « Description et indexation automatiques des documents multimédias : du fantasme à la réalité ». *Documentaliste*, Volume 42, n° 6, 31 décembre 2005, pp. 383-391

LÉPINAY (de) Jean-Yves. « Repérages dans un paysage contrasté. Évolution, situation et perspectives du traitement documentaire des images animées ». *Documentaliste*, Volume 42, n° 6, 31 décembre 2005, pp. 412-419

LOUSTALET, Colette. *Décrire l'audiovisuel : manuel méthodologique pour l'analyse de contenu des documents audiovisuels à caractère documentaire*, 1983, CNDP, 58p.

MASSIGNON, Valérie. *La recherche d'images : méthode, sources et droits*. Bruxelles : De Boeck / INA, 2000, 202p.

MELOT, Michel. *Une brève histoire de l'image*. Paris : L'Œil neuf, 2007. 137p.

ROY, Isabelle. *Analyse documentaire d'images animées : le manuel introuvable*. Mémoire de DESS : Information et documentation : Paris, IEP : 1994.

TURNER, James. *Images en mouvement, stockage, repérage, indexation*. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université du Québec, 1998, 69p.

TURNER, James. « L'avenir du traitement plan par plan des images animées », *BBF*, 2001, n°5. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2001-05-0048-007> (consulté le 07/10/2010)

2. L'INA et les archives audiovisuelles

AMBLARD, Marie-Claire, « La numérisation des archives de l'Ina », *BBF*, 2007, n° 2. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0041-007> (Consulté le 07/10/2010)

AMIT, Roei, « Ina.fr », *BBF*, 2007, n° 2. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0044-008> (Consulté le 07 octobre 2010)

BARBIER-BOUVET, Christine, RAYNAL, Michel. « L'Inathèque de France », *BBF*, 2001, n°5. [en ligne] <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2001-05-0044-006> (consulté le 07/10/2010)

COHEN, Evelyne, GOETSCHER, P. « La documentation écrite de l'Institut national de l'Audiovisuel : un ensemble foisonnant de ressources », *Sociétés et Représentations*, mai-juin 2008, n°25, p. 173-181

HOOG, Emmanuel. *L'INA*, Paris : PUF (Que sais-je ?), 2006. 128p.

MARÉCHAL, Denis, RODES Jean-Michel. « Une richesse à découvrir : les fonds complémentaires des collections du dépôt légal de la radio télévision », *Le temps des médias* n°9, 2007.

III/ Littérature, nouveaux médias et intermédialité

1. Le petit et le grand écran : quelques repères historiques et critiques

Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel. (Colloque, 2004). *La fiction éclatée : petits et grands écrans français et francophones*. Paris : INA / L'Harmattan, 2007. 2 vol. (393p. et 351p.)

a. Le cinéma français :

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Ed. du Cerf, 1999. 372 p. (11^e éd.)

BAZIN, André. *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle vague*. Paris : "Cahiers du Cinéma", 1998. 376p.

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard, 1995. 137p.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1, L'Image-Mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1983. 298p.

JEANCOLAS, Jean-Pierre. *Histoire du cinéma français*. Paris : Armand Colin, 2005. 128p.

MANNONI, Laurent. *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris : Gallimard, 2006. 507p.

SADOUL, Georges. *Histoire du cinéma mondial : des origines à nos jours*, Paris : Flammarion, 1990. XXIX-727-96 p. (9^e édition revue et augmentée)

SADOUL, Georges. *Le Cinéma français : 1890-1962*. Paris : Flammarion, 1981. 289 p.-32 p.

TRUFFAUT, François. « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du Cinéma* n°31, janvier 54. p15-30

VANOYE, Francis, FREY, Francis et GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Le cinéma*. Paris : Nathan, 2009. 160 p.

b. La télévision française :

« La télévision. La quête de l'indépendance, *Le Temps des Médias*, n°13, 2009.

« Un siècle de télévision – anticipation, utopie, prospective », *Les dossiers de l'audiovisuel*, n°112. Paris : Éditions de l'INA, nov. 2003. 79p.

« La critique de télévision », *MédiaMorphoses*, n°1. Paris : Éditions de l'INA, janv. 2001. 81p.

BOURDIEU, Pierre. *Sur la télévision*, Paris : Liber éditions, 1996. 95p.

BROCHAND, Christian. *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, Paris : La Documentation française, 1994. 2 vol. (692p. et 690p.)

CHANIAC, Régine et JÉZÉQUEL, Jean-Pierre. *La télévision*, Paris : La Découverte, 2005. 122p.

CHAUVEAU, Agnès et DEHÉE, Yannick (dir.). *Dictionnaire de la télévision française*, Paris : Nouveau monde éditions, 2007. 557p.

DANARD, Benoît, LE CHAMPION, RÉMY. *Les programmes audiovisuels*, Paris : La Découverte, 2005. 123p.

GOETSCHER, Pascale, JOST, François, TSIKOUNAS, Myriam (dir.). *Lire, voir, entendre : la réception des objets médiatiques*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2010. 400 p.

HOOG, Emmanuel. *La télé : une histoire en direct*. Paris : Gallimard, 2010. 127p.

JEANNENEY, Jean-Noël. *L'écho du siècle. Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris : Hachette Littératures – Arte éditions – La Cinquième éditions, 1999. 602p.

JOST, François. *Comprendre la télévision et ses programmes*, Paris : Armand Colin, 2005. 126p.

JOST, François. *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris : Ellipse, 2007. (3^e édition révisée et actualisée). 176p.

LHERAULT, Marie et TRON, François. *La télévision pour les nuls*, Paris : First éd., 2010. 373p.

MAURIAC, François. « *On n'est jamais sûr de rien avec la télévision* » : *chroniques 1959-1964*. [Édition établie, présentée et annotée par Jean Touzot] Paris : Bartillat, 2008. 652p.

PROT, Robert. *Précis d'histoire de la radio et de la télévision*. Paris : L'harmattan, 2007. 466p.

2. La littérature et les médias audiovisuels

BEYLOT, Pierre et BENASSI, Stéphane. « Littérature et télévision », *CinémAction* n°79, Condé-sur-Noireau : Ed. Corlet ; Paris : Télérama, 1996. 231p.

BRECHT, Bertolt. *Écrits sur la littérature et l'art*, Paris : l'Arche, 1976. 246 p (Contient : *Sur le cinéma*. - *Extraits des carnets*. - *Sur l'art ancien et l'art nouveau*. - *Sur la critique*. - *Théorie de la radio*)

CLERC, Jeanne-Marie. *Écrivains et cinéma*. Paris : Klincksieck, 1985. 347 p.

CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris : Nathan, 1993. 222 p.

CLERC, Jeanne-Marie (dir.). *Cinéma, littérature, adaptations*. Montpellier : Éd. du CERS, 2009. 360p.

CARCAUD-MACAIRE, Monique et CLERC Jeanne-Marie. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris : Klincksieck, 2004. 214p.

ECK, Hélène. « Des éditions de Minuit à Youtube : Le Silence de la mer », *Le Temps des Médias*, n°14, 2010. P158-175

FUZELLIER, Étienne. *Cinéma et littérature*. Éditions du Cerf, 1964. 324p.

GARCIA, Alain. *L'adaptation du roman au film*, Paris : Dujarric, 1990. 291p.

GAUDRÉAULT, André, JOST, François (dir.). *La croisée des médias*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2000. 333p.

GAUDRÉAULT, André. *Du littéraire au filmique : système du récit*. Québec : Éd. Nota bene ; Paris : A. Colin, 1999. (Éd. revue, corrigée et augmentée) 193p.

HÉRON, Pierre-Marie (dir.). *Les écrivains et la radio*, Montpellier : Centre d'étude du XXe siècle Université Paul-Valéry, 2003. 416 p. + 1 CD audio

PERONI, Michel. *De l'écrit à l'écran : livre et télévision*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1991. 214p.

PLANA, Muriel. *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogues des arts*. Rosny-sous-Bois : Bréal, 2004. 255p.

PRIEUR, Jérôme. « Littérature et télévision », *Dossiers de l'audiovisuel*, janv.-fév. 1990, n°29. Aubervilliers : INA / La Documentation française, 1990. 67 p.

SEGER, Linda. *Adapter un livre pour le cinéma ou la télévision*. Paris : Dixit ; Viterne : Mediscript, 2006. 239p. (Collection Le Guide du producteur)

VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Paris : A. Colin, 2005. 222p.

VIOT-MURCIA, Claude. *Nouveau roman, nouveau cinéma*. Paris : Nathan, 1998. 128p.

3. Balzac à l'écran

a. Edition de référence des œuvres de Balzac

BALZAC (DE), Honoré : *La Comédie humaine*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 12 volumes réédités entre 1983 et 1998.

b. Balzac et ses adaptations

BARON, Anne-Marie. « Balzac à l'écran », *L'Année balzacienne*, n°10, 2009. p.349-355

BARON, Anne-Marie. « Balzac au cinéma. La Duchesse de Langeais, de Balzac à Rivette », *L'Année balzacienne*, n°8, 2007. p.523-527

BARON, Anne-Marie et ROMER, Jean-Claude. « Filmographie de Balzac », *L'Année balzacienne*, n°6, 2005. p395-409

BARON, Anne-Marie. « Balzac et le cinéma », *Le Magazine littéraire*, n°373, février 1999. p. 33-35

BARON, Anne-Marie. *Balzac cinéaste*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1990. 204p.

GAUTHIER, Guy. « Balzac au cinéma », *revue Europe*, n° 429-430, janvier / février, Paris, 1965.

MONTEILHET, Véronique. « Les adaptations balzaciennes sous l'occupation. Un cinéma de collaboration ou de résistance ? », *L'Année balzacienne*, n°3, 2002. p.327-347.

MONTEILHET, Véronique. *Les représentations sociales du monde balzacien dans ses adaptations filmiques*. Thèse de doctorat, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand), 2002. 772p.

Table des annexes

ANNEXE 1 ADAPTATIONS BALZAC LIEUX CONSERVATION	110
ANNEXE 2 CORPUS BALZAC INA	111
ANNEXE 3 CORPUS BALZAC INA REDIFFUSIONS	112
ANNEXE 4 INTERVIEWS CHARLES AZNAVOUR ET J-C. CARRIERE.....	113
ANNEXE 5 TELERAMA LA MAISON DU CHAT QUI PELOTE	120
ANNEXE 6 LA COUSINE BETTE GRILLE DE PROGRAMMES	121
ANNEXE 7 LA COUSINE BETTE ARTICLE	122
ANNEXE 8 EUGENIE GRANDET 56 GRILLE DE PROGRAMMES	124
ANNEXE 9 EUGENIE GRANDET 68 ARTICLE	125
ANNEXE 10 EUGENIE GRANDET 94 RESUME	127
ANNEXE 11 EUGENIE GRANDET 94 ARTICLE	128

Annexe 1 Adaptations Balzac lieux conservation

date	Téléfilm ou film cinéma	titre	réalisateur	INA	Salle P BnF	CNC	Cinémathèque française	Gaumont/Pathé	Forum des images
2008	c	<i>La Maison Nucingen</i>	Raúl Ruiz				Cinémathèque française		
2007	c	<i>Ne touchez pas la hache</i>	Jacques Rivette		Bnf	CNC	Cinémathèque française		Forum des images
1994	c	<i>Le Colonel Chabert</i>	Yves Angelo		Bnf	CNC	Cinémathèque française		
1991	c	<i>La belle noiseuse</i>	Jacques Rivette		Bnf	CNC	Cinémathèque française		
1988	c	<i>Chouans !</i>	Philippe de Broca		Bnf	CNC	Cinémathèque française		
1971	c	<i>Out one spectre</i>	Jacques Rivette				Cinémathèque française		Forum des images
1968	c	<i>Baisers volés</i>	François Truffaut		Bnf	CNC	Cinémathèque française		
1961	c	<i>La Fille aux yeux d'or</i>	Jean-Gabriel Albicocco		Bnf	CNC	Cinémathèque française		
1959	c	<i>La Rabouilleuse</i>	Louis Daquin				Cinémathèque française		
1951	c	<i>L'Auberge rouge</i>	Claude Autant-Lara		Bnf	CNC	Cinémathèque française		
1947	c	<i>Les Chouans</i>	Henri Calef		Bnf	CNC	Cinémathèque française		
1944	c	<i>Le Père Goriot</i>	Robert Vernay		Bnf	CNC	Cinémathèque française		
1943	c	<i>La Rabouilleuse</i>	Fernand Rivers			CNC	Cinémathèque française		
1943	c	<i>Vautrin</i>	Pierre Billon		Bnf	CNC			
1943	c	<i>Un seul amour</i>	Pierre Blanchard		Bnf	CNC	Cinémathèque française		
1943	c	<i>Le Colonel Chabert</i>	René Le Hénaff		Bnf	CNC	Cinémathèque française		
1942	c	<i>La Duchesse de Langeais</i>	Jacques de Baroncelli		Bnf	CNC	Cinémathèque française		Forum des images
1942	c	<i>La Fausse Maîtresse</i>	André Cayatte		Bnf	CNC	Cinémathèque française		
1932	c	<i>Un Homme sans nom</i>	Gustav Ucicky, Roger Le Bon				Cinémathèque française		
1927	c	<i>La Cousine Bette</i>	Max de Rieu			CNC	Cinémathèque française		
1923	c	<i>Le Cousin Pons</i>	Jacques Robert			CNC	Cinémathèque française		
1923	c	<i>Ferragus</i>	Gaston Ravel			CNC	Cinémathèque française		
1923	c	<i>L'Auberge rouge</i>	Jean Epstein		Bnf	CNC	Cinémathèque française	Gaumont/Pathé	
1921	c	<i>Le Père Goriot</i>	Jacques de Baroncelli				Cinémathèque française		
1920	c	<i>L'homme du large</i>	Marcel L'Herbier			CNC	Cinémathèque française	Gaumont/Pathé	
1920	c	<i>Narayana</i>	Léon Poirier			CNC		Gaumont/Pathé	
1912	c	<i>Le Mort vivant</i>	Louis Feuillade					Gaumont/Pathé	
1911	c	<i>Le Colonel Chabert</i>	André Calmettes et Henri Pouctal						
1911	c	<i>César Birotteau</i>	Victorin-Hippolyte Jasset et Emile Chautard						
1910	c	<i>L'Auberge rouge</i>	Camille de Morihon						
1910	c	<i>Eugénie Grandet</i>	Emile Chautard			CNC	Cinémathèque française		
1910	c	<i>La Duchesse de Langeais</i>	André Calmettes						
1910	c	<i>Ferragus</i>	André Calmettes						
1909	c	<i>La Peau de chagrin</i>	Capellani						
1909	c	<i>La Grande Bretèche</i>	André Calmettes			CNC			
2005	tv	<i>Le Père Goriot</i>	Jean-Daniel Verhaeghe	INA	Bnf				
2001	tv	<i>Rastignac ou les Ambitieux</i>	Alain Tasma	INA					
1995	tv	<i>La Duchesse de Langeais</i>	Jean-Daniel Verhaeghe	INA	Bnf				
1995	tv	<i>Albert Savarus</i>	Alexandre Astruc	INA					
1994	tv	<i>Eugénie Grandet</i>	Jean-Daniel Verhaeghe	INA	Bnf		Cinémathèque française		
1993	tv	<i>La Femme abandonnée</i>	Edouard Molinaro	INA					
1993	tv	<i>L'Interdiction</i>	Jean-Daniel Verhaeghe	INA					
1990	tv	<i>Une fille d'Eve</i>	Alexandre Astruc	INA					
1983	tv	<i>La Duchesse de Langeais</i>	Jean-Paul Roux	INA					
1982	tv	<i>Les Secrets de la princesse de Cadignan</i>	Jacques Deray	INA					
1982	tv	<i>Adieu</i>	Pierre Badel	INA					
1981	tv	<i>Ursule Mirouët</i>	Marcel Cravenne	INA					
1981	tv	<i>Mémoires de deux jeunes mariés</i>	Marcel Cravenne	INA	Bnf				
1981	tv	<i>La Peau de chagrin</i>	Michel Favart	INA					
1980	tv	<i>Le Curé de Tours</i>	Gabriel Axel	INA	Bnf				
1979	tv	<i>Pierrette</i>	Guy Jorre	INA					
1977	tv	<i>César Birotteau</i>	René Lucot	INA					
1976	tv	<i>Le Cousin Pons</i>	Guy Jorre	INA	Bnf				
1975	tv	<i>Splendeurs et misères des courtisanes</i>	Maurice Cazeneuve	INA	Bnf				Forum des images
1975	tv	<i>Une ténébreuse affaire</i>	Alain Boudet	INA					
1972	tv	<i>Le Père Goriot</i>	Guy Jorre	INA					
1970	tv	<i>Le Lys dans la vallée</i>	Marcel Cravenne	INA	Bnf				
1968	tv	<i>Le Curé de village</i>	Jean-Louis Bory	INA					
1968	tv	<i>Eugénie Grandet</i>	Alain Boudet	INA					
1968	tv	<i>Le Réquisitionnaire</i>	Georges Lacombe	INA					
1967	tv	<i>Béatrix</i>	Alain Boudet	INA					
1966	tv	<i>Illusions perdues</i>	Maurice Cazeneuve	INA					Forum des images
1964	tv	<i>La Cousine Bette</i>	Yves-André Hubert	INA	Bnf				
1964	tv	<i>Melmoth réconcilié</i>	Georges Lacombe	INA					
1960	tv	<i>La Grande Bretèche</i>	Claude Barma	INA					
1960	tv	<i>la Princesse de Cadignan</i>	Jean Paul Carrère	INA					
1957	tv	<i>Vautrin</i>	Jean Vertex	INA					Forum des images
1957	tv	<i>La Fille du photographe</i>	Claude Barma	INA					
1956	tv	<i>Eugénie Grandet</i>	Maurice Cazeneuve	INA					

Annexe 2 Corpus Balzac INA

Numéro	Base	Titre propre	Titre collection	Titre programme	Canal	Date de diffusion	Heure de diffusion	Durée	Statut diffusion	Descripteurs	Commentaires
CPF89003197	imago	LES ILLUSIONS PERDUES : 2EME EPISODE	LES ILLUSIONS PERDUES		1	12/03/66	00:00:00	01:42:45	Première diffusion		
CPF86609649	imago	Le Lys dans la vallée			2	05/05/70	21:03:00	02:02:00	Première diffusion		
CPF86615952	imago	Béatrix			1	04/07/67	20:45:30	01:29:45	Première diffusion		
CPF86625708	imago	Melmoth réconcilié			2	15/05/64	20:57:00	01:02:00	Première diffusion		
CPB75051061	imago	Splendeurs et misères des courtisanes : 1ère épisode			2	20/12/75	20:42:20	01:26:00	Première diffusion		
CPF89003630	imago	Illusions perdues : 4ème et dernier épisode			1	26/03/66	21:02:30	01:39:00	Première diffusion		
CPB80057327	imago	La Peau de chagrin			2	29/12/80	00:00:00	01:30:00	Première diffusion		
1653055001	imago	Rastignac ou les ambitieux			2	26/02/01	20:50:00	01:45:00	Première diffusion		
3866958001	imago	La Maison du chat qui pelote	Au siècle de Maupassant, contes et nouvelles du XIXe		2	24/03/09	20:35:37	00:58:13	Première diffusion		
CPC93009969	imago	L'interdiction			3	18/09/93	20:43:31	01:21:11	Première diffusion		
CPC93010136	imago	La femme abandonnée			3	25/09/93	21:49:27	01:25:39	Première diffusion		
CPC95005624	imago	La duchesse de Langeais			3	07/09/95	23:05:15	01:19:22	Première diffusion		
CPC90007698	imago	Une fille d'Eve			3	24/08/90	21:53:00	01:28:49	Première diffusion		
CPF86614054	imago	EUGENIE GRANDET			1	05/05/56	00:00:00	01:40:00	Première diffusion		
CPF86614055	imago	Eugénie Grandet			1	13/07/68	00:00:00	02:21:15	Première diffusion		
CPF86622674	imago	La grande Bretèche			1	23/10/60	21:17:00	01:03:00	Première diffusion		
CPF86636194	imago	LE REQUISITIONNAIRE			1	14/05/68	20:49:30	01:52:00	Première diffusion		
CPF86637885	imago	LA PRINCESSE DE CADIGNAN			1	17/05/60	20:42:00	01:04:00	Première diffusion		
CPF86650492	imago	LA RABOUILLEUSE			1	02/07/63	20:57:00	01:39:00	Première diffusion		
CPF86657590	imago	La Cousine Bette			1	03/11/64	20:41:30	02:01:10	Première diffusion		
CPF86630196	imago	Le Père Goriot			2	09/03/72	00:00:00	01:45:00	Première diffusion		
51088.001	dltv	Albert Savarus			ARTE	22/04/95	20:43:53	01:01:28	Première diffusion		
CPA80057749	imago	Le curé de Tours			1	02/12/80	20:31:00	01:39:00	Première diffusion		
CPB83052873	imago	La duchesse de Langeais : 1er épisode	LES AMOURS ROMANTIQUES		2	10/10/83	13:35:00	00:13:00	Première diffusion		
CPC81055032	imago	Ursule MIROUET : 1ère partie			3	17/12/81	20:30:00	01:27:00	Première diffusion		
CPC82050757	imago	Les secrets de la princesse de Cadignan			3	09/06/82	20:00:00	01:32:46	Première diffusion		
CPC94001482	imago	Eugénie Grandet			3	12/02/94	20:49:49	01:22:50	Première diffusion		
CPF86614886	imago	LA FILLE DU PHOTOGRAPHE			1	26/10/57	00:00:00	00:41:45	Première diffusion		
CPF86642159	imago	L'ADJURATION DE VAUTRIN	VAUTRIN ; 3		1	07/12/57	20:30:00	00:30:00	Première diffusion		
CPF86642157	imago	LA PENSION VAUQUER	VAUTRIN ; 1		1	05/12/57	21:30:00	00:44:00	Première diffusion		
CPF86642158	imago	LA MAISON DU CHANOINE	VAUTRIN ; 2		1	06/12/57	21:10:00	00:48:00	Première diffusion		
CPB88000882	imago	César BIROTTEAU : 3ème épisode			2	16/04/77	20:33:17	01:16:59	Première diffusion		
CPB88000880	imago	César BIROTTEAU : 2ème épisode			2	09/04/77	20:34:10	01:17:00	Première diffusion		
CPB76069562	imago	Le Cousin Pons			2	20/05/76	20:44:00	01:42:00	Première diffusion		
CPB77050867	imago	César BIROTTEAU : 1er épisode			2	02/04/77	20:34:55	01:23:32	Première diffusion		
CPA75053097	imago	Une ténébreuse affaire			1	09/07/75	00:00:00	01:36:44	Première diffusion		
CPB77058851	imago	César BIROTTEAU : 4ème et dernier épisode			2	23/04/77	20:36:45	01:21:03	Première diffusion		
CPA79057082	imago	Pierrette			1	27/04/79	00:00:00	01:28:50	Première diffusion		
CPA82050043	imago	Adieu			1	18/02/82	00:00:00	01:30:07	Première diffusion		
CPC81050513	imago	Mémoires de deux jeunes mariées	Le roman du samedi		3	25/04/81	20:35:40	01:26:40	Première diffusion		
CPF86627202	imago	LE CURE DE VILLAGE			1	21/10/68	00:00:00	00:00:00	Première diffusion		
4288338.001	dltv	La peau de chagrin			France 2	22/09/10	20:37:21	01:36:36	Première diffusion		
CPB01003089	imago	Rastignac ou les ambitieux : 3ème épisode			2	12/03/01	21:00:00	01:48:45	Première diffusion		
CPB01003379	imago	Rastignac ou les ambitieux : 4ème épisode			2	19/03/01	20:58:09	01:28:33	Première diffusion		
CPB01002679	imago	Rastignac ou les ambitieux : 2ème épisode			2	05/03/01	20:50:49	01:33:19	Première diffusion		
CPF88010402	imago	Illusions perdues : 1er épisode			1	05/03/66	20:32:00	01:25:00	Première diffusion		
2777863001	imago	Le père Goriot			2	21/02/05	20:55:26	01:39:58	Première diffusion		
CPF86614348	imago	LE FAISEUR			2	29/05/65	00:00:00	01:55:00	Première diffusion		

Annexe 3 Corpus Balzac INA rediffusions

Número	Base	Titre propre	Titre collection	Titre programme	Canal	Date de diffusion	Heure de diffusion	Durée	Statut diffusion	Descripteurs	Commentaires
4191.010	dlsat	Memoires de deux jeunes mariees			Paris Premiere	25/03/02	13:35:00	01:30:00	Programme rediffuse		
4404.010	dlsat	Le cure de Tours		Special Jean Carnet	Paris Premiere	01/04/02	13:35:00	01:45:00	Premiere diffusion		
4840.009	dlsat	Memoires de deux jeunes mariees			Paris Premiere	11/04/02	13:47:58	01:26:53	Programme multidiffuse		
5156.009	dlsat	La duchesse de Langeais			Paris Premiere	22/04/02	13:40:00	01:20:00	Programme rediffuse		
5744.008	dlsat	La duchesse de Langeais			Paris Premiere	09/05/02	13:35:00	01:20:00	Programme multidiffuse		
7340.009	dlsat	Le cousin Pons			Paris Premiere	24/06/02	13:30:00	02:25:00	Programme rediffuse		
7716.009	dlsat	Le pere Goriot			Paris Premiere	08/07/02	13:30:00	02:05:00	Programme rediffuse		
7796.011	dlsat	Le cousin Pons			Paris Premiere	10/07/02	13:30:00	01:50:00	Programme multidiffuse		
7956.009	dlsat	L'interdiction			Paris Premiere	15/07/02	13:30:00	01:45:00	Premiere diffusion		
8397.008	dlsat	L'interdiction			Paris Premiere	25/07/02	13:30:00	01:30:00	Programme multidiffuse		
8521.017	dlsat	L'interdiction			Paris Premiere	29/07/02	23:20:00	01:20:00	Programme multidiffuse		
10016.009	dlsat	La duchesse de Langeais			Paris Premiere	11/09/02	13:45:00	01:25:00	Programme rediffuse		
10414.018	dlsat	La duchesse de Langeais			Paris Premiere	23/09/02	26:25:00	01:20:00	Programme multidiffuse		
10656.009	dlsat	La duchesse de Langeais			Paris Premiere	30/09/02	13:45:00	01:20:00	Programme multidiffuse		
14476.009	dlsat	L'interdiction			Paris Premiere	16/01/03	13:45:00	01:25:00	Programme rediffuse		
15397.009	dlsat	Le pere Goriot			Paris Premiere	12/02/03	13:45:00	01:50:00	Programme rediffuse		
16096.009	dlsat	Le cousin Pons			Paris Premiere	04/03/03	13:45:00	01:45:00	Programme rediffuse		
22619.018	dlsat	Balzac : 1eme episode	Balzac		Paris Premiere	02/09/03	20:50:00	01:50:00	Programme rediffuse		
22685.018	dlsat	Balzac : 2eme episode	Balzac		Paris Premiere	03/09/03	20:50:00	02:15:00	Programme rediffuse		
23506.026	dlsat	Balzac : 1eme episode	Balzac		Paris Premiere	12/09/03	26:35:00	01:45:00	Programme multidiffuse		
23506.027	dlsat	Balzac : 2eme episode	Balzac		Paris Premiere	12/09/03	28:20:00	02:35:00	Programme multidiffuse		
23725.012	dlsat	Balzac : 1eme episode	Balzac		Paris Premiere	16/09/03	15:40:00	02:00:00	Programme multidiffuse		
23847.012	dlsat	Balzac : 2eme episode	Balzac		Paris Premiere	17/09/03	15:15:00	02:20:00	Programme multidiffuse		
24873.014	dlsat	Adieu		Coup de coeur a Jean-Claude Drouot	Festival	02/10/03	21:15:00	01:35:00	Programme rediffuse		
29751.011	dlsat	Albert Savarus			Festival	04/12/03	20:40:00	01:10:00	Programme rediffuse		
44657.036	dlsat	George Sand, une femme libre		Soiree speciale. George Sand	Equidia	15/07/04	22:00:00	01:15:00	Programme rediffuse		
44912.012	dlsat	La femme abandonnee		Cycle "Les grandes adaptations litteraires a la television"	Festival	19/07/04	20:50:00	01:30:00	Premiere diffusion		
45020.015	dlsat	Balzac : 1eme episode	Balzac		Paris Premiere	21/07/04	20:50:00	01:50:00	Programme rediffuse		
45086.016	dlsat	Balzac : 2eme episode	Balzac		Paris Premiere	22/07/04	20:50:00	02:15:00	Programme rediffuse		
45536.009	dlsat	Balzac : 1er episode	Balzac		Paris Premiere	29/07/04	13:45:00	02:00:00	Programme multidiffuse		
45758.009	dlsat	Balzac : 2eme episode	Balzac		Paris Premiere	30/07/04	13:45:00	02:45:00	Programme multidiffuse		
46259.009	dlsat	Balzac : 1eme episode	Balzac		Paris Premiere	09/08/04	13:45:00	01:50:00	Programme multidiffuse		
46259.010	dlsat	Balzac : 2eme episode	Balzac		Paris Premiere	09/08/04	15:35:00	02:25:00	Programme multidiffuse		
75565.011	dlsat	Les secrets de la princesse de Cadignan		En direct du Mac Mahon	Direct 8	11/09/05	14:35:00	01:25:00	Premiere diffusion		
82427.020	dlsat	Le pere Goriot			France 4	01/12/05	20:50:00	01:45:00	Programme rediffuse		
131800.001	dltv	La duchesse de Langeais			France 3	07/09/95	23:05:14	01:19:21	Premiere diffusion		
596404.001	dltv	Splendeurs et miseres des courtisanes			Antenne 2	20/12/75	20:42:00	01:26:00	Premiere diffusion		
563416.011	dltv	Splendeurs et miseres des courtisanes : 1er episode	Splendeurs et miseres des courtisanes	Un auteur, une oeuvre	La Cinquieme	25/04/97	13:37:12	00:56:34	Programme rediffuse		
569020.033	dltv	Splendeurs et miseres des courtisanes : 2eme episode	Splendeurs et miseres des courtisanes	Un auteur, une oeuvre	La Cinquieme	29/04/97	13:38:15	00:58:14	Programme rediffuse		
569147.009	dltv	Splendeurs et miseres des courtisanes : 3eme episode	Splendeurs et miseres des courtisanes	Un auteur, une oeuvre	La Cinquieme	30/04/97	13:38:37	00:58:06	Programme rediffuse		
569185.010	dltv	Splendeurs et miseres des courtisanes : 4eme episode	Splendeurs et miseres des courtisanes	Un auteur, une oeuvre	La Cinquieme	01/05/97	13:35:15	00:57:32	Programme rediffuse		
569256.011	dltv	Splendeurs et miseres des courtisanes : 5eme episode	Splendeurs et miseres des courtisanes	Un auteur, une oeuvre	La Cinquieme	02/05/97	13:35:44	00:57:36	Programme rediffuse		
573757.011	dltv	Splendeurs et miseres des courtisanes : 6eme episode	Splendeurs et miseres des courtisanes	Un auteur, une oeuvre	La Cinquieme	06/05/97	13:35:35	00:58:14	Programme rediffuse		
573881.010	dltv	Splendeurs et miseres des courtisanes : 7eme episode	Splendeurs et miseres des courtisanes	Un auteur, une oeuvre	La Cinquieme	07/05/97	13:37:48	00:57:58	Programme rediffuse		
573982.015	dltv	Splendeurs et miseres des courtisanes : 8eme episode	Splendeurs et miseres des courtisanes	Un auteur, une oeuvre	La Cinquieme	08/05/97	13:34:38	00:58:11	Programme rediffuse		
574064.011	dltv	Splendeurs et miseres des courtisanes : 9eme episode	Splendeurs et miseres des courtisanes	Un auteur, une oeuvre	La Cinquieme	09/05/97	13:34:14	00:58:00	Programme rediffuse		
1653055.001	dltv	Rastignac ou les ambitieux			France 2	26/02/01	20:50:00	01:45:00	Premiere diffusion		
1645485.001	dltv	Rastignac ou les ambitieux : 1er episode	Rastignac ou les ambitieux		France 2	26/02/01	20:54:32	01:34:49	Premiere diffusion		
1650934.001	dltv	Rastignac ou les ambitieux : 2eme episode	Rastignac ou les ambitieux		France 2	05/03/01	20:50:49	01:33:19	Premiere diffusion		
1656289.001	dltv	Rastignac ou les ambitieux : 3eme episode	Rastignac ou les ambitieux		France 2	12/03/01	21:00:00	01:48:45	Premiere diffusion		
1661738.001	dltv	Rastignac ou les ambitieux : 4eme episode	Rastignac ou les ambitieux		France 2	19/03/01	20:58:09	01:28:33	Premiere diffusion		
2777863.001	dltv	Le pere Goriot			France 2	21/02/05	20:55:26	01:39:58	Premiere diffusion		
3866958.001	dltv	La Maison du chat qui pelote		Au siecle de Maupassant, contes et nouvelles du XIXe	France 2	24/03/09	20:35:37	00:58:13	Premiere diffusion		
4016987.001	dltv	Le petit vieux des Batignolles		Au siecle de Maupassant, contes et nouvelles du XIXe	France 2	25/09/09	20:40:36	00:55:08	Premiere diffusion		
4288338.001	dltv	La peau de chagrin			France 2	22/09/10	20:37:21	01:36:36	Premiere diffusion		

Annexe 4 Interviews Charles Aznavour et J-C. Carrière

lundi 21 février

Film Tv

20.55 Le Père Goriot (txt) (i) (st) (100 mn)

Film Tv. Réalisé par Jean-Daniel Verhaeghe. D'après Honoré de Balzac. Adaptation de Jean-Claude Carrière. Dialogues de Jean-Claude Carrière. Musique de Carolin Petit (Editions Raoul Breton). Produit par Cipango. Avec la participation de France 2. Coproduit par Saga Films, RTBF (Télévision Belge), TCC Films Productions et TVR (Télévision Roumaine). Avec la participation de CNC, TV5, Procirep, la chaîne Festival et Maruschka Detmers (Vicomtesse de Beauséant). Avec : Charles Aznavour (Le père Goriot), Tcheky Karyo (Vautrin), Malik Zidi (Rastignac), Florence Darel (Delphine de Nucingen), Nadia Barentin (Madame Vauquer), Rosemarie La Vaullée (Anastasie de Restaud), Pierre Vernier (Poiret), Dominique Laubourier (Mademoiselle Michonneau), Androne Anca Loana (Victorine Taillefer), Penu Raluca (Madame Couture), Mihai Calin (Blanchon), Vladimir Ivanov (Gondureau), Luana Stoica (Sylvie), Nitu Gelu (Marquis d'Ajuda-Pinto), Lamia Beligan (Thérèse) et Jean-Claude Carrière (voix off).



Le père Goriot s'appelait autrefois monsieur Goriot. II était négociant en farines. Tout l'argent qu'il avait su gagner à la faveur des guerres de la Révolution, il l'a perdu à cause de ses deux filles. II a tout fait pour qu'elles aient une éducation supérieure et qu'elles gagnent une position brillante dans le monde. II y est parvenu. Anastasie a épousé un aristocrate, et Delphine un banquier, le baron de Nucingen. Aujourd'hui, le père Goriot vit très modestement dans la pension tenue par madame Vauquer. II y prend la plupart de ses repas avec d'autres pensionnaires, parmi lesquels, fraîchement arrivé de province, se trouve le jeune Eugène de Rastignac, un cousin de la comtesse de Beauséant, une très grande dame, dans le salon de laquelle Delphine de Nucingen rêve d'être reçue. Cet atout va rapprocher Rastignac du père Goriot. Celui-ci, à force de privations et de sacrifices s'est vu réduit à monter dans les étages de

Isabelle METTE jeudi 9 décembre 2010 15:04:16 HEC

"Ils ont utilisé ma photo en Goriot pour la réédition du roman en livre de poche. Moi qui ne fais pas attention à ces choses, là, ça m'a fait plaisir !"

Ça c'est vraiment toi !

"Ma fille m'a dit : '*C'est vraiment toi !*'... Je dois avouer : j'ai quelque chose du Père Goriot. Ma femme me répète sans cesse : '*Tu exagères ; ils sont grands, ils se débrouillent !*'. Mais je me fais de la bile pour mes enfants. Je ne peux pas m'en empêcher. Je m'inquiète toujours : '*Qu'est-ce qu'ils vont faire quand je ne serai plus là ?*'. C'est fou, stupide, idiot, mais que voulez-vous, j'ai un instinct de mère poule ! Si l'on ne s'inquiète pas, ce n'est pas la peine d'avoir des enfants !"

Deux en un

"Ce que j'aimais chez Goriot, c'est qu'il est deux êtres différents à la fois : un père d'une faiblesse absolument invraisemblable avec ses filles mais aussi un monsieur qui a fait fortune pendant la Révolution. Donc un malin à qui on ne donne pas le bon Dieu sans confession. J'ai voulu montrer ces deux facettes sans aller trop loin ni dans la force au début ni dans le misérabilisme à la fin."

Balzac et lui

"Jeune, j'avais lu du Balzac. Mais on ne retient pas tout ce que l'on a lu à 18-19 ans, sauf si l'on est vraiment très ancré en littérature. Je ne l'étais pas. Je le suis devenu par la suite. Aujourd'hui, j'ai chez moi toute la *Comédie humaine*. Mais, parmi mes lectures balzaciennes de 'jeune homme', *Le Père Goriot* était celle dont je me souvenais. Et, en plus, j'avais vu deux adaptations, l'une avec Larquey, l'autre avec Vanel. Alors, quand on en a parlé avec Dercourt, *Le Père Goriot* est venu comme une évidence."

Un zeste d'inceste

"Le drame de Goriot est d'avoir des filles égoïstes et égocentriques qu'il a très mal élevées. J'ai gommé en grande partie l'aspect incestueux que revêt parfois dans le roman l'amour de Goriot pour ses filles, parce que je l'ai vu comme moi je vois mes filles. Je ne me ruinerais pas pour elles car j'ai aussi des garçons !"

Retrouvailles textuelles

"Jean-Claude Carrière avait signé l'adaptation du *Tambour* pour Schlöndorff. Ce dernier m'avait donné un rôle à choisir parmi quatre. J'ai voulu celui de Sigismund Markus et j'ai demandé qu'on lui ajoute une scène, la dernière. Pourquoi Markus ? Parce que le personnage qui a un problème est pour moi le vrai personnage."

Servi !

"Avec Goriot, question problèmes je suis servi ! Mais je l'ai toujours été dans mes films ! (rires) Le seul personnage qui échappe à la règle est celui que j'interprétais dans *Les Aventuriers*, un film américain. J'étais un homme sans problème qui n'aspirait qu'à réussir. Et, je n'en suis pas très content. Habituellement, j'essaye toujours de choisir un rôle qui marque, même s'il est tout petit."

Il a tourné avec les plus grands*

"C'est vrai. Mais, en réalité, j'ai fait une carrière cinématographique par intérim ; je jouais entre les tours de chant et non l'inverse. Aujourd'hui où j'aurais plus de temps à consacrer au cinéma, j'ai moins l'âge d'en

la pension Vauquer, jusqu'au réduit le plus pauvre. Il continue à suivre de loin ce qu'il croit être le bonheur de ses filles. Sachant Delphine malheureuse en ménage, il va jusqu'a se faire entremetteur, pour que Rastignac devienne son amant. Cependant, ses filles ne le voient guère. Parfois, elles donnent même l'impression qu'elles ont honte de lui, de cette condition dont elles sont pourtant les responsables. Parmi les pensionnaires se trouve un homme bavard et robuste, aux favoris teints, qui s'appelle Vautrin. II semble avoir tout vu, tout connu. Des rumeurs étranges courent sur son compte. Attiré par Rastignac, Vautrin propose au jeune homme de faire sa fortune. II suffit pour cela de laisser tuer un homme en duel et d'épouser une héritière...

Goriot/Aznavour : mère poule

Charles Aznavour incarne le Père Goriot



Balzac l'a créé, Jean-Claude Carrière l'a adapté, Jean-Daniel Verhaeghe l'a filmé. Charles Aznavour l'interprète. Une fois qu'on l'a vu en Père Goriot, difficile d'imaginer un autre visage que celui de Charles Aznavour pour incarner cette grande figure balzacienne. On en vient à se persuader que si Lavater revenait de l'au-delà pour l'étudier il lui trouverait la bosse de la paternité. Si Aznavour n'est pas, tel Goriot, esclave de sa passion paternelle, il ne nie pas être une vraie "mère poule" dans la vie. Explications.

Il est Goriot

faire, et il y aura de moins en moins de rôles pour moi. Néanmoins, je pense à un personnage de Simenon. J'ai donné le roman à Jacques (Dercourt). Généralement les gens sont assez rétifs à réaliser un Simenon qui ne soit pas un Maigret. Pourtant, à côté des Maigret, il a écrit des choses formidables, notamment un livre à son fils, très beau, et qui laisse des traces sur un homme qui vieillit."

Il n'arrête jamais

"Jamais ! Si j'arrête, j'embête ma femme. C'est emmerdant comme tout, un homme à la maison ! J'aimais beaucoup ma mère, j'aime beaucoup ma soeur, mes filles... Je suis très du côté des femmes et je sais les défauts des hommes – comme je sais les défauts des femmes, n'oublions pas ! – qui ne doivent pas être très supportables, tous les jours, à la maison..."

Pire qu'un marin ?

"Non. Si je fais quinze jours de tournée, je passe quinze jours à la maison. Je n'ai jamais travaillé pendant les fêtes, jusqu'à ce que nos enfants soient majeurs... et même longtemps après ! Je ne travaillais pas non plus pendant les vacances scolaires. D'ailleurs, j'ai arrêté les tournées d'été... J'ai toujours été très présent chez moi. On pouvait m'offrir n'importe quoi, rien n'y faisait, je ne manquais jamais les fêtes de Noël."

Un travailleur sachant travailler peut moins travailler

"Pour ne jamais arrêter, il suffit de bien planifier ses journées. Les gens font généralement un disque en un mois, je le fais en trois jours. Je travaille très vite et quand il y a un défaut, je le laisse. Je ne pinaille par pour une virgule mal placée. Parce que je crois qu'un artiste a des défauts et que ce sont ses défauts qui ont fait son succès. Donc 'me gommer' serait ridicule !"

Projets

"Après la tournée, je vais faire un rôle modeste dans un film d'un jeune réalisateur. Cela m'intéresse aussi que de jeunes réalisateurs commencent à vouloir me faire tourner. Là, je jouerai... un personnage qui a un problème !"

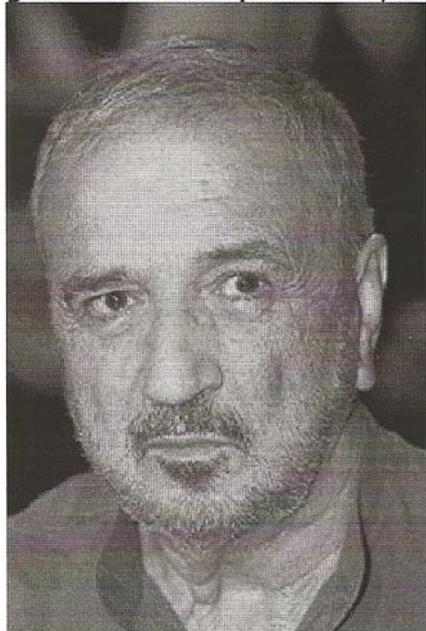
Propos recueillis par Amélie de Vriese

*Christian-Jaque ; Jean-Pierre Mocky ; Georges Franju ; Jean Cocteau ; François Truffaut ; Henri Verneuil ; André Cayatte ; Denys de la Patellière ; Jean Duvivier ; Jean-Gabriel Albicocco ; René Clair ; Pierre Granier-Deferre, Sergio Gobbi, Claude Chabrol ; Volker Schlöndorff ; Elie Chouraqui ; Claude Lelouch ; Moshé Mizrahi ; Paul Boujenah ; Jonathan Demme ; Atom Egoyan...

Balzac et moi

Jean-Claude Carrière, scénariste

Balzac semble faire partie de sa vie. Il en parle comme si, depuis longtemps, ils croisaient à deux les mots et les idées pour tisser des scénarios. Jean-Claude Carrière l'a retrouvé, une fois encore, pour (co)signer l'adaptation du *Père Goriot*. Petite histoire d'une relation grande comme la passion. Et, côté passion, qui se ressemble s'assemble.



"J'ai une admiration immense pour Balzac et l'univers sans fin qu'il a créé. Depuis longtemps, depuis mes études, Balzac m'est très familier. J'ai déjà travaillé avec lui, notamment en adaptant *Les Secrets de la princesse de Cadignan*. L'idée du *Père Goriot* ne se discutait donc même pas ! Mais pouvait-on faire en une heure trente un film qui s'appellerait *Le Père Goriot* ? C'était cela qui se discutait."

Pourquoi *Le Père Goriot* ?

J'ai une passion particulière pour Balzac mais pas spécialement pour *Le Père Goriot*, œuvre néanmoins maîtresse et centrale de *La Comédie humaine*. Je ne l'avais pas lu depuis longtemps. Un soir, vers 21 heures, j'ai pris le livre. A trois heures trente du matin, je le finissais, absolument emporté ! Il y a une pulsion d'écriture que je n'ai jamais rencontrée ailleurs que chez Balzac. Dans la manière de dire les choses, d'apporter telle ou telle situation, il est unique. Ma première réaction fut : "*C'est merveilleux ! Mais je ne peux pas le faire ; il y a trop de choses !*"

Et alors ?

On en a parlé avec Jean-Daniel. J'ai relu le roman avec l'idée de trouver un film en transparence. Là, mon opinion a légèrement changé. On pouvait sans nuire au récit réduire certaines scènes comme celle de Vautrin expliquant le monde à Rastignac. Garder la plupart des histoires "annexes" en les resserrant. Je tenais beaucoup, par exemple, à celle, très belle, de Madame de Beauséant – elle prononce une phrase que j'adore et qui pourrait être en exergue de beaucoup d'œuvres : "*Ce monde est un bourbier, tâchons de rester sur les hauteurs*".

Vautrin et Goriot traitent plus d'égal à égal dans votre adaptation...
J'ai développé cette idée que Vautrin et Goriot, tous deux d'origine populaire, se connaissent, se jaugent et, d'une certaine façon, s'apprécient, partagent la même force et la même vision du monde. Cependant, une rivalité les oppose autour de Rastignac : Goriot le désire pour sa fille, Vautrin pour lui et ses petites affaires. D'où leur altercation, que j'ai inventée.

Saviez-vous quels seraient les comédiens à l'écriture du scénario ?
Aznavour, oui. J'avais travaillé avec lui sur *Le Tambour* de Schlöndorff, j'étais ravi qu'il fasse Goriot et, dans le rôle, il était évident : son âge, son passé ; il a des enfants, comme Goriot, et espérons qu'il entretienne d'autres rapports avec eux ! (rires).

Comment avez-vous travaillé avec Jean-Daniel Verhaeghe ?
Dès que je me mets au travail, Jean-Daniel est toujours très présent. Il me lit, me fait part de ses avis mais se garde bien de prendre la plume (rires) ! On a beaucoup parlé de la disposition de la pension Vauquer. Cet univers incroyable, kafkaïen avant la lettre, avec les étages que monte Goriot, au fur et à mesure qu'il s'appauvrit, jusqu'au galetas final.

Vous n'en êtes pas vraiment à votre coup d'essai avec Verhaeghe...
On a fait dix-huit films ensemble ! Dont *Bouvard et Pécuchet*, *La Controverse de Valladolid*, *La Bataille d'Hernani* et bien d'autres. Et nous avons en projet *Les Mémoires de deux jeunes mariées* de Balzac.

Goriot est très ancré dans l'Histoire, témoin presque gênant d'un passé que la Restauration s'efforce de gommer...
Apparaît aussi la bourgeoisie d'affaires. Goriot a gagné de l'argent avec la Révolution, période d'enrichissement incroyable pour toute une classe de gens, on l'oublie souvent. Le roman est également riche de cet aspect documentaire et historique.

Qu'est-ce qui, pour vous, fait la force particulière du *Père Goriot* ?
C'est du pur génie, si le mot génie a un sens. Il y a pour moi un mystère fondamental qui doit hanter tout écrivain lecteur de Balzac : comment, et où, un homme qui n'a pas d'enfant trouve-t-il les éléments pour parler ainsi de la passion d'un père pour ses filles ?

Justement quelles scènes trouvez-vous particulièrement "inspirées" dans *Goriot* ?
Assis sur un banc aux Champs-Élysées, Goriot regarde ses filles passer en calèche, jouit de les voir dans leur bel équipage et d'entendre les passants vanter leur beauté. Si tout écrivain de grand talent arrive à l'imaginer, le génie est d'écrire : "*J'aimerais être le petit chien sur leurs genoux !*" On visualise alors la scène incroyable de justesse : Aznavour sur les genoux de Florence Darel se faisant caresser. Il y a aussi cette

page écrite en onomatopées où Balzac imagine les inventions sonores des carabins de la pension Vauquer, du lettrisme avant l'heure. Et le moment inouï où Goriot à l'agonie voit ses filles telles qu'elles sont, où il se révolte contre elles et les insulte. Etonnant !

En quoi pourrait-on dire que *Le Père Goriot* est "contemporain" ? Comme toutes les grandes œuvres, il l'est. Il est de tous les temps par le fait même que plus jamais personne n'a osé reprendre ce thème du père abandonné par ses filles. La passion captive Balzac et, paradoxalement, au cœur de l'œuvre de ce passionné, elle apparaît comme le danger à fuir, l'ennemi social ; la passion se paie toujours très cher et - c'est une grande vision de son temps - ce sont les calculateurs froids, raisonnables comme Rastignac qui triomphent dans *La Comédie humaine*.

Quel est votre livre préféré de Balzac ? Probablement *La Cousine Bette*, l'un des rares livres où Balzac a vraiment parlé d'attirance et de sexe. Mais c'est sans doute l'un de ses plus noirs : tout y est calcul, les femmes y sont à vendre, et Bette, gardienne des portes de la vie et de la mort, est proche d'un personnage de Beckett. Un livre fascinant tout comme *Une passion dans le désert* ou *La Rabouilleuse* qu'il me plairait aussi beaucoup d'adapter. J'aime tous ces romans où Balzac frôle les gouffres.

Depuis quand vous sentez-vous des atomes crochus avec Balzac ? J'avais 19 ans. Pendant les grandes vacances passées chez un oncle j'ai lu son "intégrale" de Balzac. J'étais emporté, galvanisé ! A la rentrée, en khagne, l'une des premières dissertations portait sur Balzac - l'éternel thème du réalisme et du fantastique. J'ai eu l'impression de goupiller un devoir magnifique et j'ai obtenu... 6/20 !

Pensez-vous toujours à l'auteur quand vous écrivez l'adaptation d'un de ses romans ?

Il y a un dialogue qui s'établit lorsque l'on adapte ou traduit. J'ai beaucoup dialogué avec Shakespeare - Carrière a traduit quatre de ses pièces pour Peter Brook, ndlr -, il n'est pas du tout comme Balzac. Honoré est très expansif ; il me tape sur l'épaule ; m'encourage d'un "Vas-y !" . Shakespeare est plus réservé et discret, il fait des petites remarques comme ça : "*C'est pas mal, mais en anglais, vois-tu, il y a deux S qui font comme un sifflement dans la phrase...*"

Avez-vous encore des rêves à réaliser avec Balzac ?

Quantité. Je voudrais par exemple écrire une courte nouvelle sur un épisode de sa vie. En 1844, au sommet de sa gloire, Balzac se rend chez Mme Hanska, à Saint-Petersbourg où il est reçu en grande pompe. Un petit jeune homme, dessinateur industriel, tient absolument à lui donner la traduction qu'il a faite en russe d'*Eugénie Grandet*. Ce jeune fan qui tenta vainement d'approcher le grand homme s'appelait Dostoïevski. Imaginez la discussion qu'ils auraient pu avoir !

Annexe 5 Télérama *La Maison du chat qui pelote*



UN PETIT BOUT DE "COMÉDIE HUMAINE". TROP PETIT, HÉLAS !

T 21.35 France 2 Téléfilm

La Maison du Chat-qui-pelote

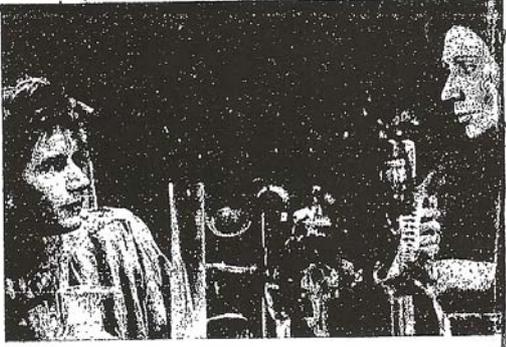
Téléfilm de Jean-Daniel Verhaeghe (France, 2009). Dans la collection « Contes et nouvelles du XIX^e siècle ». Scénario : Anne Andréi, d'après Honoré de Balzac. 60 mn. Rediffusion. Avec Mélanie Bernier, Raphaël Personnaz, Régis Laspalès, Marie Vincent, Evelyne Bouix, Françoise Gillard, Arielle Dombasle.

Monsieur Guillaume, drapier à Paris sous le premier Empire, a une boutique prospère, la maison du Chat-qui-pelote, et deux filles. Augustine, la cadette, épouse son grand amour, le beau peintre Théodore. Virginie, l'aînée, contracte un mariage de raison avec le commis de son père, le balourd Joseph. Des deux unions, la plus heureuse ne sera pas celle que l'on croit...

La Maison du Chat-qui-pelote est le court roman qui ouvre *La Comédie humaine*. Un texte profondément balzacien dans sa description acerbe des classes sociales. L'adaptation efficace d'Anne Andréi restitue avec habileté les raisonnements étriqués du commerçant Guillaume et la morgue de l'aristocrate Théodore. Après un quart d'heure d'exposition laborieuse, Jean-Daniel Verhaeghe réussit quelques jolies scènes, comme cet ultime instant de complicité entre les deux sœurs le jour de leur mariage. Mais la distribution, par trop inégale (Mélanie Bernier est touchante, mais Régis Laspalès, bien emprunté, et Evelyne Bouix, théâtrale à l'excès), empêche d'adhérer sans réserves à ce téléfilm patrimonial. **SAMUEL DOUHAIRE**

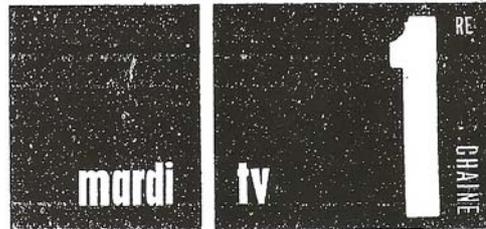
TÉLÉRAMA 3160-3161 | 4 AOÛT 2010 223

Annexe 6 La Cousine Bette grille de programmes

<div style="display: flex; justify-content: space-between; align-items: center;"> <div style="background-color: black; color: white; padding: 5px; font-weight: bold;">mardi</div> <div style="background-color: black; color: white; padding: 5px; font-weight: bold;">tv</div> <div style="background-color: black; color: white; padding: 5px; font-weight: bold; font-size: 2em;">1</div> <div style="font-size: 0.8em; line-height: 1;">RE CHANE</div> </div>	
3 NOVEMBRE	
9.30	TELEVISION SCOLAIRE 9.30 Travaux expérimentaux : Les vents. (Cycle d'observation). 10.5 Technologica : La machine à coudre : 1. fonction, l'aiguille. (Classe de troisième.)
10.25	Fin
12.30	PARIS CLUB
13.	ACTUALITES TELEVISEES
13.20	Fin
<hr/> TV REGIONALE LILLE : 15. à 17. Programme spécial de films. <hr/>	
14.5	TELEVISION SCOLAIRE 14.5 Recherche des aptitudes : du signe à l'écriture. (Cycle d'observation). 14.35 Mieux voir : Les paysages et les hommes : les côtes.
15.	Fin
18.25	TELEVISION SCOLAIRE Savoir et découvrir : La cellule et les principaux constituants cellulaires. (Classes terminales du second cycle.)
19.	L'HOMME DU XX^e SIECLE Une émission de Pierre Sabbagh et Armand Jammot. Réalisation : Jean Royer.
19.20	BONNE NUIT LES PETIT Le Marchand de sable et Nounours doivent partir ce soir pour de lointains pays. Nounours est triste de quitter ses amis... qui le réconfortent en lui offrant des friandises.
19.25	Actualités régionales
19.40	ROCAMBOLE Paulette ANNEN : Stéphanie. Robert-Maxime AUBRY : Milon. Dominique CHERET : la petite Emille. Maurice CHEVALY : Nicolo. Raoul CURET : le pâtissier. Les retrouvailles de Baccarat et de Rocambole situent l'évolution psychologique des deux personnages depuis leur première aventure. Baccarat est notamment devenue une sorte de suffragette avant la lettre, de « d'Artagnan en jupons »... Mais comme tout ne peut être encore dit entre eux, une méfiance réciproque demeure comme à regret...
20.	ACTUALITES TELEVISEES
20.30	LA COUSINE BETTE d'après Honoré de Balzac. Adaptation de Jean-Louis Bory. Réalisation : Yves-André Hubert. Aïce SAPRITCH : Bette Claudine COSTER : Valérie Jacques CASTELOT : Hulot Jacques MONOD : Crevel Eilina LABOURDETTE : Adeline Danielle LENRUN : Hortense Jean SOBIESKI : Wenceslas Hubert de LAPPARENT : Marneffe Pierre RISCH : le maréchal Hulot Pierre LEOMI : Stidman Julio CARMONA : le Brésilien Jean-Jacques STEEN : le commissaire PIERVAL : le juge de paix Raymond DEVIME : premier docteur François MARIE : le prêtre Anne-Marie ROCHAND : Mariette. Jean-Louis Bory était particulièrement habilité à écrire cette adaptation de la « Cousine Bette » ; on se souvient en effet de son essai paru au début de l'année : « Balzac et les ténèbres ». Professeur de lettres, Jean-Louis Bory a obtenu le prix Goncourt en 1945 avec son premier livre : « Mon village à l'heure allemande », depuis il a fait paraître « Cléo dans les blés », « La sourde oreille », « Usé par la mer », « Eugène Sue », etc.
<hr/> VOIR ARTICLE PAGES 34-35 <hr/>	
	

Annexe 7 La Cousine Bette article

LA COUSINE BETTE
dramatique d'après Balzac



20 h. 30

LA COUSINE BETTE... OU **L'ARAIGNÉE** AU CENTRE DE SA TOILE

La Cousine Bette, écrite et publiée en 1846, est le roman le plus cruel de La Comédie Humaine. C'est aussi l'un des chefs d'œuvre de Balzac.

Jean-Louis Bory en a fait l'adaptation pour le petit écran. Il a centré son travail sur Lisbeth Fischer — la cousine Bette — l'« araignée au centre de sa toile ». L'expression est de Balzac. L'adaptateur a donc été fidèle, bien que, dans le roman, nous ne fassions vraiment connaissance avec la cousine Bette qu'au bout d'une trentaine de pages.

Un instrument de la colère divine

Balzac n'aurait pas appelé son livre *La Cousine Bette* s'il n'avait pas vu dans la vieille fille sa véritable héroïne. Cependant la vengeance de Lisbeth Fischer prend

tout son sens, non point parce qu'elle est la manifestation de la jalousie et de la méchanceté, mais parce qu'elle est l'instrument de la colère divine provoquée par le comportement de personnages dominés par leurs instincts.

Loin d'être seulement celle qui exploite les événements ou les précipite, loin de n'être qu'une spectatrice même agissante, elle est intimement mêlée aux drames qui éclatent autour d'elle, directement intéressée par eux et, en fin de compte, « agit » par eux.

Elle est une victime. Mais pas du tout comme elle l'imagine. Elle hait sa famille dans la mesure où elle se sent humiliée par elle, comme elle hait Dieu parce qu'elle le tient pour responsable de sa laideur ou, du moins, de son manque d'attraits. Pourtant elle est d'abord victime d'elle-même,

de ses passions et de ses refoulements.

En réalité, monstre parmi les monstres, Lisbeth Fischer est comme eux la proie de ses instincts. Pas plus que les autres personnages, la vieille fille ne peut endiguer le flot de méchanceté qui monte en elle et qui est la manifestation chez elle de ce même érotisme qui tyrannise le baron Hulot, qui triomphe chez Valérie Marneffe, la petite bourgeoise que le vice précipite plus bas que la dernière des courtisanes, ou qui fait de M. Marneffe, l'époux complaisant, complice même de cette dernière, la figure la plus répugnante de toute La Comédie Humaine.

Balzac s'est-il donc complu au milieu des monstres qu'il a peints avec vigueur ? Absolument pas. *La Cousine Bette* est un roman de teinte particulièrement sombre.

Mais c'est parce qu'il a pour but essentiel la destruction des âmes que la luxure submerge et, presque aussi infailliblement, des âmes qu'elle approche. Même la très pure, la très noble Adeline Hulot est comme contaminée. Par amour pour son mari, elle est prête à tous les sacrifices, mais ses sacrifices finissent par ressembler à des compromissions : les frontières du Bien et du Mal deviennent incertaines dans l'esprit des meilleurs.

La Cousine Bette est un grand livre : ses personnages submergés ou menacés par la luxure, Balzac sait les faire vivre avec intensité sans avoir besoin d'alourdir le trait. Tout est dit sans la moindre ambiguïté, mais aussi sans la moindre complaisance.

Dans un amas de pourriture

Et surtout Balzac sait admirablement faire sentir la présence de Dieu manifestée dans la présence de l'Eglise. Nous faisant assis-

ter aux derniers instants de Valérie qui meurt dans la pourriture d'une horrible maladie, il montre l'étonnement de Lisbeth Fischer apercevant un prêtre au chevet de l'agonisante, et il ajoute : « La religion trouvait une âme à sauver dans un amas de pourriture qui, des cinq sens de la créature, n'avait gardé que la vue... Ainsi l'Eglise catholique, ce corps divin, toujours animé par l'inspiration du sacrifice en toute chose, assistait, sous sa double forme d'esprit et de chair, cette infâme et infecte moribonde en lui prodiguant sa mansuétude infinie et ses inépuisables trésors de miséricorde ». Et Valérie, en effet, se repent.

Jean-Louis Bory a su, lui aussi, peindre le mal sans complaisance, mais on sent à peine la présence du divin dans son adaptation qui s'achève sur la mort de la cousine Bette, impénitente. Il me semble même qu'en faisant de Lisbeth le témoin de la dernière humiliation d'Adeline, il fausse quelque peu le sens de l'œuvre de Balzac.

André ALTER.

RÉSUMÉ DU SCÉNARIO

Lisbeth Fischer, dite « cousine Bette », demeurée demoiselle, ne pardonne pas à sa famille le bien que cette famille lui a fait. Elle hait sa cousine Adeline parce qu'Adeline a toujours été belle, séduisante alors qu'elle-même l'était peu ; parce qu'Adeline, choyée, était traitée en demoiselle alors qu'elle-même se voyait traitée en paysanne ; parce qu'Adeline a épousé le prestigieux baron Hulot ; parce qu'Adeline est baronne ; parce qu'elle la comble de prévenances.

Lisbeth hait le baron Hulot parce qu'il est riche, titré, haut fonctionnaire, encore bel homme, et qu'il est le mari d'Adeline.

Elle hait Hortense parce que Hortense est la fille d'Adeline, qu'elle est charmante, et qu'elle a épousé Wenceslas Steinbock, un séduisant sculpteur polonais, que Lisbeth a protégé et qu'elle espérait bien garder pour elle.

Elle hait Wenceslas parce qu'elle l'a aimé d'une affection fervente et sombre, où la sollicitude maternelle se complique de jalousie et d'inquiète tyrannie.

La « dramatique » inspirée de Balzac montrera comment la cousine Bette cherche à satisfaire ce faisceau de haines. Comme l'histoire d'Edipe, cela pourrait s'appeler « La Machine infernale ». La pièce centrale de cette machine, le piège, c'est la belle Valérie Marneffe. Lisbeth pense, Valérie agit. Grâce à Valérie, la cousine Bette ruine le ménage d'Adeline et celui d'Hortense en même temps qu'elle déshonore Hulot et désespère Steinbock — cependant que la famille, ignorant tout des machinations de la cousine, continue de voir en elle son ange tutélaire.



La belle Valérie (Claudine Coster) est le piège préparé par Lisbeth Fisher (Alice Sapritch) contre le baron Hulot.

Photo O.R.T.F.

Annexe 8 Eugénie Grandet 56 grille de programmes

TÉLÉVISION

TÉLÉVISION FRANÇAISE

DIMANCHE 29

10.00 Emission protestants. Commentaires de M. le Pasteur Marcel Gosselin. Réal. : Jean Lhoté.

10.30 LE JOUR DU SEIGNEUR. Un homme, une œuvre : L'ABBE PIERRE, présenté par Jean-Thévenot
11. MÛSE de 4^e Dimanche après Pâques. Commentaires du Père Richard, Secrétaire du Père Dagonet. Petits chanteurs de la Ste-Croix. Directeur : Philippe Debat.
11.45 Bible à la Maison : Election des diacres. Actes des Apôtres VI-1 à VI-7.

12.00 Journal — 12.20 La séquence du spectateur. Émis. de Claude Misonnet, réalisée par Jean Royer. — 13.00 Fin. — 13.00 EUROVISION : Arrivée de la course automobile des Mille Miglia, transmise en direct de Brescia (Italie) et Course cycliste Rome-Naples-Rome, transmise en direct de Rome. — 17.00 DU CÔTÉ DE CHEZ LINE RENAUD, émis. de Pierre Tcherno et François Chotel. — 18.30 Sept jours du monde. — 19.00 Fin. — 20.00 Feuilletton — 20.15 Journal. — 20.40 TABU, film de Robert O'Flaherty — 21.50 Musique pour vous, émis. de Lucienne Bernadoc : Le Quatuor Amadeus. — 22.30 Journal.

→ TABOU. — Film germano-américain. Réal. Murnau et Flaherty (1931). Sonorisé en 1943. — Le réalisateur allemand Murnau et le grand documentariste américain Flaherty ont collaboré pour la réalisation de ce film. Chacun d'eux ayant un style personnel très différent, on a longtemps disputé pour définir la part de chacun dans le style de l'œuvre commune, et pour attribuer à l'Allemand le romantisme un peu sophistiqué de l'histoire à l'Américain la profondeur de la nature et de l'homme qui est dans cette nature polynésienne. C'est en Polynésie en effet, qu'est située l'histoire : une jeune fille et un jeune homme, séparés par des tabous religieux, tentent vainement d'échapper à leur destin. La Télévision Française nous propose, avec Tabou, un authentique et classique du cinéma.
→ MUSIQUE POUR VOUS. — Le Quatuor Amadeus, quatre anglais fondé en 1947, interprète ce soir, avec la collaboration du pianiste Georges Solchany, un quintette de BRAHMS.

LUNDI 30

12.45 Télé-Paris. — 13.15 Journal. — 13.35 Fin. — 14.00 La télévision scolaire. Aujourd'hui : Le Théâtre à l'école : Molière : Le Bourgeois gentilhomme. — 14.30 Fin. — 19.30 Art et magie de la cuisine. — 20.00 Journal. — 20.15 FACE À LA VÉRITÉ AVEC M. GUY MOLLET. — 20.40 LA JOIE DE VIVRE, d'A.-M. JULIEN, émis. de Henri Spode et Robert Chazol, animée par Paulette Seyrac et Henri Spode. Réal. : André Hugues. — 22.00 Extraite. — 22.10 La joie de vivre de JEANNE FUZIER-GIR. — 23.30 Journal.

MARDI 1^{er} MAI

20.15 Journal. — 20.40 A vous Londres... avec Jacques Saliebert. — 20.45 LA JEUNE FOLLE, film d'Yves Allégret, d'après la nouvelle de Catherine Bouchamp. Adaptation et dialogue de Jacques Sigurd. Musique de Paul Missoffe, avec Danièle Delorme, Henri Vidal, Jacqueline Porel, Jean Debucourt, Olivier Hussenot, Georges Chamaret, Gabrielle Fontan et Nancy Vignon. — 22.10 A l'occasion de la Fête du Travail : EUROVISION : HOMMAGE AU TRAVAIL, transmis de Gand (Belgique). — 22.30 Journal.

→ LA JEUNE FOLLE. — Film français. Réal. Yves Allégret. — Sur un scénario de Jacques Sigurd, Yves Allégret ajoute ici à la liste de ses films noirs : Mmes. Une si jolie petite plage, Les miracles n'ont lieu qu'une fois. L'héroïne est la sœur d'un partisan irlandais du début du siècle. Elle a juré de venger la mort de son frère, abattu par ses soldats pour trahison, mais elle tombe amoureuse du coupable. Elle exécuta pourtant son projet, mais l'autre contradiction qui la déchire la conduit à la folie. Malgré l'interprétation étonnante de Danièle Delorme, le fanatisme de cette étrange héroïne inspire plus de répulsion que de pitié.

→ FÊTE DU TRAVAIL A GAND. — Programme d'Eurovision réalisé par la T.V. Belge et retransmis en direct par la T.V. Française.

MERCREDI 2

12.45 Télé-Paris. — 13.15 Journal. — 13.35 Fin. — 14.00 La télévision scolaire. Aujourd'hui : Physique : Mesure des températures. — 14.30 Fin. — 19.30 Pour les plus de 11 ans : Pile ou face. — 20.00 Feuilletton. — 20.15 Journal. — 20.40 Sports Panorama, émission prés. par Georges de Caunes et réal. par Pierre Badel. — 21.7^h LA PIËTE AUX ÉTOILES, de Gilles Marghilis. — 22.00 Reflets de Cannes, émis. de François Chalais. — 22.15 Ce soir à Paris. Le Festival lyrique international : COSI FAN TUTTE (fragments), de Mozart. — 22.45 LES GRANDS INTERPRÈTES, émis. de Bernard Gavoty. Aujourd'hui : Magda Tagliaféro, pianiste. — 23.15 Résultats de la Loterie Nationale et Journal.

→ L'ISS GRANDS INTERPRÈTES. — Bernard Gavoty recueille aujourd'hui la grande pianiste Magda Tagliaféro, qui interprétera : Tendresse et Deuxième Inromptu de Gabriel Fauré ; La Canto théâtrale anglo-italien de Claude Debussy ; Impressoes Seresterrais, de Villa Lobos ; Danse de La Vie brève, de Manuel de Falla.

JEUDI 3

12.45 Télé-Paris. — 13.15 Journal. — 13.35 Fin. — 17.00 Pour les enfants de 3 à 6 ans : Pie et Pic et Colégram : Martine en voyage, émis. de Marie-Thérèse Le Gouez. Réal. : William Magnin. — 17.10 Pour les enfants de 6 à 11 ans : Martin et Martine. Réal. : William Magnin. — 17.40 La séquence du jeudi. — 18.55 Magazine international des Jeunes (une émission des Télévisions européennes). — 18.10 Dix contre un (histoires d. France) émis. de Françoise Dumavel, prés. par Etienne Liliou et Pierre de Paris. — 18.40 VOYAGE SANS PASSPORT, d'Irène Chappérou. — 18.55 Magazine féminin de Madeleine Célerier de Senos. — 19.10 Fin. — 19.30 TRIBUNE DES CRITIQUES. Débat dirigé par Raymond Thévenin, avec les critiques de Télévision. — 20.00 VOLTIGES AERIENNE, film réal. par Jean Prat, avec Jean Peguy. — 20.40 EN DIRECT DE... CHEZ PAUL GUTH, reportage de François Gir. — 21.20 La fil de la vie, de Max Paï Fouquet. — 21.30 Reportage sportif. Réal. : Jacques Anjubault. — 22.15 FAISONS LE POINT, émis. de Pierre Caval. Réal. : Pierre Merisier. — 22.45 Journal.

VENDREDI 4

12.45 Télé-Paris. — 13.15 Journal. — 13.35 Fin. — 14.00 La télévision scolaire. Aujourd'hui :

EMISSIONS REGIONALES

LILLE

1^{er} LUNDI — 19.00 Sports-Actualités. L'hebdomadaire sportif.
2^e MERCREDI. — 19.00 Hommes et pays du Nord.
3^e SAMEDI. — 13.35 Rendez-vous au Bef-froi avec L'élin d'œul ; Images du Nord ; Pronos de la semaine ; Notre reportage ; Visages.

LYON

1^{er} MARDI. — 19.30 Panorama hebdomadaire de Max Nicolas.
2^e SAMEDI. — 13.35 Merci d'être venu. Émission de variétés de Maurice Montons, et (14.05) Panorama hebdomadaire.

MARSEILLE

1^{er} LUNDI — 19.00 Provence-Magazine (2^e diffusion).
2^e SAMEDI. — 13.35 Provence-Magazine. Hebdomadaire de l'actualité régionale.

STRASBOURG

1^{er} MARDI — 19.00 Actualités d'Alsace. Les événements régionaux de la semaine.
2^e VENDREDI. — 19.00 Images d'Alsace. — Tribune libre.
3^e SAMEDI. — 13.15 Rendez-vous à la Wistub, émis variés.

d'hui : Regards sur l'Histoire : Louis XIV et Versailles. Réal. : Georges Félguos. — 14.30 Fin. — 19.30 Informations professionnelles, de Nice Joyet-Lovergne et Jean Roume. — 20.00 Feuilletton. — 20.15 Journal. — 20.40 A LA RECHERCHE DU JAZZ, émis. de Michel Bletton. Pourquoi le Jazz ? avec Jean Cacteau, Jean Painlevé et André Hodiér. Réal. : Jean-Paul Carrère. — 21.40 A VOUS DE JUGER. Le revue de l'actualité cinématographique commentée par François Chalais et réal. par Jean Royer. — 22.20 Séances d'aujourd'hui : L'ACCOCHEMENT SANS DOULEUR, émission prés. par Etienne Lalou, et réal. par Jean-Loup Berger. — 22.50 Journal.

→ A LA RECHERCHE DU JAZZ. — Jean Cacteau et Jean Painlevé participeront à cette émission André Hodiér, compositeur de la musique des films Autour d'un réel et Saint-Tropez, de voirs de vacances, parlera de jazz, musique de films, L'apport du jazz aux essais de cinéma sans caméra de Jean-Paul Carrère, les rapports du jazz et des actualités seront également abordés dans cette émission de Maurice Bletton.

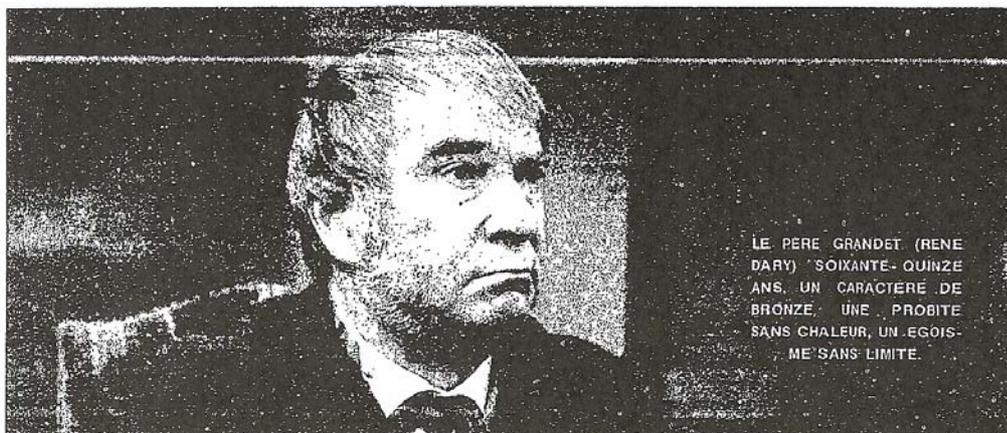
→ SCENES D'AUJOURD'HUI. — Un grand problème médical qui intéresse toutes les femmes : l'accouchement sans douleur, sera traité par deux spécialistes. Qu'est cette méthode dont on a beaucoup parlé, quelle est son efficacité réelle, et quels sont les résultats obtenus dans les cliniques et hôpitaux qui l'ont pratiqués ? Telles sont les questions que posera pour nous Etienne Lalou aux professeurs qui ont accepté de nous répondre.

SAMEDI 5

12.45 Télé-Paris. — 13.15 Journal. — 13.35 Fin. — 14.50 EUROVISION : Reportage sportif. — 16.50 Airs de France. Aujourd'hui : LA FILLE DE MADAME ANGOT, d'Edmond Audran (version intégrale). Discours de Jacques Durix. Émis. mise en scène par Henri Spode et réal. par André Hugues. — 19.00 En direct de... Lyon. Reportage d'Alexandre Tarte transmis de Fourvière à Lyon. — 19.35 Cultivons notre jardin. — 20.00 Mésosine du temps passé : mai 1936. — 20.15 Journal. — 20.40 EUGÉNIE GRANDET, d'après le roman de H. de Balzac, avec Jean Marchat ; Grandet ; Line Neo ; Mme Grandet ; Dominique Blanchard ; Eugénie Grandet ; Marion Delbo ; Monan ; Jacques Cotelein ; M. des Grassins ; Hélène Duc ; Mme des Grassins ; Marie Benoit ; Alphonse ; Pierre Leproux ; Cornollier ; Florianne Prévot ; Mathilde de Saint-Aubrien. Décors de Jacques Gambut. Musique originale de Jacques Cotelein. Reflets et réal. par Jean-Loup Berger. — 22.45 Journal. — 23.30 CAP.

Annexe 9 Eugénie Grandet 68 article

“ QUELQUE PARISIEN PARLAIT-IL DE DEMANDAIENT S’ILS ÉTAIENT ”



LE PÈRE GRANDET (RENE DARY) SOIXANTE-QUINZE ANS. UN CARACTÈRE DE BRONZE. UNE PROBITÉ SANS CHALEUR, UN ÉGOÏSME SANS LIMITE.

DRAMATIQUE

- SAMEDI 25 MAI
- EUGÉNIE GRANDET
- 21 H. CHAÎNE 1.

■ Au cours d'un voyage, vous faites halte — disons pendant deux heures — pour visiter une ville célèbre, Aix-en-Provence, Rouen ou Paris, par exemple. C'est mieux que de ne point s'arrêter, mais c'est court pour connaître une ville.

Je songeais à cela en regardant *Eugénie Grandet*, l'émission que vous allez voir ce soir : vous allez faire halte — pendant deux heures — chez les Grandet, de Balzac... C'est mieux que de ne pas voir l'émission. Mais c'est peu pour connaître cette célèbre famille.

Une martyre une victime, une esclave

Qu'allez-vous voir ? Le portrait d'une famille assez typique sans doute des familles françaises, bourgeoises et provinciales d'entre les années 1820 et 1827. Le père Grandet, septuagénaire, est un tyran

bohème mais odieux qui mène à la baguette les trois femmes de la maison : la sienne, une martyre, sa fille, une victime, et sa servante, une esclave. Grandet est à la fois extrêmement riche et le plus lade des êtres : ce qui va souvent de pair. C'est ainsi que les lades de tous les temps deviennent richissimes : honnêtes, estimés, bourgeois, épargnants, regardants, avarés, avarissimes.

A la mort de Grandet, Eugénie, sa fille unique, honnête, malheureuse et touchante, hérite de cette fortune : elle va payer, par amour, les dettes de son cousin et s'occupe des (bonnes) œuvres. Fin douce-amère : s'il n'y a que le résultat qui compte, la morale est sauve.

Mais *Eugénie Grandet* c'est beaucoup plus que le portrait pittoresque d'une famille. C'est une société. C'est un monde.

D'abord Balzac a placé ce portrait, si j'ose dire, dans le cadre de Saumur. Or vous ne verrez pas la moindre évocation de la ville si parfaitement décrite par l'auteur. Tout, sur le petit écran, se passe dans une maison plantée sur un plateau, avec une petite cour : puits, banc, feuillage, comme on en voit à l'Opéra-Comique. Balzac, lui, nous promène dans la vieille

ville, dominée par la citadelle... et c'est dans l'une de ses rues que « vous apercevrez un renforcement assez sombre, au centre duquel est cachée la porte de la maison à monsieur Grandet. Il est impossible de comprendre cette expression provinciale sans donner la biographie de monsieur Grandet ».

Balzac nous la donne, bien sûr, cette biographie (mais pas la télévision). Et c'est passionnant de la connaître pour que nous puissions nous intéresser un peu davantage à ce monstrueux Grandet.

Il savait lire, écrire et compter

En 1889, M. Grandet avait largement quarante ans. Il était à Saumur un maître-tonnelier fort à l'aise et estimé : il savait lire, écrire et compter, ce qui n'était pas aussi commun que de nos jours ! La Révolution éclate. Grandet, qui vient d'épouser la fille d'un riche marchand de planches, consacre sa fortune liquide et sa dot à l'achat des biens du clergé devenus biens nationaux : pour un morceau de pain et fort légalement, le voilà propriétaire d'excellents vignobles, de métairies, et d'une abbaye (dont il va faire boucher toutes les crol-

ROTHSCHILD, LES GENS DE SAUMUR JSSI RICHES QUE M. GRANDET !”



EUGENIE GRANDET fait partie des « Scènes de la vie de province », de la Comédie Humaine.

Ce roman est l'un des 85 ouvrages achevés ou moins de vingt ans (1829-1848) sur les 143 ébauchées ou prévues par Balzac.

sées, ogives et vitraux pour n'avoir pas à payer l'impôt des portes et fenêtres !) Il fournit en vin les armées républicaines et se fait payer en prairies. Il devient maire de Saumur sous le Consulat. Trop « bonnet rouge », il est remplacé sous l'Empire par un baron (d'Empire, bien sûr). Ce qui lui permet de se consacrer tout entier à son immense fortune, grossie encore par des héritages qui lui viennent de sa femme. « *Quelques parisiens parlaient-ils des Rothschild, les gens de Saumur demandaient s'ils étaient aussi riches que M. Grandet !* »

Un sou vaut un sou

Grandet vieillit donc en plaçant et en prêtant (à des taux usuraire) son or et le revenu de ses biens. Il n'en sait pas moins qu'un sou vaut un sou. Il sait bredouiller pour éviter une discussion et être sourd lorsqu'il ne veut pas répondre : c'est l'art de bien des gens roubards. Balzac lui donne un visage rond, marqué de la petite vérole.

Le reste, sa finesse dangereuse, sa probité sans chaleur, son égoïsme sans limite, la crainte panique qu'il inspire chez lui, l'envie qu'il inspire dehors — et son avarice, bien sûr — René Dary, qui joue le père Grandet, l'évoque avec vraisemblance.

Quelle remarque encore noter à propos de l'émission de ce soir ? On sait que chacun se fait des personnages d'un roman une image particulière, à partir de la description qu'en fait l'auteur.

Si je reconnais volontiers Mme Grandet « *une de ces femmes qui semblent faites pour être tyrannisées* » et « *d'un ilotisme contre*

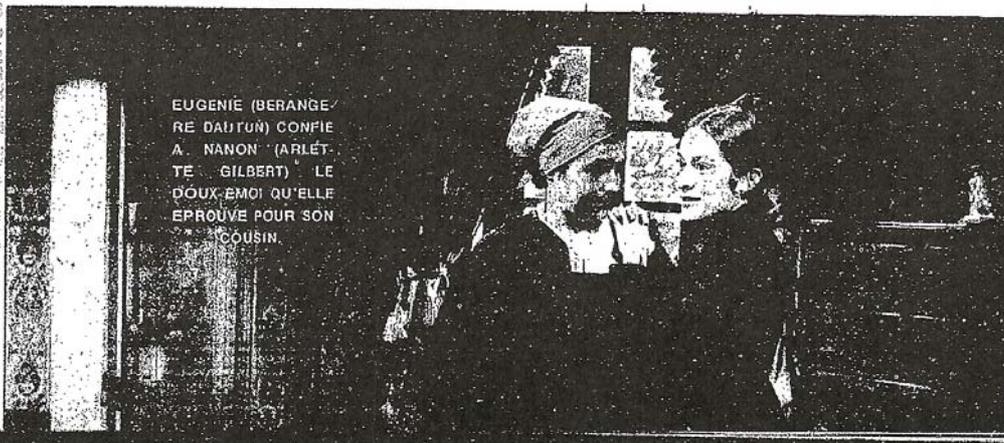
lequel la douceur de son âme lui interdisait de se révolter », sous les traits de Germaine Delbat, je ne retrouve absolument pas Nanon, la vieille Nanon, « la grande Nanon », sous les traits de la charmante et douce Arlette Gilbert. La Nanon de Balzac est une « *femelle taillée en Hercule* », avec « *des mains de terrassier* ». Et, « *comme un dogue chargé de la police, elle ne dormait que d'une oreille et se reposait en veillant* »...

...Comment voulez-vous qu'on traduise en images des phrases d'une telle intensité et d'une telle percussivité !

Comment voulez-vous que l'adaptation d'une œuvre de Balzac ne laisse rien à désirer : il peint l'humanité. Il en reste six ou sept personnages sans contexte : des façades.

Bref, si vous n'avez pas encore lu *Eugénie Grandet* dans le texte, lisez-le. De même, si vous n'avez encore vu hâtivement que les façades d'Aix, de Rouen ou de Paris, revenez longuement : ça vaut la peine.

Emile CADEAU ■



EUGENIE (BERANGERE DAUTUN) CONFIE A NANON (ARLETTE GILBERT) LE DOUX EMOI QU'ELLE EPROUVE POUR SON COUSIN.

23

Annexe 10 Eugénie Grandet 94 résumé

20.50 ● F3 22 15 321541
Eugénie Grandet
 Téléfilm français de Jean Daniel Verhaeghe (1994)
 ● Voir encadré ci-contre

22.00 ● C+ 22 50 79928
Dans la nature
Les Huaorani
 Présentation Stéphane Peyron
 ● Voir encadré page suivante

22 10 ● Arte 23 30 5098812
Falsch
 Téléfilm belge (1986) Scénario Jean-Pierre et Luc Dardenne d'après la pièce de René Kallisky Musique Jean Pierre Billy et Jan Franssen Réalisation Jean Pierre et Luc Dardenne
 Bruno Cremer Joe Jacqueline Bollen Lilli Nicole Colchat Mina Millie Dardenne Bela John Dobrynine Georg François Sikivie Oscar

Le cours de la souffrance humaine serait-il changé si l'on pouvait par une rencontre ultime alléger le poids que font peser les morts sur les vies des vivants en prononçant les reproches les excuses et les mots d'amour peut-être mille fois retournés dans sa tête en embrassant les visages enfuis ? Voici que Jozsef - dit Joe - Falsch dernier survivant d'une famille de Juifs berlinois qui a gagné l'Amérique en 1938 retrouve quarante ans après sa fuite les fantômes de ceux qui ne sont plus parents et amante tantes oncle frères et sœur dans un petit aérodrôme illumine et désert La mémoire écrasante l'oublie insupportable les méandres dévorants de l'amour familial les contradictions de l'identité juive (falsch signifie faux en allemand) ce sont les thèmes que brasse cette théâtrale adaptation en plus d'une heure d'échanges pesants Est-ce la difficulté de transposer est-ce l'œuvre écrite dans les années 70 de René Kallisky Belge d'origine juive polonaise qui dans sa ferveur douloureuse a un peu vieilli ? Malgré l'élégante retenue d'un Cremer fidèle à lui-même malgré l'évidente bonne volonté des auteurs la mise en scène semble grandiloquente les élans semblent hystériques les personnages souvent à la limite de la caricature figés qu'ils sont dans leur rôle de théâtre dans cet espace à la fois étouffant et trop grand

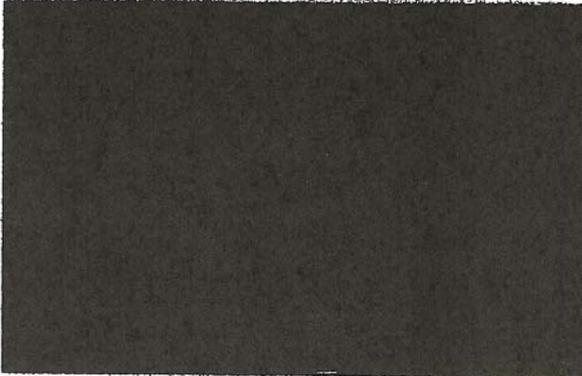
Irène Berelowitch

22 15 F3 22 45 88 367
Journal

22.35 ● TF1 0 15 6795218
Assassin
 Téléfilm américain de Sandor Stern (1989) Précédente diffusion novembre 92
 Avec Robert Conrad Karen Austin Richard Young Robert Webber
 Un agent de la CIA pénètre discrètement dans les bureaux de ses col-

20 50 F3 22 15

Eugénie Grandet



Eugénie Grandet (Alexandra London) face à un père tyrannique (Jean Carmet).

Téléfilm français (1994) d'après Honoré de Balzac Adaptation et dialogues Pierre Moustiers Réalisation Jean Daniel Verhaeghe

Jean Carmet monsieur Grandet Alexandra London Eugénie Grandet Dominique Labourier madame Grandet Jean-Claude Adelin Charles Grandet Pierre Vernier monsieur des Grassins Claude Jade madame des Grassins Rose Thiéry Nanon Sacha Briquet le notaire/Maitre Cruchot Bernard Haller l'abbé Cruchot Pascal Elso le président monsieur de Bonfond

Soumises à la tyrannie domestique du vieux grigou de Grandet Eugénie sa fille madame Grandet mère aimante mais docile jusqu'à la transparence et Nanon la fidèle servante ont unies par une complicité discrète Ce matin là pour ses 33 ans le père Grandet a offert à sa fille la traditionnelle pièce d'or qui va augmenter son « petit trésor » L'immense fortune de Grandet aiguise les appétits Deux familles bourgeoises de Saumur les Cruchot et les des Grassins viennent présenter leurs hommages à la riche héritière Les clans rivaux se livrent une compétition sournoise où chacun espère casser son homme éjecté Le soir même Charles Grandet dandy parisien et neveu du vieil avare arrive à l'improviste porteur d'une lettre de son père Celui-ci annonce son intention de se brûler la cervelle pour éviter la honte d'une faillite Il demande à son frère de s'occuper de ses affaires

et d'envoyer Charles faire fortune aux Indes Eugénie s'éprend du jeune homme éploré et se révèle amoureuse ardente capable de tenir tête à son père Charles embarque pour les Indes après avoir juré fidélité à la jeune fille Quand le père Grandet découvre que sa fille a offert son « trésor » au voyageur il entre dans une rage folle ravivée par l'attitude d'Eugénie qui pour la première fois se dresse contre lui

Cette relecture fidèle et puissante du roman de Balzac devrait reconcilier le pire des cancrs avec les classiques et réjouir leurs familiers Adaptateur éclairé Pierre Moustiers a recréé l'intrigue autour des personnages et offert aux comédiens un texte à leur mesure Jean Carmet ne joue pas il est Grandet un monstre d'égoïsme qui sacrifie jusqu'à la raison à sa passion pour l'or A ses côtés Alexandra London est superbe tour à tour victime resignée amoureuse fervente hétéroclite souveraine et méprisante Dans le huis clos de la maison Grandet Jean Daniel Verhaeghe inspire le film la ronde des passions et des rancœurs exacerbées, laisse entrevoir une Eugénie sortie d'un tableau de Vermeer et fustige avec délectation les mœurs des notables de province Un régal

Dominique Desré

● Voir article page 68

legues tua deux d'entre eux et fouille dans les archives pour dérober son propre dossier Le chef des forces spéciales Lantz contacte immédiatement un autre agent Mary Casales pour lui confier l'enquête qui risque d'être délicate

22 45 ● F2 0 15 362247

Taratata

Présentation Nagui Réalisation Gérard Pullicino
 France Gall Mireille Veronique Sanson Chris Réa HMF

Télérama N 2300 9 février 1994

Annexe 11 Eugénie Grandet 94 article

Télévision

plateaux désertiques que compte ce pays
Vegard Ulvand multiple médaillé olympique et mondial en ski de fond véritable star en Scandinavie est un farouche défenseur de l'environnement « J'habite l'un des endroits les plus sauvages d'Europe occidentale et en même temps je respire l'air le plus pollué à cause des usines et des mines russes dit-il Si tu détruis quoi que ce soit dans la nature il faut cinquante ans pour que la végétation repousse C'est pour quoi je me bats » On comprend alors le soin quasi maniaque apporté à l'aménagement des sites olympiques Les bûcherons s'en souviennent encore l'arbitrage de l'amende pour l'abattage non justifié d'un congère 45 000 francs ! La piste de bobsleigh presque invisible serpente dans la forêt de Hunder

fossen Les deux patinoires où se disputeront les différentes épreuves sur glace ont aussi reçu le label vert

La première, celle de Hamar à 60 kilomètres de Lillehammer aurait pu gravement porter atteinte à une réserve ornithologique sans l'aménagement d'un immense écran de verdure, sur les conseils éclairés des représentants de la WWF (World Wildlife Foundation)

La seconde celle de Gjøvik, à 45 kilomètres de la ville olympique est un hall de glace qui peut accueillir cinq mille cinq cents spectateurs entièrement creusé dans le roc à 50 mètres sous terre Résultat il est invisible de l'extérieur et l'impact sur l'environnement réduit à néant ou presque

En faisant de cette patinoire la vitrine techno-écologique de ces Jeux, les Nor

végiens ont sans doute voulu attirer l'attention sur leur savoir-faire en matière d'excavation des montagnes Car creuser une colline pour aménager un espace à l'intérieur de la roche n'a rien de banal.

Le prix de cette patinoire troglodytique ? 120 millions de francs, moins que la piste de bob et la halle de patinage de Hamar Et en plus elle peut servir d'abri antiatomique Forts de ces actions concrètes qui tournent parfois à la démonstration les organisateurs des Jeux de Lillehammer sont allés jusque là à convaincre le Mouvement olympique de considérer l'environnement au même titre que le sport et la culture En passant par la Norvège l'idéal olympique s'enrichit d'une nouvelle étoffe De couleur verte bien entendu

Claude Borroni et Franck Oddoux

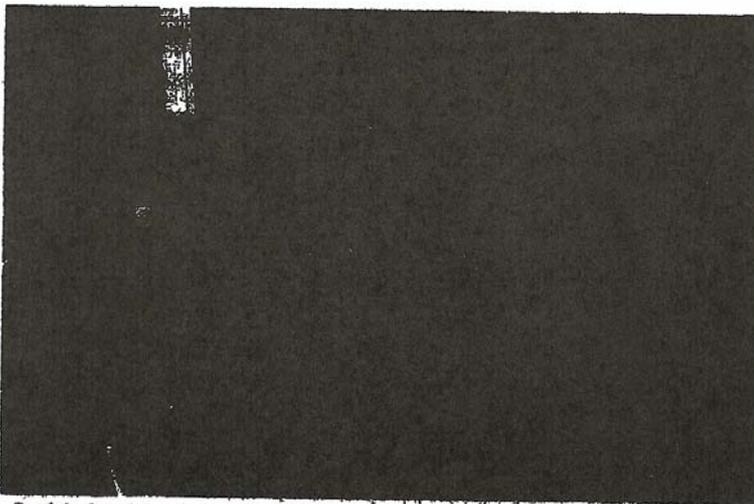
Eugénie Grandet - Samedi 12 - France 3 20 50

Entretien Jean-Daniel Verhaeghe réalise pour la télé des classiques de notre littérature Fidélité et dépoussiérage garantis

Relectures pour tous

S'adapter un livre à la télévision est un pari risqué s'attaquer aux monuments du patrimoine littéraire et romanesque français relève à coup sûr de la pure folie Jean Daniel Verhaeghe s'y emploie pourtant avec un bonheur rare. Notamment depuis son formidable *Bouvard et Pecuchet* qui réunissait Jean Pierre Marielle et Jean Carmet mémorables parangons de la bêtise humaine sans oublier *La Controverse de Valladolid* débat baroque inégalé sur les frénésies de la conquête du Nouveau Monde revu et adapté par Jean Claude Carrière

Après un étrange parcours, qui débute en 1968 avec un premier long métrage (*Fragments*) se poursuit l'année suivante avec un second (*L'Araignée d'eau*) Jean Daniel Verhaeghe connaît une longue très longue éclipse cinématographique Il réalise alors de courts sujets pour les actualités Gaumont diffusés dans les salles de cinéma avant d'entrer à la télévision Pendant près de vingt ans il signe la réalisation de variétés (de *Discorama* aux shows en direct) de concerts classiques d'émissions pour enfants (*L'Île aux enfants*) mais aussi des dessins animés de pièces de théâtre de documentaires aussi « *A cette époque*



Eugénie Grandet, de Jean-Daniel Verhaeghe, avec Jean Carmet.

les dramatiques etalent l'apanage des grands barons de la télévision Cardinal Blumel Santelli Kerchbron Barma J'ai attendu dix ans » se souvient-il Claude Désire lance alors sur TF1 *Camera Une première* une collection de fictions réservée aux jeunes réalisateurs L'occasion est inespérée pour

des petits nouveaux comme Jacques Fansten Peter Kassovitz Jean Marc Soyoz et Jean Daniel Verhaeghe qui tourne *Le Feu dans l'eau* avec Jean Paul Roussillon Clin d'œil du destin c'est le même Claude Désire président de Technisonor qui produit aujourd'hui les deux adaptations de

Télérama N 2300 9 février 1994

67

Jean-Daniel Verhaeghe :
 • Pour convaincre
 les chaînes et financer
 un film, les comédiens
 ont un rôle capital. •



► l'œuvre de Balzac : *L'Interdiction*, diffusée en septembre dernier, et *Eugénie Grandet*, cette semaine sur France 3. Relectures fidèles et dépoussiérage garantis.

TELERAMA : Vos derniers téléfilms sont presque tous des adaptations d'œuvres littéraires. Pourquoi ?

JEAN-DANIEL VERHAEGHE : J'ai été marqué, comme tout le monde, par la lecture des classiques. Et je crois que le recul d'une époque permet de fouiller les caractères, de leur donner du relief. Grandet, par exemple, est un personnage moderne, un homme actif qui fait des coups boursiers. Pas un avaré comme Harpagon. Harpagon est passif – il s'assoit sur sa cassette et ne bouge pas –, Grandet, lui, est prêt à sortir la nuit pour aller vendre

son or à Saumur et faire baisser les prix ; il va aussi planter des peupliers au bord de la rivière pour gagner du terrain. C'est un véritable homme d'affaires.

TRA : Les classiques sont rares aujourd'hui à la télévision. Vous trouvez facilement votre place ?

J.-D.V. : Je ne sais pas. J'essaie de tourner les films que j'ai envie de faire. *Bouvard et Pécuchet* ou *La Controverse de Valladolid* n'étaient pas des films évidents. Mais on y arrive. La preuve !

Balzac, metteur en scène

Pour le petit écran, Balzac... c'est lui. Avec *Eugénie Grandet*, le romancier Pierre Moustiers l'adapte pour la troisième fois (après *Le Curé de Tours* et *L'Interdiction*). Familier des classiques, qu'il transpose à la télévision depuis presque trente ans, il entre avec délectation dans l'univers de l'auteur de *La Comédie humaine*. « Quand j'ai commencé une carrière littéraire – quatorze romans –, je n'aimais pas beaucoup Balzac. Je le trouvais un peu brouillon, un peu excessif sur le plan psychologique. J'avais tort. Balzac a un sens profond de la progression dramatique, de l'action. Et moi, je préfère l'action à la philosophie statique. Il y a chez lui des réflexions fines que Proust n'aurait pas désavouées. Balzac ne décrit pas, il met en scène. Tel un cinéaste, il n'explique jamais ce qu'il peut suggérer. J'avais trouvé *Eugénie Grandet* magnifique. Quand j'ai voulu le découper en séquences, il m'a paru génial. Eugénie est un personnage héroïque au propre et au figuré, le contraire d'une *midinette*. Elle aime son père, et son père l'aime beaucoup... mais il préfère l'or. C'est un grand thème classique. Sans se dresser contre la société, Eugénie la condamne. Je lui fais dire : "On étouffe ici !" Et Balzac aurait été content, parce qu'il faut toujours prolonger le style indirect. Ce n'est pas trahir un auteur, au contraire c'est l'aimer bien, retrouver son esprit en développant ce qui n'était qu'elliptique. Le cinéma n'est pas occulte, il faut montrer.

Les dialogues d'un film ne doivent pas avoir l'air littéraires, mais doivent l'être. Comme dans *Les Enfants du paradis*, de Camé et Prévert, que je connais presque par cœur. J'écris avec une plume, bien sûr, mais aussi avec l'oreille. J'écoute le texte et c'est euphoniement que je le choisis. Il y a des mots merveilleux quand on les lit qui ne passent pas quand on les met dans une bouche. Des comédiens comme Jean Carmet, Jean-Louis Trintignant ou Bernard Fresson savent articuler un texte, le respirer. Alors que certains jeunes comédiens auront du mal à le dire. Mais ce n'est pas parce qu'ils éprouveront des difficultés que le résultat ne sera pas beau. Une réplique peut offrir une résistance et tout d'un coup jaillir à l'écran. »

D.D.

TRA : D'accord, mais comment ?

J.-D.V. : Pour convaincre les chaînes et financer un film, les comédiens qui vous font confiance ont un rôle capital. Avoir Jean Carmet dans la distribution d'*Eugénie Grandet* ou Jean-Louis Trintignant dans *L'Interdiction* a été déterminant. Ils ne savent pas toujours à quel point on a besoin d'eux. Et, finalement, ils y retrouvent leur compte : ces œuvres leur offrent des rôles superbes.

On a peu à peu transformé la télévision en commissariat de police. Tout ça fait partie d'une politique générale. Au lieu de faire un nivellement par le bas, il faudrait essayer de montrer aux gens qu'il existe aussi des histoires fortes en dehors des scénarios policiers.

TRA : Pourtant, *L'Interdiction* est aussi un vrai film policier...

J.-D.V. : Oui. C'était intéressant de voir à quel point cette histoire renouait avec le monde moderne sur les thèmes de la corruption, des limites du pouvoir d'un juge... Réaliser *L'Interdiction*, c'était vendre une actualité brûlante.

TRA : Quelles sont les difficultés majeures lorsqu'on tourne une telle adaptation ?

J.-D.V. : Tourner les scènes célèbres, celles que l'on a tous imaginées. Par exemple, dans *Eugénie Grandet*, quand le père donne la traditionnelle pièce d'or à sa fille pour son anniversaire. Ou bien la mort du père Grandet face au crucifix. C'était plus facile avec *L'Interdiction*, qui reste une œuvre méconnue de Balzac.

TRA : Sur quoi vous appuyez-vous alors ?

J.-D.V. : Sur les comédiens. Jean Carmet est formidable parce qu'il vit intensément ses personnages tout en restant quotidien. Avec lui, on a fait de Grandet un père qui aime sa fille, véritablement.

TRA : Le geste de Grandet, qui ramasse les miettes de pain sur la table et les avale, c'était dans Balzac ?

J.-D.V. : Je ne sais pas... Mais non, c'est du Carmet ça ! Il s'était complètement investi. Il a apporté au personnage une humanité qu'on avait oubliée... et une vérité incroyable. Ce qui est intéressant dans une fiction, c'est qu'on redonne vie à des personnages qu'on a momifiés avec nos lectures scolaires.

Propos recueillis par

Dominique Desré

Et aussi : *La Règle de l'homme*, sur France 2, lundi 14, à 20 h 50, adapté du roman de Joseph Kessel et réalisé par Jean-Daniel Verhaeghe.