

**École Nationale Supérieure  
des Sciences de l'Information  
et des Bibliothèques**

**DEA**

**Sciences de l'Information et de la Communication**

**Option : Économie et Management des services d'information**

**Mémoire de DEA**

**La Vidéothèque de Paris et les archives audiovisuelles**

**Aline DURU**

**Mr Jean-Michel SALAÜN  
Mr Jean-Yves de LEPINAY**

**Septembre 1995**

**École Nationale Supérieure  
des Sciences de l'Information  
et des Bibliothèques**

**DEA**

**Sciences de l'Information et de la Communication**

**Option : Économie et Management des services d'information**

**Mémoire de DEA**

**La Vidéothèque de Paris et les archives audiovisuelles**

**Aline DURU**

**Mr Jean-Michel SALAÜN  
Mr Jean-Yves de LEPINAY**

**Septembre 1995**

# **La Vidéothèque de Paris et les archives audiovisuelles.**

Aline DURU

sous la direction de Jean-Michel SALAÜN et de Jean-Yves de LEPINAY

ENSSIB

## Résumé :

Les archives audiovisuelles sont des documents qui demandent un traitement un peu particulier et posent donc des difficultés dans leur insertion au sein d'une institution de lecture publique. La Vidéothèque de Paris est une institution originale et novatrice qui a développé la diffusion d'images animées sur la ville de Paris. Face à l'évolution du paysage audiovisuel, et dans le but de développer une meilleure réflexion sur les images, elle s'oriente actuellement vers une spectacularisation de ses animations.

Descripteurs : Archives audiovisuelles ; Paysage audiovisuel ; Vidéothèque de Paris ; Organisation et gestion ; Programmation ; Education de l'image ; Spectacularisation.

## Abstract :

Audiovisual archives are documents which require a special treatment and then confronts the libraries with difficulties for their insertion in their collections. "La Vidéothèque de Paris" is an original institution which developed the diffusion of animated pictures of the city of Paris. Facing the evolution of the audiovisual scene and in the aim of developing a better thought about pictures, it actually tends to turn more and more their activities to exhibitions.

Descripteurs : Audiovisual archives ; Audiovisual scene ; Vidéothèque de Paris ; Organisation and management ; Programming ; Educating image ; Exhibiting.

Je tiens à remercier tous ceux qui  
m'ont patiemment aidée ou poussée  
à réaliser ce mémoire.  
Particulièrement Jean-Michel Salaün,  
Jean-Yves de Lépinay, Isabelle Vanini,  
et toutes les personnes qui ont  
bien voulu répondre à mes questions,  
qui m'ont offert leur temps  
et leur soutien.



# SOMMAIRE

## INTRODUCTION

p.1

## Première partie - Le support audiovisuel

### A- La question du support

1. La médiologie p.3
2. Direct et différé p.4
3. La diffusion des archives audiovisuelles en bibliothèque
  - a- Problèmes de droits et état du patrimoine audiovisuel p.7
  - b- Diverses associations au service des bibliothèques p.8
  - c- La mise à disposition des documents p.8

### B- De l'image à l'archive audiovisuelle

1. L'évolution des supports p.11
2. L'image discriminée p.12
3. Une reconnaissance difficile de la notion d'archives audiovisuelles p.15

### C- Les archives audiovisuelles

1. Définitions p.18
2. Les apports de ces documents pour notre connaissance p.20
3. Problèmes de collecte
  - a- La conservation à but policier, administratif ou commercial, ou pour quoi conserver ? p.27
  - b- Les institutions p.28
  - c- Sélection ou exhaustivité p.30
  - d- Le tri p.31
4. La conservation
  - a- Traitement documentaire p.32
  - b- Techniques de conservation p.33
  - c- Le support p.35
  - d- Restaurer p.36
5. Problèmes de diffusion
  - a- Les archives au service de la production p.37
  - b- Quelques expériences p.38
  - c- Le dépôt légal p.40

## Conclusion

p.41

## **Deuxième partie - L'exemple de la Vidéothèque de Paris**

### **A- L'organisation de la Vidéothèque de Paris**

1. L'organisation p.42
2. Les rôles de chacun
  - Michel REIHLAC p.43
  - La Direction des programmes p.44
  - Les documentalistes p.45
  - La Direction de l'action éducative p.46
  - La délégation aux projets spéciaux p.47
  - L'accueil et l'information p.47
3. La gestion budgétaire p.49

### **B- La référence à Pierre EMMANUEL** p.50

### **C- Image et identité de la Vidéothèque de Paris**

1. La Vidéothèque de Paris vue de l'intérieur p.52
2. Une institution originale et intéressante p.54
3. Deux expériences avortées, la télévidéotheque, le câble p.56
4. De nouveaux projets p.58
5. Le public p.58
6. Le projet de délocalisation p.60

### **D- Les programmations**

1. Les anciennes programmations p.62
2. Pourquoi un changement p.62
3. La nouvelle formule p.63
4. Réflexion sur une transformation du fonds p.64

### **E- Les relations et différences de la Vidéothèque de Paris avec les autres formes d'institutions**

1. L'INA p.66
2. La BPI p.66
3. La Bibliothèque Nationale de France p.67
4. La Cinémathèque française p.67
5. Les salles d'art et d'essai p.67
6. Des nouvelles expériences p.68
7. Des concurrents ? p.68
8. Les liens avec les bibliothèques p.68
9. La Vidéothèque de Paris et le musée p.71

### **F- Une logique patrimoniale ?**

1. La construction d'une mémoire de Paris p.72
2. La diffusion du patrimoine audiovisuel p.72
3. La notion de patrimoine p.73

### **G- Peut-on parler d'une spectacularisation du culturel ?**

1. Les programmations et le spectacle vivant p.74
2. Pourquoi une spectacularisation p.74

3. Les animations proposées	p.75
4. Enregistrer les animations ?	p.77
5. Une banalisation de la Vidéothèque de Paris ?	p.78
6. Vers une spectacularisation du culturel	p.78

## **H- Une éducation de l'audiovisuel**

1. Apprendre à analyser les documents	p.80
2. Rendre le visible lisible	p.81
3. Regarder le monde avec un regard critique	p.82
4. Importance de la cohabitation entre un fonds cohérent et une programmation	p.85
5. La Vidéothèque de Paris, vecteur de culture	p.86
6. Les apports du multimédia et du numérique	p.88

<b>Conclusion</b>	p.90
-------------------	------

## **Troisième partie - Jazzopolis, une programmation "jazzy"**

<b>A- Préparation de la saison</b>	p.91
------------------------------------	------

<b>B- Préparation d'un programme trimestriel</b>	p.94
--------------------------------------------------	------

<b>C- La filmographie</b>	p.95
---------------------------	------

### **D- Les animations**

1. L'évolution des idées d'animation proposées	p.99
2. Le disque	p.102

### **E- Le financement**

1. Le budget	p.106
2. Recherche de partenaires	p.107

### **F- Qu'est-ce que Jazzopolis ?**

1. Une programmation à destination d'un public ciblé	p.110
2. Le jazz, le cinéma, et la ville	p.110

<b>Conclusion</b>	p.112
-------------------	-------

<b>CONCLUSION FINALE</b>	p.113
--------------------------	-------

## INTRODUCTION

Les archives audiovisuelles... Un terme qui a subi une longue histoire avant d'être reconnu, avant que ces archives ne soient conservées au même titre que les écrits. Ces documents posent des problèmes dans leur traitement, dans leur conservation, dans leur étude, dans leur mise à disposition... Difficiles à adopter. Pourtant, certaines institutions, certaines personnes se sont penchées sur ce média, et ont essayé de définir comment les manier, comment les traiter, comment les utiliser.

Après un travail, il y a quelques années, qui nous avait conduit à la conclusion que les archives audiovisuelles n'étaient que peu diffusées, nous désirions découvrir une de ces institutions ayant pour mission de propager ces images audiovisuelles. Une institution de lecture publique faisant fi des méfiances iconoclastes pour proposer aux chercheurs comme à toute personne intéressée une étude de l'image. Une institution acceptant de "braver" les problèmes juridiques et techniques pour montrer aux yeux de tous le patrimoine audiovisuel. Un certain nombre d'institutions ont inséré ce média dans leurs collections, d'autres se sont créées sur la base de ce moyen de communication différent des l'écrit à de nombreux points de vue. C'est le cas de la Vidéothèque de Paris.

La Vidéothèque de Paris a effectivement accepté ce pari de s'ouvrir à tous pour proposer des documents audiovisuels, ceux qui, par un moyen où un autre, offrent un portrait, une esquisse, une image de la ville de Paris. La Vidéothèque de Paris a effectivement accepté ce pari d'apprendre à son public à étudier les images sur la ville de Paris, à étudier Paris à travers l'image.

Cette institution est très intéressante également parce qu'elle a décidé, pour ce fait, de se doter de moyens techniques très novateurs, et qu'elle se place par ailleurs toujours dans cette optique de s'ouvrir en avant-première aux innovations technologiques. Elle a eu l'idée, un moment, de devenir également un réseau câblé, elle projette actuellement une ouverture sur les nouveaux supports de communications que représente le multimédia.

Notre idée première était de nous intéresser à la "valeur ajoutée" d'un travail de programmation de documents audiovisuels à partir d'un fonds. Il s'agissait, à partir de la programmation intitulée "Jazzopolis" d'observer comment était traitée cette thématique, et quels étaient les raisons de ce traitement. Raisons liées aux particularités de l'audiovisuel, raisons liées à l'organisation de la Vidéothèque, raisons liées à la politique de la Vidéothèque de Paris.

Ces raisons orientent réellement la façon dont sont conçues les programmations, c'est pourquoi nous nous sommes intéressées de plus près au fonctionnement de la Vidéothèque de Paris. Les programmations se transforment actuellement et ne visent plus tout à fait les mêmes objectifs, il s'agit d'être plus cohérent envers le public, il s'agit d'approfondir un sujet, il s'agit également d'instaurer de façon plus régulière des animations valorisant le travail de l'institution.



En effet, le paysage audiovisuel évolue jour après jour, les documents audiovisuels sont un support de plus en plus banalisé dans notre vie quotidienne, le support numérique permettra bientôt de nouveaux usages, et le multimédia se développe très rapidement. Le support audiovisuel pose donc des questions nouvelles aux institutions qui s'occupent des archives. Nous allons ici vous livrer une partie de la réponse qu'essaie de donner la Vidéothèque de Paris, qui est un exemple fort intéressant, face à cette "invasion de l'audiovisuel", face à une évolution qui réclame l'adaptation des institutions.

Au sein de ce mémoire, nous verrons tout d'abord comment se fonde une institution de lecture publique autour des archives et de leur diffusion, ou quelles peuvent être ses limites dans ce domaine. Ensuite nous aborderons la manière dont la Vidéothèque de Paris gère ce rapport à l'image audiovisuelle, et les nouveaux challenge auxquels elle doit faire face. Enfin nous prendront l'exemple plus précis d'une programmation de la Vidéothèque de Paris organisée cet été, "Jazzopolis", pour démontrer la façon dont s'organisent le travail et les nouvelles orientations de la Vidéothèque.

## Première Partie - Le support Audiovisuel

Cette partie nous permet d'envisager un aspect des relations entre bibliothèque et audiovisuel, celui de la constitution d'une collection d'archives audiovisuelles, et de la communication de cette collection. Pourquoi il est difficile de s'ouvrir à ce document imagé, et quelles sont les méthodes employées pour son traitement et sa diffusion.

Pour cela, il nous est important d'aborder tout d'abord l'importance d'analyser ce support comme médium d'information et les problèmes qu'il pose dans le cadre de l'intégration dans une institution de lecture publique. Ensuite, nous verrons ce qu'est une archive audiovisuelle au sein de l'évolution des supports, comment elle est perçue, conservée et diffusée.

### A- La question du support

#### 1. La médiologie

Si aujourd'hui nous conservons quelques traces du passé de notre civilisation, c'est qu'elles ont su traverser le temps à travers différents supports. La médiologie, dont nous nous inspirerons parfois le long de ce mémoire, est une notion conçue par Régis DEBRAY<sup>1</sup>, qu'il explicite et développe, suivi par quelques "disciples". Il s'agit de "l'étude des rapports entre faits de communication et de pouvoir, ou de l'influence (complexe, non mécanique) d'une innovation médiatique sur un mouvement intellectuel. La médiologie examine l'écologie des idées et la physique de nos pensées. Pourquoi une représentation est-elle plus dynamique qu'une autre ? D'où vient l'efficacité de certaines doctrines dans le champ politique et social"<sup>2</sup>.

Elle étudie la façon dont les messages varient selon les supports, les relations causales entre véhicule et message, support et énoncé, sachant que chacun rétroagit sur l'autre. Les messages se forment différemment selon les média qui les supportent, ils n'ont pas la même signification selon qu'ils ont été écrits ou transmis de bouche à oreille par exemple. Un message sur pierre est plus grave qu'un message sur support vidéo, il évoque le froid de la mort, ou les tables de la loi. Le journal Libération affirme un côté plus spontané, plus fantaisiste par un éditorial justifié à gauche. Le Monde, justifié à droite et à gauche est plus sévère. De même pour le choix des polices de caractère, le support coproduit le sens du message.

"Il est traditionnel qu'on connaisse mieux les idées que les moyens techniques qui assurent leur propagation : (...) on oublie qu'il n'y aurait pas d'idées ni d'œuvres sans la jungle des institutions et des techniques qui les rendent possibles ; on fait confiance à l'autodéveloppement des idées (en religion, dans les sciences, les philosophies ou les idéologies en général)."<sup>3</sup>

Le médium est le milieu. Cette notion est équivoque car elle évoque à la fois ce qui est au centre et ce qui est entre les individus. Ainsi, quand le philosophe Gilles DELEUZE<sup>4</sup> déclare que "l'herbe pousse par le milieu", Daniel BOUGNOUX estime qu'elle pousse effectivement par la tige, et qu'on peut aussi dire que sa croissance vient

---

<sup>1</sup> Régis Debray, Cours de médiologie générale, 1991  
Manifestes médiologiques, 1994

<sup>2</sup> Daniel Bounoux, dans La communication par la bande, 1991, p.10

<sup>3</sup> Daniel Bounoux, dans La communication par la bande, 1991, p.10-11.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, cité par Daniel Bounoux, dans La communication par la bande, 1991, p.21.

de son environnement. Le milieu est ce qui permet à l'existant d'exister, il est une partie complémentaire du vivant. Il est ainsi impossible de définir les limites d'un individu, car il se définit par son milieu. On ne maîtrise pas très bien toutes les ramifications du vivant. L'intérêt de la notion de milieu étant dans l'emboîtement des espèces, la notion devient complexe, car sur un même territoire de nombreux milieux cohabitent. Nous habitons des territoires enchevêtrés et cloisonnés, qui évoluent les uns dans les autres. Et le vivant rétroagit sur le milieu. Être vivant, c'est négocier, interpréter, jouer avec son milieu.

L'homme du milieu est un médiateur, un sophiste, il se place au milieu des opinions pour mieux les capter toutes. Les médias aussi sont entre nous et captent, propagent les opinions moyennes. Dans ce brouhaha, un message, est ce qui se distingue du bruit environnant. Nos médias sont nos milieux de connaissance, ils ne sont pas facile à penser, car nous focalisons nos regards sur les messages et non sur leur médiation. Nos médias travaillent à se rendre transparents. Un média est d'autant plus confortable que nous interagissons avec lui de manière transparente. Au cinéma, on ne pense plus au tournage, on est emporté par l'action

## **2. Direct et différé**

### **a- Les archives, documents différés...**

L'écriture, c'est à dire le différé est notre support de mémoire par excellence. Par sa qualification d'archives, le document audiovisuel instaure un rapport entre l'écrit et l'oral, elles instaurent la différence entre direct et différé. Il s'agit en effet de rendre l'information analysable et consultable, et non plus seulement "visible instantanément".

C'est ainsi que Daniel BOUGNOUX distingue deux pôles dans notre culture, celui des mots imprimés, du livre, de la réflexion qui est le pôle symbolique, et celui des relation, du direct et non de la représentation qui lui est le pôle des sensations. La télévision et les informations du Journal Télévisé, aujourd'hui, jouent sur ce dernier pôle et le renforcent jour après jour.

Selon lui, la première conscience du temps comme temps nourricier, ce fut la découverte de l'agriculture. Les peuples sédentaires se sont aperçu que les graines qu'ils trouvaient pouvaient être mises en terre, et ainsi produisaient plus encore. En ne mangeant pas tout de suite une poignée de graine, on pouvait en obtenir un sac six mois plus tard. L'agriculture est donc la découverte qu'on peut confier sa récolte au temps, et ce pari sur le temps peut multiplier par dix l'objet du pari. C'est l'ouverture de la culture, un pari sur la durée, le temps devient productif.

De même qu'on confie à la terre une partie de sa récolte, on confie à la page une partie de ses informations. C'est un pari sur le temps à nouveau, et c'est l'invention de l'écriture. Et c'est le même mot "pagus" qui désigne "le champ" (du paysan) et "la page" (de nos livres). Écrire une ligne ressemble d'ailleurs au sillon que trace la charrue du laboureur. Il y a une très profonde parenté entre le différé de l'agriculture et de l'écriture qui produisent l'un et l'autre la culture fondée sur la mémoire.

Les citoyens, les acteurs de la cité vont ainsi acquérir une mémoire des choses en utilisant l'écrit. C'est à partir du moment où l'on peut prendre connaissance de documents écrits qu'apparaît la notion d'histoire. Aujourd'hui, et depuis quelques siècles, l'accès au savoir passe par l'accès à l'écriture.

C'est en plantant sa graine, en la confiant au temps pour qu'elle produise plus que l'agriculture a "inventé" le différé. Le différé est un pari sur le temps, confier à la page, ou à l'archive audiovisuelle, une partie de son information. Vivre dans le différé, c'est vivre dans le passé pour l'avenir. Le monde du livre, des archives, des musées, est un monde symbolique où les signes ont une organisation détachée, ce qui est un geste civilisateur par excellence. Le plaisir de la coupure sémiotique, c'est le plaisir de la re-

présentation, celui de pouvoir mentionner les choses sans qu'elles arrivent. C'est le plaisir du théâtre où le différé est marqué par la rampe. Un monde sans signes serait un monde inhumain, a-social. Il en est ainsi de la description du monde dans La nausée de Jean-Paul SARTRE, quand les choses mordent sans coupure sémiotique, on est en proie à une psychose. De même, la magie ou la superstition rapprochent les mots et les gestes avec la réalité.

L'écriture n'est pas un mode d'expression parmi d'autres, n'a pas pour simple fonction de mémoriser, stocker, elle apporte le monument, c'est à dire le passé fondateur, ajoute Daniel BOUGNOUX. Ainsi, toute société consacre une part de son budget à la mémoire, par les bibliothèques, les archives... Cela donne l'impression qu'il n'y a pas de société sans cet entretien, que cette mémoire des morts est vitale. Et l'appareil scolaire, rendu obligatoire dans beaucoup de sociétés, nous donne conscience du passé de cette société et donc de toute personne qui en est issue. Notre histoire est fondée sur la mort des fondateurs, et ainsi la mort devient fondatrice pour nos sociétés. Dans une cité, on trouve toujours des choses à lire à travers les tombeaux, les légendes sur le régime et les fondations de celle-ci. Grâce à la culture, on n'oublie pas qu'on n'est pas né tout seul.

Et cette culture suppose des transcriptions, d'où les archives, les musées qui conservent les traces de toute fondation, et les rites qui sont essentiels dans toute société. La mémoire oriente le temps, elle détient une grande fonction fondatrice, contrairement au rêve qui n'est que du temps non orienté. La culture trace le temps de l'histoire et trace dans celle-ci, jour après jour, un cliquet d'irréversibilité. Pour une société civilisatrice, il est indispensable d'instaurer l'ordre du temps. Ainsi Michel TOURNIER décrit un Robinson, qui au début de son aventure, dresse un mat où des encoches marquent le temps qui passe régulièrement, et rédige un journal intime pour mettre sa vie en fil, sédimenter sa propre vie. Ce n'est que plus tard qu'il découvrira le plaisir d'une vie cyclique, qu'il redécouvrira la culture orale de l'éternel retour. Et même les peuples sans écriture reconnue, en ont une en vérité, qu'il s'agisse de pictogrammes, de marques sur les outils... On oriente ainsi le temps et l'espace.

"L'écrit oblige le temps à ne couler que dans un seul sens, et produit ce que nous appelons l'histoire par construction d'une isotropie temporelle, d'une flèche et d'une échelle où nous l'amont et l'aval, la cause et l'effet, distinguant l'essentiel de l'accessoire et le sens (signification + direction) de l'insensé."<sup>5</sup>

La télévision nous habitue à des formes participantes, communautaires dans l'information. Le différé apporte la mémoire, la construction du savoir, le direct apporte la chaleur, la relation, la saveur, l'indice. La télévision en direct est la condensation en un instant "t" de ce qui occupait une chaîne d'étapes dans l'écriture pour l'historien. Marc FERRO<sup>6</sup> nous dit que "le savoir-faire des journalistes est celui de l'immédiat, de même que le savoir-faire de l'historien est celui du passé lié au présent et à la longue durée, et de l'explication".

Et les régimes d'histoire, de mémoire, d'écriture et de vérité ne peuvent plus être les mêmes avec le direct. Notre histoire est soumise à la "différance" définie par Jacques DERRIDA<sup>7</sup>, notre mémoire renvoie à la temporalité, on confie notre information au temps. Avec l'utilisation du numérique, de l'ordinateur, on assiste à une accélération de l'écriture, les opérations s'exécutent en temps réel. Le calcul réduit les délais au point que qu'il n'y a plus dans le calcul cette durée créatrice, cette maturation de l'écriture. Sur les écrans de télévision comme sur ordinateur, les informations circulent en temps de plus en plus réel, il s'agit presque d'une course au réel.

---

<sup>5</sup>Daniel Bougnoux, La communication par la bande, 1991, p.127.

<sup>6</sup>Marc Ferro, Analyse de films, analyse de sociétés, 1975.

<sup>7</sup>Jacques Derrida, L'écriture et le différence, 1967.

La définition que donne Daniel BOUGNOUX<sup>8</sup> de l'information est la suivante, c'est ce qui n'aura plus de valeur quand tout le monde la connaîtra. Le paramètre temporel est donc essentiel à la valeur d'une information. Et la télévision est plus pressée que la presse pour cette fraîcheur. L'information tend de plus en plus vers le direct. Il en parvient à se demander si la valeur de l'information ne s'annule pas quand il y a réalisation du direct. L'accélération et donc l'amélioration objective des transmissions tend peut-être à annuler le contenu transmis.

Ce qui surgit dans le direct, c'est l'imaginaire de la communauté ou du contact retrouvé, c'est la fonction phatique. Avec toutes les transmissions en direct des divers événements internationaux actuellement, on comprend la valeur de ce direct. On conjugue ainsi valeur et émotion sans la coupure symbolique nécessaire à l'écriture. Le premier événement en direct, ce fut le débarquement des hommes sur la lune en Juillet 1969. Un milliard d'hommes ont vu et vécu à la minute près Neil Armstrong posant son pied sur la lune... Moment historique, prise en masse indicielle, nous sommes dans une communauté de temps qui annule l'espace, tout le monde vit la chose comme s'il y était.

Dans la hiérarchie des prestations médiatiques, une nette préférence est marquée par le chaud et le direct. La méditation solitaire de la Bible a moins d'adeptes que les prières en commun. Les prestations chaudes de "Ça se discute" attirent plus que les anciens programmes politiques où étaient énumérés les divers engagements politiques. La télévision nous habitue à des formes participatives, communautaires par l'information. Le différé apporte la mémoire, le direct la chaleur, le différé construit le savoir, le direct est relation. Le direct télévisuel condense en un point, un instant "t" ce qui occupait une chaîne dans l'écriture de l'historien. Il produit une histoire de la sensation.

Mais, selon Daniel BOUGNOUX toujours, chaque victoire du direct est un recul de la démocratie, c'est un affect, un indice, une prise en masse. En 1933, le totalitarisme brûle les livres et allument la radio, les hauts-parleurs, ainsi que le décrit Ray BRADBURY dans une fiction, Fahrenheit 451. De même dans Une journée particulière de Ettore SCOLA, on entend constamment la radio qui célèbre la venue de Mussolini. Les hommes politiques qui passent le mieux à la télévision sont rarement les plus démocratiques. Ainsi, ajoute-t-il, le direct nous infantilise.

### **↳...préservent du caractère éphémère des informations**

Selon Marc FERRO<sup>9</sup>, une information en chasse une autre, c'est à dire qu'une information qui arrive 2 mn après une autre rend la première obsolète. Archiver ces informations fait qu'elles ne sont plus frappées d'inutilité mais deviennent vecteurs de civilisation. Il en va de même pour les émissions qui ont un degré d'usure rapide car une fois passées à l'écran, elles n'ont plus grand intérêt, elles ne produisent plus de réaction. Archiver ces émissions leur enlève ce caractère anodin pour les faire devenir de véritables informations concernant la société française dans un contexte politique, social, économique précis.

Mais les archives donnent également de l'importance à ces documents car elles permettent de prendre du recul par rapport à l'interprétation que l'on peut en faire à chaud. Paul VIRIOL ajoute: "La télévision en direct est une véritable mise en demeure, on ne discute pas une image en direct, on la subit".

Et ces mêmes idées sont évoquées lors d'un entretien. "La télévision, c'est la culture orale, et les institutions de la vidéothèque, c'est l'invention de la culture écrite, c'est ça qui nous place dans le même mouvement que les bibliothèques. Du fait du

---

<sup>8</sup>Daniel Bounoux, La communication par la bande, 1991.

<sup>9</sup>Marc Ferro, entretien accordé à Serge Daney et Ignacio Ramonet, Les Cahiers du cinéma, Mai-Juin 1975.

magnétoscope, il y a une écriture de tout ce qui est diffusé, de l'image. Le film demande aussi une écriture, mais du fait de ses difficultés de manipulation et de lecture, il interdit en quelque sorte qu'on rentre réellement dans la culture écrite de l'image. La preuve c'est que les premières histoires du cinéma ont été conçues par des gens qui n'avaient jamais revu les films. (...) Aujourd'hui, l'écriture vidéo, enfin la fixation sur vidéo permet la lecture, le retour en arrière, la mise en perspective, la mise en relation avec les autres documents. Toutes choses qui permettent une naissance de la culture. (...)

J'ai rien contre la télé, mais c'est un phénomène social qui provoque des choses envers les gens, parce qu'en fait elle relève de l'oral, mais je ne suis pas certain qu'elle finisse réellement par constituer une culture orale. J'avoue que quand bien même ça constituerait une culture orale, elle serait un peu en porte-à-faux du fonctionnement du monde par ailleurs. Une culture orale, c'est quelque chose qui ne se projette pas de la même façon, et la fixation de la notion d'écriture est un bouleversement du même type que l'invention de l'agriculture. C'est quelque chose qui modifie la pensée. Avant la culture, on ne se projette pas dans la saison prochaine. L'invention de l'agriculture oblige à se projeter dans la saison prochaine et modifie le rapport au temps complètement. L'écriture, c'est la même chose, elle modifie totalement le rapport au temps. D'ailleurs, la philosophie qui correspond à la culture orale, c'est le mythe de l'éternel retour, alors que ce qui correspond à l'écriture, c'est probablement quelque chose de messianique, c'est la fin du monde, c'est la société parfaite... Le sens de l'histoire."

La différence entre un livre et un document audiovisuel ? "La logique du livre se base sur la fixation, c'est la fixation qui précède, alors que la logique de l'audiovisuel se base a priori sur la diffusion. La télévision a été inventée avant même de concevoir ce que pourrait être une vidéo". C'est pourquoi les problèmes afférents à chacun de ces deux documents ne peuvent qu'être assez distincts, c'est pourquoi aussi l'audiovisuel doit franchir tant d'obstacles pour être inséré dans une institution de lecture publique. Deux logiques "s'affrontent".

### **3. La diffusion des archives audiovisuelles en bibliothèque**

On s'aperçoit, à travers les pages qui suivent combien les archives audiovisuelles procèdent d'une évolution et d'une définition complexes. Ce sont les problèmes de droit qui complexifient encore leur usage par rapport à celui des livres, ainsi que des problèmes de mise à disposition des documents, outre les problèmes de conservation, de diffusion, et l'iconoclasme qui a persisté ses attaques. Diverses organismes se chargent de rendre accessibles aux bibliothèques des documents, mais les films de fiction ne trouvent que difficilement leur place. Nous verrons ces divers points avec les exemples conjugués de la Bibliothèque Malraux, bibliothèque spécialisée dans le cinéma, et la Vidéothèque de Paris, qui est parvenue à se spécialiser dans l'audiovisuel sous toutes ses formes, mais qui conserve les problèmes de droit, et les problèmes de l'état du patrimoine audiovisuel. Il s'agit de voir comment construire une institution autour des archives et de leur diffusion.

#### **a- Problèmes de droits, et état du patrimoine audiovisuel**

Les documentalistes qui travaillent à la Vidéothèque de Paris sont souvent confrontées à ces problèmes qui affectent et conditionnent leur travail. Les droits audiovisuels sont extrêmement complexes et difficiles à cerner. Il faut trouver les ayants-droits, et signer un contrat avec eux pour la diffusion désirée. La Vidéothèque de Paris signe des droits non-commerciaux. Mais "la recherche d'un film en bon état et de ses ayants-droits ressemble parfois à une enquête policière", nous dit une des documentalistes. Les films choisis pour la programmation Jazz doivent être négociés au

niveau de leurs droits sur la musique, leurs droits sur les images... Il faut faire attention aux droits d'auteur et aux droits voisins !

Certains films célèbres, même s'ils sont disponibles en cassette vidéo chez un commerçant, ne peuvent être négociés dans le cadre d'une diffusion au sein d'une institution culturelle. Les enjeux de ces films sont trop importants commercialement, et les ayants-droits craignent la concurrence. Parfois donc le coût de location demandé est trop important que ce que une institution comme la Vidéothèque de Paris peut offrir. Il arrive aussi que ces ayants-droits soient introuvables. Ou encore des copies récentes du film désiré n'ont pas été effectuées, et il est "impossible" de projeter la copie disponible. "Je suis effarée par l'état du patrimoine audiovisuel, déclare en conclusion de ses observations une documentaliste, l'audiovisuel est actuellement bloqué à cause d'une trop grande complexité des problèmes de droits".

Au sein d'une programmation à la Vidéothèque de Paris, les filmographies sont soumises à ces aléas. Et il est souvent nécessaire de reprogrammer certains films qui finalement se sont déclarés inaccessibles, après de nombreuses démarches et un travail important sur le film lui-même.

Un problème se pose ainsi avec les collectionneurs, qui ont des photos, des archives, qu'ils communiquent facilement sans se soucier des problèmes de droits qui peuvent en découler. C'est pourquoi la Vidéothèque de Paris refuse maintenant de faire appel aux collectionneurs pour ses programmations, même s'ils possèdent des documents rarissimes et fort intéressants.

La diffusion des documents audiovisuels n'est donc pas aisée et réclame de nombreuses démarches que les institutions ne peuvent pas toujours accomplir. Pour aider les bibliothèques qui désirent s'équiper en documents audiovisuels, des associations se sont mises en place.

#### **b- Diverses associations au service des bibliothèques**

Ainsi que cela sera encore évoqué plus bas, des associations se sont constituées qui permettent aux bibliothèques d'acquérir certains documents audiovisuels d'une manière facilitée. Ce sont elles qui gèrent les droits d'auteur concernant principalement des vidéos documentaires.

Lorsqu'une vidéo est commandée par le biais de l'ADAV (Ateliers de Diffusion Audiovisuelle) ou de la Direction du Livre et de la Lecture, une cassette en support VHS le plus souvent, donc un support commercial est envoyée. La DLL par exemple possède un master du document qu'elle diffuse, qui est déposé chez Telcipro en laboratoire. Quand une bibliothèque fait une commande, elle demande une copie chez Telcipro dans le support qu'elle désire, selon son équipement, et elle paie les droits d'auteur à chaque fois. Pour certains titres, est accordé le droit au prêt et à la consultation, d'autres n'accordent que le droit à la consultation sur place.

Parfois les droits sont achetés par la bibliothèque, mais c'est souvent le support qui est acheté, les droits étant liés au support. Ainsi, lorsque la cassette est abîmée, il ne suffit pas de l'acheter à nouveau, il faut repayer des droits. et il n'est pas possible non plus de faire une copie d'une cassette achetée. "Alors quand on sait que la vidéo, ça s'use assez vite, et qu'il faut vraiment à chaque fois racheter les droits, c'est pas comme quand on remplace un livre, ça coûte beaucoup plus cher".

#### **c- La mise à disposition des documents**

Selon Isabelle GIANATTASIO, pour constituer une collection d'images animées, il est nécessaire de définir le public auquel elle est destinée, s'assurer de la

disponibilité des documents, du respect des règles juridiques spécifiques et des procédures d'acquisition particulières. Il est également nécessaire de définir la place des images animées dans l'offre documentaire d'ensemble de la bibliothèque. "La politique documentaire des images est un subtil équilibre pour que le service soit utilisé au mieux, sans être ni concurrent, ni débordé, ni dévoyé"<sup>10</sup>. Le choix du domaine de l'audiovisuel, de l'âge et les désirs du public, du niveau des usages, du genre audiovisuel, des modalités d'usage, du format, des versions, et la définition des moyens en termes de personnel et de budget alloué déterminent la façon dont le fonds devra être constitué et géré. "La communication des collections à des publics demande un ensemble de moyens humains et de dispositifs techniques. Et une organisation pour adapter au mieux les moyens aux objectifs : élargir le public, diversifier l'usage de la collection"<sup>11</sup>.

La bibliothèque Malraux, spécialisée en cinéma, est constituée principalement de documents papier traitant du sujet cinématographique. Un certain nombre de disques vinyles de musiques de films attendent également de bonnes conditions de conservation pour être mis à disposition. Cette bibliothèque s'est équipée peu à peu de vidéos documentaires sur le cinéma et l'audiovisuel à partir de documents proposés par la Direction du Livre et de la Lecture d'une part et l'ADAV d'autre part. Cent cinquante titres sont ainsi disponibles en consultation sur place, des portraits de cinéastes, des radios-reportages... Les seuls films de fiction présents dans la collection de la bibliothèque sont les œuvres complètes d'Alain Robbe-Grillet en cinq cassettes, chaque film étant suivi d'un entretien avec Robbe-Grillet qui méritait d'être intégré au fonds.

Le problème principal rencontré par la bibliothèque Malraux, est celui de l'adaptation du lieu pour une consultation audiovisuelle. Les locaux ont été aménagés en vue de la lecture de documents écrits, non du visionnage de documentaires audiovisuels. "C'est le degré -10 de la consultation de documents. Il y a la consultation d'imprimés, donc deux tables entre les sièges. Les personnes sont assises face à face. Et puis en l'air, sur les potences, il y a des téléviseurs. Et les gens qui sont assis peuvent prendre des casques à infrarouge pour regarder un document sur un téléviseur. Donc, c'est en l'air, il y a toujours la lumière... Ce sont des conditions épouvantables. Mais c'était la seule solution nécessaire face au manque de place, et surtout face au manque de moyens. Il n'y avait pas de budget pour cette installation, c'était pas prévu, dans une bibliothèque consacrée au cinéma".

Une autre difficulté rencontrée par les documents audiovisuels, est effectivement leur mise à disposition, leur manipulation. Les documents audiovisuels ne peuvent pas être placés en libre accès dans une bibliothèque. S'il s'agit de conservation sur place, une bibliothèque ne dispose pas des moyens financiers suffisants pour s'offrir un robot. S'équiper en audiovisuel est très coûteux. Cela demande de l'espace, un équipement adéquat qu'il faut entretenir, magnétoscopes, téléviseurs, et de coûts également en termes de personnel.

S'il s'agit de prêt, les documents sont souvent accessibles en "prêt indirect". Ne sont mises en accès libre que les jaquettes contenant les films, un problème de protection des documents étant posé par l'impossibilité d'apposer une protection magnétique.

L'exposition des documents écrits et audiovisuels est également très différente. En effet, les cassettes achetées à la DLL et à l'ADAV ne procurent pas les jaquettes de type commercial et attirant qu'on peut rencontrer dans les commerces, mais une jaquette souvent noire, neutre. Il n'est donc pas possible de donner aux lecteurs la possibilité de butiner dans les rayons. On ne visite pas un rayon de documents

---

<sup>10</sup>Isabelle Gianattasio, Images dans les bibliothèques, 1995, p.271.

<sup>11</sup>Isabelle Gianattasio, Images dans les bibliothèques, 1995, p.349.



audiovisuels de la même façon qu'on se balade dans les rangées de livres d'une bibliothèque. "Or, pour le moment, on sait que dans le cadre de ce type de consultation, c'est plutôt une image, une jaquette, qui donnent envie de voir les choses. Une portion très réduite de gens s'intéressent à un sujet, et préfèrent donc consulter un catalogue". Il n'est pas possible de feuilleter l'audiovisuel comme on feuillette un livre le long d'une rangée.

Pour tenter de remédier à ce problème d'exposition, la Vidéotheque de Paris essaie d'instaurer un nouveau document qui permettra à son public de se balader au sein des images à travers un thème précis. Ce document en cours d'élaboration, nous l'avons surnommé "plaquette-guidage", ainsi que certains le nomment également. Il s'agit en effet d'une plaquette qui guide son lecteur dans les dédales du fonds de la Vidéotheque de Paris pour explorer un thème choisi par les documentalistes. Le thème des programmations sera ainsi utiliser pour orienter quelqu'un qui désirerait approfondir les films vus en salle. Cela permet également de valoriser d'une nouvelle façon le fonds de la Vidéotheque, à partir de tel ou tel thème.

Il est donc important d'étudier l'évolution des supports pour comprendre ce que sont les archives audiovisuelles, c'est à dire de l'image, du son, et du différé, et pour voir comme leur apport est différent que la culture écrite. Les mêmes messages ne sont pas véhiculés par le biais du papier que par le biais de l'image. La notion d'archives modifie encore le sens des messages. Nous allons d'abord étudier l'évolution de la notion d'image, puis celle de l'oral vers l'écrit.

## B- De l'image à l'archive audiovisuelle

### 1- L'évolution des supports

"La communication est un tout dont l'origine remonte à celle des sociétés humaines."

Bernard ROUX

Le premier moyen de communication rencontré par l'homme fut l'image. A l'âge pariétal, selon LEROI GOURHAN<sup>12</sup>, l'image constitue un outil de captation du monde et de reconnaissance de l'univers. Dessiner le cerf, ou le bison, c'est déjà donner un sens à la chasse. Lancer des pierres des lances contre cette image correspond presque à chasser réellement, c'est une façon de prévoir la chasse, de se l'approprier pour mieux la maîtriser ensuite.

C'est cette image qui s'est ensuite développée techniquement pour produire des oeuvres picturales, des gravures sur bois puis sur cuivre, puis l'apparition de la photographie succède à l'image naturelle. Enfin, le cinéma (des Frères LUMIERE et ensuite de MELIES) apparaît, qui filme tout mouvement de la vie "proposant une autre réflexion sur l'image elle-même". Actuellement, toute image est possible grâce aux calculs et à la puce micro-électronique. Pour Bernard ROUX<sup>13</sup>, " C'en est fini de l'image d'Épinal figée, et la photo, classée par A. MALRAUX dans l'ordre intemporel, est concurrencée par un flot d'images virtuelles, interactives, n'en finissant plus d'accélérer le champ des possibles pour approcher le fini à travers l'infinité".

Cependant, avant cette accélération du développement de l'image, prendre en compte l'évolution de l'oral vers l'écrit sur lesquels ont reposé, l'un après l'autre, la mémoire de nos sociétés. Pour exister, la communication n'a pas attendu l'écrit, et si l'oral, la conversation, le bouche à oreille sont vieux comme le monde, ils n'en sont pas moins importants. C'est ce que développent BRETON et PROUST dans L'explosion de la communication.

"Au début était le verbe, et le verbe était Dieu", cette phrase célèbre de Saint JEAN dans "L'Apocalypse" de La Bible, exprime combien la parole transcende, donne la foi, apporte la croyance. Il y a beaucoup de spontané dans l'oral, et on apprend assez facilement le langage parlé au contact de notre entourage le plus proche, par simple imprégnation, sans que celui-ci ait suivi aucune formation. Mais, il n'y a pas de trace de la communication orale pour ce qui est du passé, seulement des témoignages très fragmentaires.

C'est de bouche à oreille que se transmettaient autrefois les nouvelles étonnantes mais aussi les informations utilitaires de tout genre, et des informations politiques. Des lois ont tenté d'instaurer un contrôle sur ces informations à caractère politique car les autorités en avaient peur mais il est impossible d'avoir prise sur le bouche à oreille. Cette communication pouvait prendre une grande vitesse, ainsi, lors du soulèvement des Carnutes, un groupe Celtes, en 53 avant Jésus Christ, la nouvelle allait, semble-t-il, à 200 km par jour.

Le langage permet à la pensée, à l'émotion, à l'information de circuler, d'être mises en commun. Le langage n'est pas la communication mais ce qui rend possible la communication. Le langage articulé est "la plus ancienne couche archéologique de toutes les techniques d'expression". Mais il est fugitif, "les paroles s'envolent, les écrits restent" dit le vieux proverbe. Et la forme orale relève d'une vision du monde spécifique, tournée vers l'instant présent. C'est le mythe de l'éternel retour. L'émergence

---

<sup>12</sup>Leroi-Gourhan, Préhistoire de l'âge occidental, p. 130.

<sup>13</sup>Bernard Roux, Chaud les médias! Et la presse écrite ?, 1985, p.25.

de l'écriture transformera totalement le rapport au temps auparavant instauré. Avec l'écriture, on entre dans la culture, on entre dans la notion du sens de l'histoire.

C'est le contexte économique et politique qui a favorisé l'émergence de l'écriture. BRETON et PROUST expliquent pourquoi elle apparaît à la fin du IV<sup>ème</sup> millénaire en Mésopotamie, il s'agissait en fait, dans une civilisation où les échanges s'intensifiaient de garder une trace, de conserver certaines informations sur les stocks, les commandes, les livraisons. Puis la mise en place de l'imprimerie par Gutenberg en 1440 va encore transformer les rapports des hommes à leur support de communication.

Longtemps notre mémoire a reposé sur l'écrit : manuscrits, archives administratives, documents de presse, livres, etc. De plus en plus l'image tend à concurrencer l'écrit, voire à se substituer à lui. Est-ce le retour d'une culture oralisée ? C'est l'inquiétude qu'ont manifesté nombre de chercheurs, d'abord hostiles à l'image, et plus encore à l'image audiovisuelle, associant image et son. La télévision, lieu du direct et de l'émotion, de "non-culture", est particulièrement discriminée.

## 2- L'image discriminée

L'image a un avantage considérable par rapport à l'écriture et au langage parlé: l'image est accessible à tous. Depuis longtemps, elle est utilisée en fonction de l'impact qu'on lui attribue. Au XVIII<sup>ème</sup> siècle par exemple, un des rôles de l'Église était d'inculquer la liturgie catholique aux "gens du peuple" qui, dans leur grande majorité, ne savaient pas lire. Le moyen employé était le vitrail. L'image utilisée et acceptée comme moyen d'accompagnement de l'écrit est illustration de la parole divine, principalement dans des ouvrages de "vulgarisation populaires". Ainsi que le précise Marie-José MONDZAIN<sup>14</sup>, "le clergé iconophile sût établir son pouvoir en démontrant non seulement qu'il pouvait y avoir une équivalence absolue du message iconique au message scripturaire, mais encore que l'icône ajoutait par surcroît la rapidité de la perception, la grâce de la séduction, l'efficacité de la persuasion et de la mémorisation." Selon Frédéric ROSSIF<sup>15</sup>, "L'image frappe le public, pénètre au fond de l'idée et de la mémoire des gens".

Cependant, elle a mis longtemps à être acceptée par tout le monde. Les relations écrit-image ont toujours donné lieu à des débats houleux, entre les partisans d'une participation de l'image à la vie intellectuelle, et ses opposants, les iconoclastes qui se méfient de cette subversive à l'ordre établi. Umberto ECO<sup>16</sup> parle d'apocalyptiques et d'intégrés, se moquant de cette opposition non objective entre deux courants extrêmes qui ne peuvent plus se targuer d'objectivité.

Beaucoup pensent que Dieu a créé l'homme à son image, et qu'aucune main, aucune machine humaine ne peut fixer l'image de Dieu. Et l'idolâtrie devant des images et des statues était sévèrement réprimée par certaines personnes du clergé au moyen-âge. On retrouve là tous les discours iconoclastes qui se sont bâtis au cours des siècles contre l'idée même de l'image.

Mais "les cultures qui ont voulu bannir l'image, fut-ce au nom d'une lutte contre l'idolâtrie, n'ont désiré la suprématie de la lettre et du livre que pour mieux établir les

---

<sup>14</sup>Marie-José Mondzain, "Contre les iconoclastes", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.71-72.

<sup>15</sup>Frédéric Rossif, "L'histoire revisitée", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.18.

<sup>16</sup>Umberto Eco, La structure absente, 1972

théocraties légalistes", estime Marie-José MONDZAIN<sup>17</sup>. Elle ajoute que le vrai problème n'est pas celui d'une lutte inégale entre écrit et image due "au caractère régressif ou infra-culturel du champ iconique", mais à une incapacité de penser l'image. "Si les penseurs accueillent l'image, l'image pourra enfin accueillir la pensée dont elle incarne tous les désirs et les espoirs."

Et Michel MELOT estime que le manque d'attention des chercheurs à l'image est préjudiciable à une définition de celle-ci. "Personne aujourd'hui n'est capable de fournir une définition de l'image qui fasse autorité"<sup>18</sup>. Il essaie donc de conceptualiser celle-ci à partir des différents domaines où elle est utilisée.

On peut donc observer comme les méfiances envers l'image jouent un rôle important dans la lente reconnaissance des documents audiovisuels comme documents source de connaissance, puis comme documents d'archives.

En effet, l'image audiovisuelle en particulier a subi beaucoup de discriminations. Depuis sa création, la photographie, par exemple, a connu de nombreux obstacles qui ont freiné considérablement sa progression. Les graveurs, tout d'abord, virent d'un mauvais oeil cette image supplanter leur travail. Mais l'obstacle le plus important à franchir pour la photo fut la résistance du monde dit intellectuel. Un peintre comme INGRES rapportait que la photographie ne peut en aucune circonstance être assimilée aux oeuvres, fruit de l'intelligence et de l'étude de l'art. TAINÉ, un historien philosophe tient à peu près les mêmes propos, il assimile la photo à un simple moulage, c'est à dire un contre-exemple de l'expression artistique. Ces critiques sévères à l'égard de la photographie allaient s'estomper après la première guerre mondiale. Mais lorsque le cinéma fait ses premiers pas, il est victime du même mépris. Georges DUHAMEL le qualifie de "divertissement d'ilotes" et de "passe-temps d'illettré". Quant à AUDIBERTI,<sup>19</sup> il suffit de citer cette phrase très explicite pour saisir son point de vue : "Le cinéma est un fleuve fugace débobinant à foison des kilomètres d'opium optique".

Le cinéma fut finalement reconnu, et même consacré comme "septième art". Ce fut ensuite la télévision qui n'épargna pas ce genre de discours. L'image télévisée, pendant longtemps, n'a aucune légitimité culturelle, n'étant pas considérée comme vecteur authentique d'un savoir. Ce sont toutes les formes de l'audiovisuel qui se sont retrouvées l'objet du même mépris et victimes des mêmes interdits. L'image n'est pas un document pour certaines personnes. Et si on a du mal aujourd'hui à contester que certains classiques du cinéma sont des oeuvres, il est difficile de faire comprendre pourquoi il peut être important de conserver une vidéo relatant la construction du garage 3 de l'Aéroport Charles de Gaulle, qui n'a que peu de qualité esthétique, et comment elle peut être utile à un chercheur.

L'audiovisuel était mal perçu car il se positionnait contre la culture écrite et savante, ce n'était qu'un art de divertissement, donc à ne pas prendre au sérieux. Pourquoi alors le conserver, s'en embarrasser ?

Il est vrai que, ainsi que l'écrit Jacques PERRIAULT<sup>20</sup>, si les "lettres de noblesse de l'écrit sont connues, celles de l'image le sont beaucoup moins". Quand nous parlons de belles images, c'est le monde de l'enfance que nous évoquons. Le monde adulte correspond à celui de l'écrit. Donc, le raisonnement réfléchi ne peut passer que par l'écrit.

---

<sup>17</sup>Marie-José Mondzain, "Contre les iconoclastes", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.71-73.

<sup>18</sup>Michel Melot, Images dans les bibliothèques, 1995, p.13.

<sup>19</sup>Audiberti, Correspondances 1933-1965.

<sup>20</sup>Jacques Perriault, "Le temps veut fuir, je le soumets", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1992, p. 13 à 15.

Par ces rejets successifs de la part du monde intellectuel, l'audiovisuel s'est trouvé exclu du mouvement général de la culture. Et, selon Robert CHESNAIS<sup>21</sup>, "L'audiovisuel est né comme un bâtard et n'est pas prêt de perdre cette étiquette infamante".

Cependant, Marie José MONDZAIN<sup>22</sup>, chargée de recherches au CNRS, estime que cette lutte des intellectuels est inutile car "n'aimer les livres que pour mieux fuir l'image revient à transformer les bibliothèques en refuges fantasmagoriques pour des cerveaux désincarnés". Et elle compare la cohabitation des écrits et des images à la Bibliothèque de France à la Maison de Vie égyptien décrite par Dimitri MEEKS<sup>23</sup> Cette Maison de Vie -différente de la Maison des Livres où étaient conservés les textes touchant aux funérailles- comportait des textes sacrés, des documents littéraires, médicaux, magiques, "écrire c'était aligner des images qui appartiennent à la création; effacer ou mutiler ces images, c'est ôter de la vie à ce qu'elle représentent". La comparaison qu'elle fait est un message optimiste par rapport à la conservation de ces images qui redonneraient vie. Ce vieux débat opposant partisans du livre aux défenseurs de l'image n'a pas lieu d'être, selon elle, dans la mesure où "l'enchevêtrement complice ou conflictuel de l'image et du texte compose la substance millénaire de notre pensée, de nos créations, de notre mémoire".

Paule RENE-BAZIN<sup>24</sup> compare l'extension de la mémoire qui apparaît avec l'écriture à celle que l'audiovisuel permet, "extension de la mémoire, prolifération et mutation des systèmes d'information, nouveau mode d'organisation, nouveau modèle culturel".

Le développement de la photo a représenté pour l'homme de notre temps une prodigieuse mutation des rapports entretenus avec son propre passé d'après Raoul GIRARDET<sup>25</sup>. "Les règles régissant les mécanismes du souvenir sont bouleversées. L'immense déferlement d'images sans cesse plus nombreuses et sans cesse plus diverses que les archives audiovisuelles sont chaque jour appelées à recueillir bouleversent la notion de mémoire collective, pouvoir dont elles assurent la réalité".

S'agit-il d'une "vampirisation du réel sacrifiant au mythe d'une culture vitrifiée dans l'obsession de sa propre mémoire" se demande François BRAIZE<sup>26</sup>? Souci de coller à la réalité toujours plus sophistiquée des modes de diffusion des connaissances sans lesquels notre mémoire collective, réduite au support traditionnel imprimé, risquerait de ressembler à une peau de chagrin.

Autrefois, l'image était le miroir de la nature, plus tard le théâtre de la nature raconte Michel MELOT<sup>27</sup>. Aujourd'hui, elle est un "conditionnement" de la réalité, le réel y est fixé comme un papillon sur une lamelle, devient mémorisable, classifiable, archivable, transportable, et reproductible". Et Jean-Michel RODES<sup>28</sup> observe que "pour beaucoup, la conservation apparaît comme une folie, une pulsion mortifère, le

---

<sup>21</sup> Robert Chesnay, Les racines de l'audiovisuel, 1990, p.275.

<sup>22</sup> Marie-José Mondzain, "Contre les iconoclastes", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.72.

<sup>23</sup> Dimitri Meeks, La mémoire des murs ou l'offrande écrite dans l'Egypte ancienne, Préfaces n°12, Mars-Avril 1989, p.75.

<sup>24</sup> Paule René-Bazin, "La création et la collecte des nouvelles archives", Les nouvelles archives, 1988, 33p.

<sup>25</sup> Raoul Girardet, panorama des archives audiovisuelles, préface,

<sup>26</sup> François Braize, "Le bal des vampires", MScope n°7, 1994, p.45

<sup>27</sup> Michel Melot, "L'image et la reproduction de l'image", Brises n°6, 1985, p.10.

<sup>28</sup> Jean-Michel Rodes " Le citoyen et la mémoire collective", Dossier de l'audiovisuel n°54, 1994, p.10.

signe que l'on ne vit plus que de simulacres". Faisant une comparaison avec la fiction de Georges ORWELL, 1984, il affirme que le dépôt légal est un révélateur de nos relations à l'État, à la société civile, aux puissances privées, à la démocratie.

Ainsi, pour Jacques DERRIDA<sup>29</sup>, on peut être très tenté de valoriser une politique de la mémoire, la constitution d'archives, leur accès au plus grand nombre, mais toute politique de la mémoire implique que c'est l'État qui légifère et agit devant la masse non-finie de matériaux à stocker, qui doivent être rassemblés, conservés. Il est important d'en tenir compte. Cependant, "c'est quand même une chose simple et poignante de se dire que, jusqu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, aucun chanteur, aucun écrivain n'ont pu être enregistrés. (...) L'INA, c'est comme une pompe funèbre qui enregistre des choses".

Apparaissent donc de nouvelles archives apportant un rapport nouveau à la mémoire, et ne produisant pas les mêmes caractéristiques d'étude et de conservation que les archives papier. Ces caractéristiques propres sont difficiles à gérer, mais génèrent la découverte d'une nouvelle somme de connaissances et de façons d'aborder l'étude du monde dans lequel on vit. Cet intérêt, nous le développerons ci-dessous, justifie l'importance de l'audiovisuel au sein d'institutions culturelles de lecture publique comme les bibliothèques, ou encore la Vidéotheque de Paris, que nous allons étudier plus avant dans la seconde partie de ce travail.

Longtemps contestée comme support de connaissance, l'image est tardivement reconnue comme archive à part entière, l'image audiovisuelle télévisée plus encore que les documents cinématographiques. La valeur "patrimoniale" des oeuvres et produits de la télévision et de la radio n'a été que très tard reconnue officiellement, ce qui a provoqué la perte et l'oubli de nombreux documents qui eussent été intéressants à observer aujourd'hui. Et toute l'histoire des archives audiovisuelles, jusqu'en Avril 1992 où la loi régle l'institution du Dépôt Légal, est marquée par des "luttres" diverses pour la reconnaissance de ces documents.

### **3. Une reconnaissance difficile de la notion d'archives audiovisuelles**

Les premiers documents évoquant les archives audiovisuelles évoquent surtout le manque de reconnaissance dont elles sont victimes, et tentent de les valoriser comme éléments fondamentaux du patrimoine, historique tout d'abord, puis culturel, comme éléments fondamentaux de notre mémoire collective. Cette prise de conscience est très progressive, et, selon les pays, très inégale. Afin de remédier à certaines carences, l'Unesco a publié une recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement le 27 Octobre 1980.

C'est en 1974, nous dit Margaret VAN VIELT<sup>30</sup>, qu'a commencé au sein de l'UNESCO la réflexion, vers la création d'un instrument international normatif pour protéger ces images de la destruction. Elles seront une "partie importante des annales de notre société, elles raconteront à nos descendants nos réalisations et notre mode de vie". Selon Carlos A. ARNALDO<sup>31</sup>, les images en mouvement sont l'expression de l'identité culturelle des peuples, et le "moyen fondamental d'enregistrer les événements

---

<sup>29</sup> Jacques Derrida, entretien, postface, Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.106 à 110.

<sup>30</sup> Margaret Van Vielt, Recommandation de l'UNESCO", Dossiers de l'audiovisuel n° 54, 1994, p.11-12.

<sup>31</sup> Carlos A. Arnaldo, "L'Unesco et la conservation des images en mouvement", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.65 à 70.

à mesure qu'ils se déroulent". Témoignages importants et souvent irremplaçables sur l'histoire.

Selon Wolfgang KLAUE<sup>32</sup>, cette recommandation a une valeur historique, c'est la première fois que le patrimoine des "images animées" est proclamé comme faisant partie du patrimoine culturel de chaque nation. Selon lui, "on ne peut justifier ni scientifiquement, ni moralement de ne pas transmettre [les médias] comme des livres dans les bibliothèques, des documents dans les services d'archives, des œuvres d'art dans les musées".

L'histoire de la reconnaissance française de ces archives est plus complexe. Voici presque cent ans, François 1er instituait le dépôt légal ; obligation était faite de déposer un exemplaire de chaque imprimé à la librairie royale de Blois. La France était ainsi le premier pays à rendre obligatoire la conservation de l'imprimé. Le 7 septembre 1790 les archives deviennent la propriété de la Nation et tout citoyen y a accès dans la mesure où la communication des documents ne porte préjudice ni à l'État, ni aux personnes.

En ce qui concerne les documents audiovisuels, c'est en 1949 qu'ils commencent à être archivés mais cela reste très restreint. Comme pour les archives écrites, le mouvement de conservation audiovisuelle part d'une initiative privée. Les premières cinémathèques sont des maisons de production cinématographiques. Ainsi, Gaumont et Pathé ont des fonds qui remontent au tout début du siècle. La prise de conscience de la valeur artistique et historique des documents filmés s'est affirmée dans l'entre-deux guerres, où fut créée la cinémathèque française. "L'initiative originale d'Albert KAHN de constituer les "Archives de la planète", archives volontaires sur la vie quotidienne dans tous les pays du monde, est significative de la reconnaissance de la valeur de témoignage des documents filmés", nous disent les Dossiers de l'audiovisuel. C'est ainsi d'initiatives privées et de collections ainsi rassemblées que s'est dégagée la notion de patrimoine audiovisuel, et l'affirmation de la responsabilité des pouvoirs publics quant à leur préservation.

Les archives publiques ont un cheminement un peu analogue seulement à partir de 1949. Avec la loi de 1943, en effet, raconte François-Xavier GILLIER<sup>33</sup> la radio et la télévision n'ont pas vraiment acquis leur légitimité culturelle, ne sont pas reconnues comme vecteur authentique d'un savoir, le contenant est privilégié par rapport au contenu. Gabriel De BROGLIE<sup>34</sup> rapporte que la première mention d'une préoccupation vis à vis de la conservation des archives radio et télévision est notée au procès verbal de la réunion du conseil d'administration de l'ORTF du 17 Novembre 1965. Initialement, elles sont un centre de ressource pour les besoins de la télévision. C'est peu à peu qu'elles deviendront partie intégrante du patrimoine national. En 1952 est créée la cinémathèque à l'initiative de Violette FRANCK. En 1969, l'ORTF rachète le fonds des actualités françaises. Un contrat des programmes est signé par CHABAN DELMAS le 28 Octobre 1971. Le 3 Janvier 1974 est créé l'Institut National de l'Audiovisuel., lors de la scission de l'ORTF. Le quasi-dépôt légal est donc né dans le cadre du seul service public. Cependant, initialement, l'INA est uniquement "tenu d'assurer la préservation physique de la totalité des documents qui lui sont confiés". Dans les textes, il n'est donc pas "tenu" d'en faire profiter tout le monde.

Ce n'est qu'en 1982 que les archives audiovisuelles sont reconnues comme ayant un statut culturel, et que leur conservation devient une nécessité absolue. C'est à dire

---

<sup>32</sup> Wolfgang Klaue, "Les documents audiovisuels en tant qu'archives", Les nouvelles archives, 1988, p.1-2.

<sup>33</sup> François-Xavier Gillier, "L'archivage de la loi", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.27.

<sup>34</sup> Gabriel de Broglie, "Mémoire des images", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.24.

que ce n'est que dans les années 80 que les chaînes de télévision sont tenues de déposer leur production. Et il ne s'agit ici que des télévisions publiques, les chaînes privées n'ont aucune obligation et doivent gérer elles mêmes leurs archives, d'où des pertes.

C'est donc peu à peu que sont établies des conventions parant les problèmes juridiques posés, et qu'est apparue l'idée, puis la concrétisation du dépôt légal. "L'image audiovisuelle qui est par nature fugitive, devient enfin objet de conservation et aborde, avec sa mémoire, une vie nouvelle".

La loi du 20 juin 1992 fait ainsi accéder les émissions de radio et de télévision à une dignité et un statut culturel au sens anthropologique du terme et au sens plus classique d'œuvres entendues, regardées, pour Francis DENEL<sup>35</sup>.

Cette lente reconnaissance des archives audiovisuelles, et par conséquent de l'INA, n'est pas anecdotique. Cela tient du lourd héritage historique de l'image et de la méfiance que lui accordent certains.

L'INA veut donner aux archives audiovisuelles, c'est à dire à la mémoire audiovisuelle, une fonction déterminante dans la formation des sensibilités, des savoirs, et des comportements individuels et collectifs. Ce rôle que Francis DENEL<sup>36</sup> lui attribue en 1990 est très ambitieux pour l'époque, mais l'évolution est actuellement plus positive.

Dès 1982, Jean-Noël JEANNENEY<sup>37</sup>, prônant la possibilité de consultation des sources audiovisuelle, indique que le moment est venu que les archives audiovisuelles prennent la place qu'elles méritent. "Que serait une histoire culturelle qui négligerait ce formidable instrument de diffusion du patrimoine intellectuel et artistique de la Nation, ce formidable facteur d'uniformisation des modèles et des références ?"

---

<sup>35</sup> Francis Denel, "Les enjeux", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.4.

<sup>36</sup> Francis Denel, "Pour ou contre un culte de la mémoire ?", Dossiers de l'audiovisuel n°30, p. 17, 1990.

<sup>37</sup> Jean-Noël Jeanneney, "Pour une mémoire collective", Le Monde, 2 Avril 1982.



## C-Les archives audiovisuelles

### 1. Définitions

Documents difficiles à cerner, chaque pays, institution et personne lui donnant une définition à sa manière. Définitions étriquées ou extrêmement larges, précises ou plutôt vagues. Voici quelques définitions glanées à droite et à gauche, qui expriment bien l'extrême ambiguïté où se trouvent les archives audiovisuelles. Elles ne seront jamais totalement reconnues tant qu'on ne saura pas exactement ce qu'elles sont, et quel est leur usage possible. C'est à partir de définitions qu'il est possible d'aborder un sujet convenablement, qu'on peut le traiter. Ici, chaque institution et chaque pays donnent leur définition de l'archive, leurs règles à respecter à son sujet.

Certains partent de la notion d'archives, et essaient de préciser si, et en quoi les documents audiovisuels font partie de cette catégorie. D'autres partent du document audiovisuel lui-même et analysent ce qui le caractérise en tant que document d'archives.

Selon la loi française du 3 Janvier 1979, les archives sont l'ensemble des documents quelle que soit leur date, leur forme et leur support matériel, produit ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité. Cette loi, selon Jean-Michel RODES<sup>38</sup>, semble étendre à toute activité humaine la potentialité muséocologique ou l'archivage.

La loi du 20 Juin 1992, énumère les catégories de documents concernés, imprimés, graphiques, photographiques, sonores, audiovisuels, multimédias dès lors qu'ils sont mis à la disposition d'un public, quel que soit le procédé technique de production, d'édition, ou de diffusion. La loi distingue les contenus des contenants, le terme document renvoyant à l'idée de support afin d'épouser tout le champ des possibles. C'est par cette loi, annonce François BRAIZE<sup>39</sup>, qu'apparaît officiellement le concept de document audiovisuel pour désigner les documents télédiffusés et les vidéogrammes sur différents types de support magnétique ou photochimique.

Mais avant cette reconnaissance législative officielle, se sont développées diverses définitions qui varient selon les institutions, les personnes et les pays qui les ont rédigées, et appliquées. Définitions larges incluant documents sonores, visuels, et audiovisuels, ou plus restreinte aux seules images animées et sonores, plus courantes.

La définition que donne François GAZIER<sup>40</sup> porte sur les documents audiovisuels strictement administratifs. Ceux-ci comportent cinq critères déterminants, la permanence, l'enregistrement sur support technologique, l'achèvement, la provenance ou la finalité administrative, la divulgation. Ces documents sont soumis à des obligation pour leur conservation, et sont définis par une définition large qui comprend les images fixes, les images animées, sonores ou non, et les enregistrements sonores.

La Direction des Archives de France admet comme audiovisuels "les documents consistant en une reproduction d'images fixes ou mobiles et en enregistrements sonores

---

<sup>38</sup> Jean-Michel Rodes " Le citoyen et la mémoire collective", Dossier de l'audiovisuel n°54, 1994 p.18

<sup>39</sup> François Braize, "Le bal des vampires", MScope n°7, p. 41 à 51.

<sup>40</sup> François Gazier, Avant propos, Audiovisuel et administration, 1988, p.5 à 10.

sur tous supports”<sup>41</sup>. Dans l'article de Wolfgang KLAUE<sup>42</sup>, les matériaux audiovisuels comprennent les images fixes et animées, les enregistrements du son et toutes les combinaisons de ces possibilités de reproduction, indépendamment des procédés d'enregistrement et du matériau de diffusion. Il regrette que dans de nombreux pays, les matériaux audiovisuels ne soient pas définis comme documents d'archives, ni intégrés dans des lois adéquates. Au manque de règles, correspond le manque de protection. On s'aperçoit en effet que ces définitions ne sont pas souvent exprimées dans les pays en voie de développement où la protection de ces documents n'est pas totalement, sinon pas du tout assurée.

C'est pourquoi l'UNESCO, face à ces documents estimés essentiels pour le patrimoine d'un pays et du monde entier, a établi en 1980 une "Recommandation". C'est le terme d'images en mouvement qui y est utilisé, désignant "toute série d'images fixées sur un support et qui, quand elles sont projetées, donnent une impression de mouvement"<sup>43</sup>, productions de cinéma, de la télévision, et production vidéographiques. Les images en mouvement sont l'expression de l'identité culturelle des peuples, et un moyen important d'enregistrer les événements à mesure qu'ils se déroulent.

Les archives ont été reconnues comme telles en 1537, par l'ordonnance de Montpellier, dans une perspective tout d'abord policière, puis économique. La notion d'archives a ainsi beaucoup évolué dans le temps, pour prendre aujourd'hui une couleur nettement plus patrimoniale.

Selon Bruno DELMAS<sup>44</sup>, le terme "archives" est victime du succès de celles-ci auprès des historiens. Ce terme est utilisé par analogie à la définition classique qui envisage les instruments d'activité administrative ou juridique avec leur valeur de preuve et de vérité. Il estime que cette généralisation du terme à la notion de patrimoine fait entrer l'ensemble du patrimoine audiovisuel dans un champ scientifique qui n'est pas le sien. Et Anne PEROTIN-DUMON<sup>45</sup> ajoute que l'origine de la nomination de ces archives est issue de l'acceptation commune du terme, et des nécessités d'une constitution d'un patrimoine audiovisuel, et non d'une qualification scientifique. C'est effectivement cette notion qui est défendue par Dominique SAINTVILLE<sup>46</sup>, présentant un dossier sur les archives audiovisuelles. Les programmes radio-télévision sont des témoignages conservés vivants des époques révolues, des générations, des hommes, de leur pensée, de leur action, de leur œuvres selon Georges FILLIOUD<sup>47</sup>, et c'est pour cela qu'elles peuvent être qualifiées d'archives...

Dans l'enquête qu'ils mènent à la bibliothèque Publique d'information, Jean-Noël PASSERON et Michel GRUMBACH<sup>48</sup> expliquent que les caractéristiques du médium audiovisuel sont le stockage des sons et de l'image, la reproductibilité intégrale et automatisée, la diffusion et rediffusion des messages...

---

41 Francis Denel et Jean Pierre Defrance, cités par paule René-Bazin dans Les nouvelles archives, "La création et la collecte des nouvelles archives", p.10.

42 Wolfgang Klaue, "Les documents audiovisuels en tant qu'archives", Les nouvelles archives, p.1.

43 Margaret Van Vield, "Recommandation de l'Unesco pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement", in Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.11.

44 Bruno Delmas, "Archives ou sources", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994,p.40

45 Anne Perotin-Dumon, "Mais qu'est- ce que les archives audiovisuelles ? Dossier de l'audiovisuel n°54, 1994, p.39-40.,

46 Dominique Saintville, ""Les archives de télévision, quand le passé se conjugue au futur", Problèmes de l'audiovisuel n°22,1984, p.1 à 3

47 Georges Fillioud, "L'INA, mémoire vive",Dossier de l'audivisuel n°45, 1992,p.1.

48 Jean-Noël Passeron et Michel Grumbach, L'œil à la page, 1984, p.14.

Christophe H. ROADS<sup>49</sup>, quant à lui, estime que le statut d'archives n'est acquis que lorsque le support est convenable, prônant par la même occasion le support vidéodisque pour les enregistrements radiotélévisés. Cette assimilation de l'archive au support pose problème à Francis DENEL<sup>50</sup> qui se demande si ce genre de source audiovisuelle correspond "à la définition classique ou étymologique à savoir le coffre, l'archive, puisque l'archive, c'est à la fois l'objet archivé et la structure qui le conserve". Il conclue finalement par une définition d'ordre législatif, par la loi du 20 juin 1992: les "œuvres et documents radio et télévision deviennent pour la première fois, au même titre que d'autres sources, matériaux archivistiques."<sup>51</sup>

Selon Régis DEBRAY<sup>52</sup>, c'est la notion d'archives qui donne du sens au document. Le papier imprimé était vulgaire, profane et profanateur avant que l'ordonnance de Montpellier ne transforme le simple document en archive en 1537, que le rebut ne rejoigne la relique. L'effet patrimoine, selon lui, n'est pas un luxe, mais un besoin de l'esprit, un plus de mémoire et de conscience. "Ce que la décision de François 1<sup>er</sup> fut à la graphosphère, celle de l'Assemblée Nationale, l'est à la vidéosphère : l'entrée dans l'âge adulte. C'est là ce qu'on appelle un fait de civilisation". Quand production et collecte sont simultanées. "La réinscription en différé du direct et la prise de recul sur l'actualité retrouvent, derrière l'instant, une profondeur de temps qui est la première condition d'une histoire, d'une critique, et d'une critique historique de l'actuel". Détournement du direct vers le différé, la "différence instituante" dont parle Jacques DERRIDA<sup>53</sup>, l'invention du passé fondateur.

Henri HUDRISIER<sup>54</sup> ajoute que si les paroles s'envolent et les écrits restent, la mémoire photographique de la parole, du son, ou de la musique ne détruit pas, renforce même les fondements de notre conditions d'homme de parole. Il est donc nécessaire de favoriser des approches pluridisciplinaires de l'image.

## 2. Les apports de ces documents pour notre connaissance

### • Des apports pour les chercheurs

Les écrits traitant de ces apports se basent tout d'abord sur une valorisation des perspectives historiques offertes par ce nouveau support. Courant lancé par Marc FERRO à propos des documents cinématographiques, généralisé par la suite. Marc FERRO<sup>55</sup> se positionne face à une nouvelle conception de l'histoire, plus sociologique, plus tournée vers les représentations et traditions du peuple, c'est l'histoire "lentement rythmée", l'histoire des mentalités. Selon lui, "L'imaginaire est l'un des moteurs de l'activité humaine".

Cette nouvelle conception de l'histoire bouleverse le travail des historiens. Les sources sont rares, donc on se tourne vers les romans, les archives audiovisuelles et le

---

<sup>49</sup> Christopher H. Roads, "Les enregistrements de radio et de télévision en tant qu'archives"? Les nouvelles archives, 1988, p.5 à 10.

<sup>50</sup> Francis Denel (entretien avec), "Archives radiophoniques et télévisuelles", MScope n°7, 1994, p.4.

<sup>51</sup> Francis Denel, "Les enjeux", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.4

<sup>52</sup> Régis Debray, "Le seuil décisif", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.6 à 8.

<sup>53</sup> Jacques Derrida, L'écriture et la différence, 1967.

<sup>54</sup> Henri Hudrisier, "La recherche image", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 199, pp.65 à 67.

<sup>55</sup> Marc Ferro, Cinéma et histoire.

cinéma. Un film, même de fiction rend toujours compte d'un réel. Le film de fiction est le témoin d'une réalité, d'une mentalité. Les films de RENOIR en sont un bon exemple:

-La grande illusion, film produit en 1937 nous montre que la France ne désire pas de cette guerre avec l'Allemagne.

-La règle du jeu, en 1938, illustre la société française en décomposition.

Il est nécessaire dans ce cas de savoir "lire entre les images", un document d'actualité n'est jamais neutre ou objectif. Ce qui intéresse l'historien, c'est le non-voulu que le réalisateur n'a pas pu éliminer, ou ce dont il n'a pas pris conscience. Dans Cinéma et histoire, Marc FERRO nous donne des exemples très probants sur l'image, qui nous apporte des informations que les autres sources ne nous ont pas apportées. C'est ainsi qu'il se penche sur les images de la guerre 14-18 pour en faire une analyse différente de ce qui est officiel. En observant les images de Berlin le 11 Novembre 1918, il voit des gens heureux, qui ne manifestent pas du tout le mécontentement qu'on leur prête, car, à ce moment là, il n'ont pas du tout le sentiment d'une défaite. C'est pourquoi le Traité de Versailles va leur sembler très pesant, et que le premier démagogue qui va en jouer aura le crédit de la population... De même, les archives de la Révolution Russe sont très éclairantes. Il est très facile de dater les défilés par les mots d'ordre sur les pancartes qui changeaient régulièrement. En regardant ceux-ci, on voit aussi que la petite bourgeoisie tsariste, au début, est assez favorable à la révolution; son enthousiasme va baisser peu à peu.

D'après René PREDAL<sup>56</sup>, "Tout film, même tourné en direct, est fantastique puisqu'il n'est pas le réel mais l'image de ce réel". Mais il faut savoir analyser ces images. Selon Marc FERRO<sup>57</sup>, dans un entretien qu'il accorde à Serge DANÉY et Ignacio RAMONET, "Au lieu de se contenter d'utiliser les archives, il (l'historien) devrait tout autant les créer, contribuer à leur constitution: filmer, interroger ceux qui n'ont jamais droit à la parole, qui ne peuvent pas témoigner." Il ajoute : "Je ne crois pas à l'existence des frontières entre les différents types de films, au moins au regard de l'historien pour qui l'imaginaire est autant l'histoire que l'Histoire".

De même que le film de fiction, le film dit "de reconstitution historique" peut être une source pour l'historien et le sociologue. En effet le film historique est un film à double détente: il nous informe de l'époque dans laquelle il a été tourné et de la période historique qu'il reconstitue. En 1937 RENOIR, en tournant "la marseillaise", est sensé parler de la période 1789, or ses personnages tiennent un discours du Front Populaire. Quand on voit un film historique tourné il y a trente ans, il apparaît dépassé, un film parle de la période où il a été produit à travers l'image reconstituée de l'autre époque. "Le film historique renseigne plus sur la société dans laquelle il a été tourné que sur la société de référence explicite", nous dit Marc FERRO. Dans le vocabulaire du film Boule de suif, tourné en 1945 et qui parle de la guerre 1870, Christian JACQUES insère le terme de "francs-tireurs" qui certes existait à cette époque mais de façon très réduite. Ce terme évoque en fait les maquis de la seconde guerre mondiale. De la même manière, Véra BELMORTH, dans Rouge Baiser tourné en 1985 apporte une compréhension du régime stalinien qu'on n'avait pas du tout en 1952, date de la reconstitution. De nombreux, très nombreux exemples peuvent ainsi exprimer cette idée.

Peu à peu, les gens se sont intéressés au document cinéma, mais l'intérêt pour les archives télévisées est bien plus récent. L'histoire s'est intéressée tardivement aux médias, principalement, selon Cécile MEADEL<sup>58</sup>, en raison du manque d'archives

---

<sup>56</sup>René Prédal, la société française à travers le cinéma.

<sup>57</sup>Marc Ferro, entretien accordé à Serge Daney et Ignacio Ramonet, Les Cahiers du cinéma, Mai-Juin 1975

<sup>58</sup>Cécile Méadel, "Radio et télévision, un état des recherches", MScope n°7, 1994, p.76 à 82.

consultables. Et pourtant le message des médias est une information parmi d'autres. Pour Philip M. TAYLOR<sup>59</sup>, les médias ne sont pas de simples instruments d'enregistrement et de diffusion des événements, ils influent sur leur cours. Il est donc essentiel de conserver des traces de notre présent pour les historiens à venir.

Selon Claude COLLIN<sup>60</sup>, les archives audiovisuelles sont désormais considérées comme capables de témoigner sur notre temps. Elles donnent une nouvelle vision des événements, l'histoire d'une civilisation n'est plus seulement celle de ses grands hommes mais aussi celle de son mode de production, des dominés et non plus seulement des dominants.

Cependant, les chercheurs n'ont pas tout de suite accepté cette nouvelle forme de connaissance, preuve de la persistance de l'iconoclasme. Ainsi, Marie-Françoise LEVY<sup>61</sup> rapporte que pour les chercheurs, l'archive audiovisuelle est un objet ambivalent, qui implique réticences et curiosité empreinte de scepticisme. Elle est disqualifiée comme source. Pour Clarice PEIXOTO<sup>62</sup>, brésilienne s'intéressant au documentaire, les sciences sociales ont toujours rejeté les documents audiovisuels comme source de connaissance. L'image est pourtant capable de mieux saisir, et fixer, sous un autre angle, les manifestations symboliques.

Une prise de conscience a tout de même progressivement rassemblé un certain nombre de chercheurs de diverses disciplines. Le champ d'intérêt pour ces archives s'est élargi à toutes les sciences sociales. Et les chercheurs revendiquent cet accès aux archives, revendiquent la lumière, maintenant qu'une lueur se profile à l'horizon.

Selon Francis DENEL<sup>63</sup>, jusqu'à présent, l'audiovisuel s'est placé en contradiction avec la trilogie classique française qui est d'enseigner, informer, distraire. L'enjeu économique planétaire le place en décalage avec l'histoire spécifique de ses rapports avec ce domaine d'expression. Le dépôt légal recadre un peu cette contradiction et permet enfin la transmission des savoirs à l'ensemble de la communauté des citoyens.

Jean-Noël JEANNENEY<sup>64</sup> a beaucoup œuvré pour la mise en place du dépôt légal. Face à la politique de l'INA d'exploitation commerciale de ces archives, il estime qu'il est nécessaire d'"affirmer publiquement, législativement, la nécessité et le devoir de conservation et de consultation de ces sources par l'université". La méfiance de certains universitaires a beaucoup contribué au retard qu'a pris la constitution de ce dépôt légal. Avec d'autres chercheurs, il a signé un "appel des chercheurs et universitaires"<sup>65</sup> qui constate la multiplication des interrogations à propos de la place de l'image et son rôle au sein de notre siècle. Ces sources leur apparaissent aujourd'hui essentielles à la constitution d'un savoir.

---

<sup>59</sup> Philip M. Taylor, "Sources d'information pour l'historien contemporain", MScope n°7, 1994, p.112 à 120.

<sup>60</sup> Claude Collin, "La mémoire comme matière première", Histoire, mémoire, médias, 1986, p.1405 à 1414

<sup>61</sup> Marie-Françoise Levy, "Les archives audiovisuelles comme documents au service de la recherche", Ecoutez-voir, la communication du patrimoine audiovisuel, 1991, p.68.

<sup>62</sup> Clarice Peixoto, "L'anthropologie visuelle au Brésil", Journal des anthropologues n°47-48, 1992, p.54.

<sup>63</sup> Francis Denel (entretien avec), "Archives radiophoniques et télévisuelles", MScope n°7, 1994, p.70.

<sup>64</sup> Jean-Noël Jeanneney (interview), "La fin d'une époque, un nouveau départ", MScope n°7, 1994, p.53.

<sup>65</sup> "Un appel de chercheurs et d'universitaires : Mémoire interdite", Le Monde, Paris, 23 Octobre 1993.

Selon Marc HIVER<sup>66</sup>, il faut créer un espace juridique reconnu pour la recherche spécialisée, indépendamment des producteurs et commanditaires, où trouver tout le fonds audiovisuel nécessaire à des travaux de recadrage et de repérage critiques, même si la méthodologie n'est pas encore au point. Bernard STIEGLER<sup>67</sup>, qui prône lui aussi l'ouverture de ces sources aux chercheurs appelle à la levée de l'entrave économique à l'accès aux archives. "Un savoir ne se constitue qu'en fonction de ses supports de transmission, qui sont aussi des supports d'élaboration, engendrant des points de vue théoriques et méthodologiques collectifs".

La loi du 20 Juin 1992, saluée par Mireille MAURICE<sup>68</sup>, inscrit pour la première fois la consultation des archives audiovisuelles à des fins de recherche scientifique comme l'un des objectifs prioritaires du dispositif. Mais Francis DENEL<sup>69</sup> précise que, les dispositions adoptées par l'INA pour accueillir les chercheurs nécessitent une fructueuse collaboration. Collaboration pour définir les besoins des chercheurs, et voir quelles outils leur sont adaptés.

Méthodologies spécifiques à ces nouvelles archives décrites par de nombreux chercheurs qui commencent à se pencher sur ce nouveau matériau. Bernard MIEGE<sup>70</sup> précise qu'il faudra faire preuve de beaucoup d'inventivité pour mettre au point des méthodologies appropriées.

Pour Luc BAZIN<sup>71</sup>, "l'archive est la "mère" où s'alimentent les démarches, au contact de ce qui fonde les problématiques". Il cite Fernand BRAUDEL qui attribue à l'archive la faculté de donner souvent plus et autre chose que ce qu'on y cherchait initialement. L'analyse du document audiovisuel passe par l'observation de sa syntaxe, de sa figure narrative, ses rythmes, sans oublier le contexte et le prétexte. Jérôme BOURDON<sup>72</sup> distingue, lui, cinq approches possibles de ce type de document. Une analyse du texte, une analyse du travail de production et des modalités de réception, une anthropologie de l'audiovisuel, l'analyse des représentations (thèmes, personnalités, événements), une monographie d'émissions.

Claire MASCOLO<sup>73</sup> valorise les fonds écrits du dépôt légal qui sont un complément très enrichissant. A l'amont de la diffusion, la grille prévisionnelle, les bulletins de presse..., à l'aval, le rapport du chef de chaîne, les extraits de presse... Et Cécile MEADEL<sup>74</sup> précise que si ces documents d'accompagnement sont très importants, toutes les recherches n'auront pas besoin de toute cette documentation, cela dépendra essentiellement de leur problématique.

---

<sup>66</sup> Marc Hiver, "Contre le délire, l'accès aux sources", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.16

<sup>67</sup> Bernard Stiegler, "Une nouvelle donne pour les savoirs de l'image", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.21.

<sup>68</sup> Mireille Maurice, "Une loi d'harmonisation", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.36-37.

<sup>69</sup> Francis Denel (entretien), "Archives radiophoniques et télévisuelles", MScope n°7, 1994, p.70

<sup>70</sup> Bernard Miège, "De quoi alimenter la recherche", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.65 à 67.

<sup>71</sup> Luc Bazin, "Mémoire visuelle en Languedoc", Journal des anthropologue n°47-48, 1992, p.178.

<sup>72</sup> Jérôme Bourdon, "Propositions méthodologiques pour l'analyse du document audiovisuel", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.69 à 72.

<sup>73</sup> Claire Mascolo, "Les fonds écrits du dépôt légal", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.72 à 74.

<sup>74</sup> Cécile Méadel (entretien), "L'importance des documents d'accompagnement", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.74.

“Ce qu’il faut développer, c’est (...) que les destinataires puissent à leur tour transformer ce qui leur arrive, le message, ou comprendre comment c’est fait, comment c’est produit...” écrit Jacques DERRIDA<sup>75</sup>. C’est un droit du citoyen.

Et, dans une perspective plus pratique, des enseignants essaient d’envisager la façon dont les archives audiovisuelles peuvent être utilisées dans le cadre de l’enseignement. Daniel-Jean JAY et Pierre WEIBEL<sup>76</sup> expliquent que pour les élèves baignant dans l’audiovisuel, le simple discours magistral ne suffit plus, la séquence d’archives ou d’actualités offre l’intérêt de susciter l’émotion, la réflexion et le questionnement. Selon Jacques WALLET<sup>77</sup>, cela permet de plus un développement et une diversification des pratiques d’enseignement.

A la Vidéothèque de Paris, qui propose des séances éducatives avec l’outil audiovisuel, a beaucoup de succès auprès des enseignants. Souvent ceux-ci ont un cours, et désirent l’illustrer avec des images qu’ils choisissent. D’autres travaillent sur un thème précis et demandent la participation de la Vidéothèque dans leur travail. Certains encore se penchent sur le problème des médias. Les derniers, qui enseignent dans des zones à éducation prioritaire, tentent d’initier leurs élèves à l’apprentissage de l’écrit par le biais de l’audiovisuel. De nombreuses possibilités offertes par l’audiovisuel qui conduisent chacune vers un objectif différent.

Le cinéma, la télévision et tous les documents audiovisuels deviennent donc une source importante pour "l'historien des mentalités", comme pour l'enseignant, ou le sociologue, ce sont des documents intéressants, de même qu'aujourd'hui nos documents serviront aux historiens et aux sociologues du futur. C'est ainsi qu'Océaniques se définit comme un essai de construction de la mémoire de demain. "Nous parlons aussi bien de ce qui se passe aujourd'hui et qui vibre tous les jours que d'une oeuvre qui a connu sa maturité il y a 20 ans ou 25 ans... ou même 200 ans !", nous dit Pierre-André BOUTANG<sup>78</sup>. Il considère ces documents comme des enregistrements pour l’avenir en filmant, avec une détermination encyclopédiste tous ceux qui ont à transmettre une parole. “On n’a jamais fait les émissions qu’on voulait faire sur Platon ou Descartes”. Et François MAURIAC<sup>79</sup> de s’amuser des photographes de Pathé qui viennent enregistrer chez lui les images qui seront celles visionnées lors de sa mort.

De la même manière, le présentateur des Mariés de l’A2 trouve son émission intéressante car elle servira plus tard à renseigner les gens sur la manière dont vit une famille. Dans son discours, on a l’impression que l’émission n’apporte aucun intérêt aujourd’hui, mais qu’elle se justifie par son rôle de connaissance d’une société pour plus tard.

Les archives audiovisuelles correspondent alors à une somme de connaissances d’une société donnée, accessible à un large public. Par exemple, lors de la fermeture de l’usine Renault à Billancourt, les Journaux Télévisés ont passé à l’écran des archives de l’Institut National de l’Audiovisuel, l’INA. De même, à propos de l’incendie de Aérotrain, des archives du même institut ont été diffusées. Ces archives sont donc utiles pour re-situer une entreprise, un événement, une situation en parallèle à l’actualité qui s’y rapporte.

---

<sup>75</sup> Jacques Derrida (entretien), Postface, Dossiers de l’audiovisuel n°54, 1994, p.107

<sup>76</sup> Daniel-Jean Jay, Pierre Weibel, “Le chemin des écoliers”, Dossiers de l’audiovisuel n°30, 1990, p.58.

<sup>77</sup> Jacques Wallet, “Utiliser des sources audiovisuelles dans l’enseignement de l’histoire”, MScope n°7, 1994, p.138 à142.

<sup>78</sup> Pierre-André Boutang, "Océaniques, un essai de construction de la mémoire", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.20.

<sup>79</sup> François Mauriac, “Bloc notes”, Le Figaro, 14 Oct.1964.

Cependant, si les archives audiovisuelles servent de connaissance, elles n'en ont en aucun cas l'exclusivité, elles sont un complément de l'écrit. De plus, selon PATRIS<sup>80</sup>, un réalisateur, elles ne sont réfléchies que si elles servent de source.

#### • La force de l'image

Le Manifeste Européen pour le Cinéma et la Vidéo Documentaire<sup>81</sup> parle du film documentaire comme un moyen d'expression et de création à part entière, c'est à la fois le cinéma du réel, de la mémoire et de la subjectivité. "Par sa souplesse de réalisation, il est le mieux à même d'exprimer la diversité et le pluralisme culturels essentiels à la démocratie".

Selon Danièle HELLER<sup>82</sup>, l'image, par son pouvoir émotionnel, reste irremplaçable pour saisir l'atmosphère d'une époque. Chaque image a une résonance personnelle, engendre une cascade de souvenirs.

Les archives audiovisuelles...histoire ou mémoire? Pour Isabelle VEYRAT-MASSON<sup>83</sup>, la mémoire n'est pas consciente d'elle-même, elle se constitue d'éléments épars, hétérogènes, c'est la mémoire qui est véhiculée par la télévision. Étant un miroir de la conscience collective, celle-ci a un rôle déclencheur et accélérateur, elle alimente des générations de mémoires en images, sons, récits.

Par les images audiovisuelles, un nouveau sens du passé est apparu, il s'agit d'enregistrer un monde disparu, selon Dominique SAINTVILLE<sup>84</sup>. L'enjeu de toutes ces machines à conserver est de "construire une mémoire du passé qui tienne compte des modes de communication que nous avons procuré à nos enfants, peut-être sans bien nous en rendre compte"<sup>85</sup>.

Cependant, ce ne sont pas seulement des films qui constituent la mémoire de nos sociétés. On s'aperçoit aussi que, dans les années 70, "l'histoire envahit les médias, elle est devenue un grand show télévisé qui façonne la vision collective du passé davantage que l'école", nous dit un journaliste. Un autre journaliste, Henri de TURENNES, ajoute: "Je reste avant tout journaliste, selon la formule, je fais des reportages dans l'histoire, et je n'ai jamais prétendu faire oeuvre d'historien, je suis un vulgarisateur (...), mon but est à la fois modeste et terriblement ambitieux : j'enseigne à ceux qui ne savent rien ou qui ont tout oublié."

L'image a une force "fulgurante", selon Claude COLLIN, en trois secondes d'images, on a compris la force sociale de l'époque. "En revanche, l'image n'est pas subtile, voilà pourquoi il n'y a pas de concurrence avec le livre". De plus en plus d'émissions télévisées sont ainsi consacrées à l'histoire, utilisant les archives audiovisuelles, comme "Histoire parallèle" sur la 7 par exemple.

---

<sup>80</sup> Gérard Patris, "Rue des archives", Problèmes audiovisuels n°14, 1983, p.8.

<sup>81</sup> "Manifeste européen pour le cinéma et la vidéo documentaire", in L'interactif n°4, 1989, p.22.

<sup>82</sup> Danièle Heller, Les images d'actualité télévisée à la Vidéothèque de Paris, 1990, p.65.

<sup>83</sup> Isabelle Veyrat-Masson, "Entre mémoire et histoire, la seconde guerre mondiale à la télévision", Hermès n°8-9, 1991, p. 151 à 164.

<sup>84</sup> Dominique Saintville, Présentation du dossier, Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.1.

<sup>85</sup> Jacques Perriault, "La communication du patrimoine audiovisuel à des fins éducatives et culturelles, l'enjeu", Ecoutez-voir, la communication du patrimoine audiovisuel, 1991, p.41.



• La constitution d'une mémoire collective

Les images et sons, d'après Jean UNGARO<sup>86</sup>, laissent des empreintes durables pour construire notre mémoire individuelle et collective, récente et ancienne. La télévision, est selon lui un formidable moyen de retour sur notre mémoire récente. Et, ainsi que le rapporte Ana Maria de ALMEIDA LAMARGO<sup>87</sup>, citant NIETZSCHE, "l'homme avec la plus grosse mémoire sera l'homme de l'avenir". Cette mémoire est donc importante à conserver, et à communiquer.

Pour Pierre EMMANUEL<sup>88</sup>, concevant une mémoire collective des archives audiovisuelles de la Ville de Paris, existent deux mémoires, une mémoire acquise (collection d'images animées sur la ville et ses habitants), et une mémoire vivante, "l'ensemble des représentations que l'administration ou la société urbaine peuvent imaginer ou souhaiter transmettre de la vie de la métropole". Il estime que "la mémoire en train de se construire, de s'enregistrer en images, est une fonction de l'intelligence sociale qui permet aux citoyens de vaincre l'atomisation, la massification, ou la solitude".

Cependant avec toutes ces évolutions, la mémoire collective est ainsi devenue industrielle, massivement technologique, soumise dans son élaboration aussi bien que dans les conditions de sa conservation et de sa transmission aux impératifs économiques de rentabilité nous dit Bernard STIEGLER<sup>89</sup>.

En effet, la mémoire est d'actualité, avance Francis DENEL<sup>90</sup>, elle est à la mode. "A l'heure où l'actualité nous est donnée en temps réel, et à l'échelle planétaire, nos société multiplient les démarches patrimoniales".

Mais les documents d'archives télévisées ont un pouvoir qu'on ne peut ignorer, on ne peut méconnaître, pour Raoul GIRARDET<sup>91</sup>, ce tout puissant mouvement d'émotion que représente ce contact direct, immédiat, vécu, avec la trame même de l'histoire.

Selon Christine PELLETREAU<sup>92</sup>, le danger pour le film, est qu'on le regarde généralement sans lui accorder la même attention que pour une pièce de théâtre ou un livre. Or, il est le véhicule d'idées et de poésies du premier ordre, il permet à un grand nombre de personne de vivre ensemble le même rêve.

"Pour moi, les archives ce sont des cadavres qu'on garde. Ces images, n'existent plus pour personne. (...) L'archive n'a de valeur que par ce qu'on en fait, c'est à dire comment on réfléchit dessus", conclue Gérard PATRIS<sup>93</sup>.

C'est pourquoi il s'agit maintenant de "réanimer la mémoire endormie, organiser la communication du patrimoine audiovisuel, telle est la tâche à laquelle se sont déjà attelés chercheurs, archivistes et créateurs", écrit Dominique SAINTVILLE en introduction d'un "Dossiers de l'Audiovisuel". Dans les discours des personnes qui travaillent à l'INA, les "oeuvres" et documents audiovisuels apparaissent comme faisant

---

<sup>86</sup> Jean Ungaro, "Mémoire des images", MScope n°7, 1994, p.5-6.

<sup>87</sup> Ana Maria Almeida de Lamargo, "La formation des archivistes", Les nouvelles archives, 1988, p.1.

<sup>88</sup> Pierre Emmanuel, Vidéotheque de Paris, Fev.1988.

<sup>89</sup> Bernard Stiegler, "Une nouvelle donne pour les savoirs de l'image", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.12 à 29.

<sup>90</sup> Francis Denel, "Pour ou contre un culte de la mémoire?", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.15 à 17.

<sup>91</sup> Raoul Girardet, Préface, Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.7-8.

<sup>92</sup> Christine Pelletreau, "Audiovisuel et écriture, quelle alliance?", L'interactif, n°5, p.2 à 4.

<sup>93</sup> Gérard Patris, "Rue des archives", Problèmes audiovisuels n°14, 1983, p.8.

désormais partie de notre patrimoine. "Les images enregistrées piègent un monde disparu et nous en font les contemporains". Et selon Francis DENEL,<sup>94</sup> "la mémoire est d'actualité, elle serait même à la mode".

Les images d'archives agissent effectivement comme supports et révélateurs, tant de la mémoire personnelle de chaque individu que de la mémoire collective d'une génération<sup>95</sup>. La recherche des images peut se faire dans le but de retrouver une identité régionale, ou une identité culturelle, selon Danièle HELLER<sup>96</sup>. D'où le goût marqué du public pour ces documents.

Selon Dominique SAINTVILLE<sup>97</sup>, nous sommes dans une situation paradoxale où l'image est à la fois omniprésente et inaccessible, or, s'affirme une demande sociale d'accès à la mémoire de la radio et de la télévision visant d'autres usages que la seule consommation des programmes consultés à l'antenne. On constate un besoin de retour sur le passé, et des interrogations sur l'avenir.

### 3. Problèmes de collecte et de conservation

#### a. la conservation à but policier, administratif, ou commercial ou pourquoi conserver

A l'origine, lors de l'ordonnance de Montpellier de 1537, les archives papier ont été conservées dans un but policier. Leur valeur économique est ensuite devenue prédominante dans l'attention qui leur était portée. Ce n'est que bien plus tardivement que la reconnaissance de leur importance pour un patrimoine culturel est apparue. Au niveau des archives audiovisuelles, leur conservation fut d'abord effectuée dans un but économique. Il s'agissait de rentabiliser leur création coûteuse pour les sociétés de production, ainsi permettre des rediffusions, ou la constitution d'émissions à partir d'archives.

Danièle CHANTEREAU<sup>98</sup>, écartant les partisans de la seule conservation archivistique explique que, paradoxalement, la conservation de ce considérable gisement ne prend pleinement son sens que par l'exploitation qui en est faite. En 1983, elle affirme que "l'utilisation des archives pour l'antenne est aujourd'hui prioritaire". On ne compte plus toutes les émissions créées sur la base d'archives, utilisant celle-ci d'une manière chaque fois nouvelle. Pierre BEUCHOT ne considère pas l'image comme un document, mais d'abord comme une image<sup>99</sup>. Frédéric ROSSIF utilise l'archive pour illustrer un propos. Pour lui, travailler en archives, c'est donner par le son, la parole, une déviation à l'immobile réalité du moment, le faire parler. Christopher

---

<sup>94</sup> Francis Denel, "Pour ou contre un culte de la mémoire", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.15.

<sup>95</sup> Dominique Saintville, "Pour un lieu de mémoire et de culture de la radio et de la télévision", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.73

<sup>96</sup> Danièle Heller, Introduction, Les images d'actualité télévisée à la Vidéothèque de Paris, 1990.

<sup>97</sup> Dominique Saintville, "La communication du patrimoine audiovisuel", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.10 à 12.

<sup>98</sup> Danièle Chantereau, "A quoi ça sert tout ça?", Problèmes audiovisuels n°14, 1983, p.1 à 3.

<sup>99</sup> Isabelle Veyrat-Masson, "Entre mémoire et histoire, la seconde guerre mondiale à la télévision", Hermès n°8-9, 1991, p.155-156.

H.ROADS<sup>100</sup> estime que les archives audiovisuelles sont une source inépuisable où puiser de nouvelles émissions. Ces enregistrements historiques ont principalement une valeur commerciale selon lui, en 1988.

Ces images, devenant matériaux de fabrication et de diffusion d'autres images, ces images du passé quotidiennement offertes aux sollicitations du présent changent la signification de la valeur de leur témoignage, selon Raoul GIRARDET<sup>101</sup>.

Pour Francis DENEL<sup>102</sup>, en 1986, les archives ont un bel avenir devant elles, à condition qu'elles s'adaptent. Elles doivent donc développer les missions d'exploitation de leurs fonds propres et proposer des programmes aux sociétés.

Malgré l'affirmation de Dominique SAINTVILLE<sup>103</sup> selon laquelle le service de l'antenne est valorisé uniquement jusqu'au début des années 1970, une prise de conscience de la valeur patrimoniale des fonds ayant eu lieu en 1969, les discours des années 1980, en France, sont principalement basés sur les possibilités commerciales des documents audiovisuels archivés.

L'INA est à cette époque un institut au service des sociétés de programme, et dépendant économiquement de ces demandes. Ce n'est qu'en 1992 que Francis DENEL<sup>104</sup> constate la demande sociale, nouvelle, multiforme et exigeante qui se présente face à ces archives, vers un nouveau rôle de la conservation des archives, pour une mémoire audiovisuelle. Cela dépasse largement le champ de la diffusion professionnelle, des grands réseaux qui élaborent et démocratisent le patrimoine de demain.

## **b- Les institutions**

Dominique SAINTVILLE<sup>105</sup>, en 1986, distingue dans le monde quatre types d'institutions pouvant conserver les documents audiovisuels, les organismes de télévision qui ont produit les archives audiovisuelles et en sont les premiers utilisateurs, les grands organismes publics de conservation, les établissements publics spécialisés, les Universités. Selon les pays, ce sont divers types de structures de conservation qui sont utilisés, ceci conditionné par les divers choix politiques. Les divers organismes sont rarement en harmonie pour ces choix de la structure<sup>106</sup>.

En France, la conservation des archives est organisée par le dépôt légal, depuis la loi du 3 Juillet 1985 pour les archives publiques, depuis celle d'Avril 1992 pour l'ensemble des documents audiovisuels, après une longue histoire que nous avons contée plus haut pour ce qui est des archives audiovisuelles. Dépôt légal qui ne comporte pas les mêmes objectifs selon les époques et les lois. Il est aujourd'hui basé sur une fonction culturelle. Le dépôt légal des émissions télévisées fut tout d'abord un

---

100 Christopher H.Roads, "Les enregistrements de radio et télévision en tant qu'archives", Les nouvelles archives, 1988, p.2.

101 Raoul Girardet, Préface, Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.7-8.

102 Francis Denel, "Les mutations de l'audiovisuel en France : Quels enjeux pour les archives?", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.273 à 277.

103 D. Saintville, "L'évolution du système documentaire de l'INA", Dossiers de l'audiovisuel n°54,1994, p.77.

104 Francis Denel, Ecoutez-voir, la communication du patrimoine audiovisuel, 1991, p.413 à 417.

105 Les structures de conservation, Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.18.

106 Paule René-Bazin, "La création et la collecte des nouvelles archives", Les nouvelles archives, 1988, p.30

dépôt légal de fait, ainsi que l'explique François-Xavier GILLIER<sup>107</sup>, par l'ORTF, puis par l'INA en 1974, mission confirmée le 29 juillet 1982<sup>108</sup>. De même pour la collection des films de la Cinémathèque française<sup>109</sup>.

Selon la tradition française, explique Francis DENEL<sup>110</sup>, les archives administratives sont gardées par les archives nationales ou départementales, le tiers secteur par les associations productrices, privées localement. la loi a opté pour la progressivité en soumettant dans un premier temps à l'obligation de dépôt les grands diffuseurs hertziens, radio et télévision nationales.

Le vide juridique est constaté en juin 1987 par Francis BECK<sup>111</sup>, les nécessités d'une collecte au jour le jour affirmées par le rapport BOURGOIS<sup>112</sup> en 1989, la loi votée en Avril 1992. Celle-ci, selon Mireille MAURICE<sup>113</sup>, crée les conditions d'une conservation durable des œuvres et documents diffusés par la radio et la télévision. Elle ajoute que les notions de contrôle par les puissances publiques sont omniprésentes, à travers les diverses lois.

La loi de 1992, explique Alain SIMON<sup>114</sup> prône l'extension du dépôt aux documents radiodiffusés et télédiffusés ainsi qu'aux œuvres et documents liés à l'informatique tels que les logiciels, les banques de données et les systèmes experts, et oblige les chaînes télévisées privées à ce dépôt légal. Les attributaires sont la BDF, dénommée depuis BNF, reprenant la mission de la Bibliothèque Nationale, l'INA, pour les émissions télévisées, et le CNC, pour les documents cinématographiques.

Mais les structures de conservation des documents audiovisuels, selon Hervé BASTIEN<sup>115</sup>, suivent toujours trois grandes logiques, celle des fonds d'archives, celle de la collection, et celle du dépôt légal. L'INA s'occupe de la collection d'archives télévisées, de l'établissement du dépôt légal, et de la diffusion commerciale.

La Bibliothèque Nationale de France, elle, a acquis la mission patrimoniale de gestion du dépôt légal, et mène de front une politique d'acquisitions complémentaires<sup>116</sup>. Le CNC devient l'attributaire des missions qui lui étaient dévolues, c'est à dire le recueil des documents cinéma<sup>117</sup>.

---

107 François-Xavier Gillier, "L'archéologie de la loi", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.27 à 30.

108 Journal Officiel, "Le cadre juridique de la conservation", in Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.5 à 7.

109 Dominique Païni cité par Hervé Bastien, "Les sources audiovisuelles", MScope n°7, 1994, p.56.

110 Francis Denel, "Archives radiophoniques et télévisuelles", MScope n°7, p.70 à 75.

111 Francis Beck, Rapport final sur la Bibliothèque Nationale, remis en Juin 1987 au Ministre de la Culture et de la Communication, in Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.28.

112 Christian Bourgois, Rapport de reflexionsur le patrimoine cinématographique et audiovisuel remis en juillet 1989 au Ministre de la Culture et de la Communication, in Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.29.

113 Mireille Maurice, "Une loi d'harmonisation", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.36-37.

114 Alain Simon, "Une loi consensuelle", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.30 à 33.

115 Hervé Bastien, "Les sources audiovisuelles", MScope n°7, 1994, p.56 à 62.

116 Gérard Grumberg, "L'audiovisuel à la Bibliothèque Nationale de France", MScope n°7, 1994, p.63 à 67.

117 "Le centre national de la cinématographie", CNC, mode d'emploi, 1992, in Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.35.

Parallèlement à ce dépôt légal, et même avant son institution se développent diverses politiques de collecte et d'acquisition, par les régions, les vidéothèques et médiathèques, les Universités, les instituts, ainsi que par des associations qui organisent la collecte et la diffusion de documents audiovisuels pour les bibliothèques. Nous verrons plus précisément ceci au niveau des différents types de diffusion.

La collecte est aussi différente pour les documents de famille et les films amateurs que décrit Laurence ALLARD<sup>118</sup>, acquis par dépôt de particuliers, par prospection, par appel dans les médias ou lors de manifestation organisées et qui obligent à des signatures de contrats. Ils sont collectés pour la mémoire d'une région, la sauvegarde du patrimoine local, mais celle-ci n'est pas encore tout à fait organisée, ni reconnue. Ce qui la rend difficile. C'est le cas aux Archives Départementales de l'Isère par exemple où le responsable du fonds audiovisuel ne sait comment contacter les personnes détentrices de ces documents pour constituer une collection intéressante pour les chercheurs.

### c- Sélection ou exhaustivité ?

Les documents doivent-ils être conservés dans leur intégralité, ou doit-on procéder à un tri parmi eux? Débats houleux et prises de positions, aujourd'hui le réalisme économique et documentaire remplace les idéologies.

Lorsqu'il fonde la Cinémathèque Française, Henri LANGLOIS prône l'exhaustivité, ne concevant pas l'idée de sélection, on ne peut "se prendre pour Dieu"<sup>119</sup>. Selon lui, en sélectionnant telle bobine, en refoulant telle autre, nous vivons "jour par jour l'incendie de la Bibliothèque d'Alexandrie"<sup>120</sup>. Et c'est un "plaidoyer pour tout garder" que rédige Jean-Christophe AVERTY, "Chaque objet de la vie est une madeleine de Proust"<sup>121</sup>.

Mais Anne HANDFORD<sup>122</sup> explique que l'exhaustivité n'est plus concevable aujourd'hui, économiquement. Et Michel MELOT<sup>123</sup> qualifie cette position d'intégralité de la conservation de "fantasme de l'exhaustivité", il estime que le principe même de collecte des archives est un échantillonnage des documents puisés dans des sources qui les produisent à jet continu. Jacques PERRIAULT<sup>124</sup> juge quant à lui que l'exhaustivité n'est qu'une illusion supposant que nos descendant sauront retrouver ce qui les intéresse dans le stockage universel des documents audiovisuels. Le fait de vouloir TOUT conserver est un mythe.

---

118 Laurence Allard, "Du film de famille à l'archive audiovisuelle privée", MScope n°7, 1994, p.132 à 137.

119 Henri Langlois cité par Sam Kula, "Politique de sélection", Panorama des archives audiovisuelles, p.87.

120 Henri Langlois cité par Luc Bazin, "Mémoire visuelle en Languedoc", Journal des anthropologues n°47-48, 1992, p.176.

121 Jean-Christophe Averty, "Plaidoyer pour tout garder", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.9 à 12.

122 Anne Handford, "Archivage universel ou sélection?", Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.25.

123 Michel Melot, "Le fantasme de l'exhaustivité", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.42-43.

124 Jacques Perriault, "Le temps veut fuir, je le soumets", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.13 à 15.

En effet, le conservateur a deux obligations, explique Régis DEBRAY<sup>125</sup>, face à la prolifération, qui ne va cesser de s'accroître, des archives diverses, recueillir et oublier. "L'optimum de survie oscille alors entre ces deux termes contradictoires, l'exhaustif est techniquement possible, et le sélectif est biologiquement nécessaire"...

Et, selon Francis DENEL<sup>126</sup>, cette sélection a le mérite de rompre avec cette tradition contestable du dépôt légal de l'édit de Montpellier au XVI<sup>e</sup> siècle, et de la loi vichyste de 1943, prônant l'exhaustivité pour des raisons de contrôle policier.

Alain FLAGEUL<sup>127</sup> conclue en constatant que le débat exhaustivité-sélection va peut-être se scinder en deux réponses distinctes, l'exhaustivité de la collecte technique, la sélection documentaire.

Mais si Régis DEBRAY<sup>128</sup> estime que "les débats de demain tourneront vraisemblablement autour des critères de sélection : qu'est-ce qu'on garde, qu'est-ce qu'on jette et pourquoi ?", il s'inquiète de l'avenir de ces archives. En 2094, il y a tout à parier que le lieu suprême du pouvoir politique sera la commission de sélection des traces. Cet archidirectoire des Grands Aiguilleurs, les Mengele du document, aura droit de vie ou de mort sur les signes et les images. De 1994, restera-t-il alors comme passé autorisé celui qu'auront sélectionné ces magasiniers du souvenir ? La mémoire aura-t-elle ses technocrates, dictateurs polis déguisés en agents d'administration ? Souhaitons à tout le moins qu'ils soient sous surveillance d'en bas, dans une maison de verre."

#### d- Le tri

Les critères de sélection sont très divers selon les pays et les institutions qui les appliquent. Au niveau international, Paule RENE-BAZIN<sup>129</sup> constate que 37% des pays ne font de tri ni avant ni après la collecte, ceci étant pour eux trop complexe, ou le volume des documents étant minime.

Les critères de choix les plus répandus pour ces documents, sont l'intérêt historique, le contenu informatif, l'authenticité, puis l'ancienneté, la valeur probatoire et l'origine institutionnelle. Margaret VAN VIELT<sup>130</sup> expliquant la Recommandation de l'UNESCO, donne priorité aux images en mouvement qui, du fait de leur valeur éducative, culturelle, artistique scientifique et historique font partie du patrimoine culturel d'une nation. Selon Sam KULA<sup>131</sup>, il faut distinguer politique de sélection et critères de sélection, ceux-ci ne pouvant que différer selon les pays. La FIAT, Fédération Internationale des Archives de Télévision, estime que tous les types de programmes doivent être conservés, y compris l'actualité et les sports<sup>132</sup>. Pour éviter les erreurs de sélection, il est nécessaire de mettre en place un comité consultatif, et d'effectuer régulièrement des réévaluations.

---

<sup>125</sup> Régis Debray, "Le seuil décisif", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.8.

<sup>126</sup> Francis Denel, "Les enjeux", Dossiers de l'audiovisuel n° 54, 1994, p.4.

<sup>127</sup> Alain Flageul, "Le champ des opérations", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.45-46.

<sup>128</sup> Régis Debray, "Le seuil décisif", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.8.

<sup>129</sup> Paule René-Bazin, "La création et la collecte des nouvelles archives", Les nouvelles archives, 1988, p.21 à 23.

<sup>130</sup> Margaret Van Vliet, "Recommandation de l'Unesco", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.11.

<sup>131</sup> Sam Kula, "Politique de sélection", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.86.

<sup>132</sup> Anne Handford, "La FIAT", Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.26-27.

Si au niveau international, les contraintes ne peuvent être précises, ce n'est plus le cas au niveau institutionnel. L'administration française a des règles très strictes établies par la loi du 3 Janvier 1979 définissant la sélection des documents à conserver ou à détruire selon l'intérêt administratif et/ou historique<sup>133</sup>.

Selon la loi de 1992, décrite par Alain SIMON<sup>134</sup>, en France, pour chaque catégorie d'œuvres, il faut sélectionner un échantillon de documents choisis comme satisfaisant à l'objectif patrimonial de dépôt. Et ces choix sont décidés par une commission de sélection, d'après les critères issus du décret d'application.

A la Bibliothèque de France, il s'agit à la fois d'opérer une sélection significative pour ce qui concerne l'histoire de la télévision et le choix le plus vaste possible d'œuvres pertinentes dans les divers domaines des sciences humaines<sup>135</sup>.

La sélection effectuée par l'INA<sup>136</sup> résulte de la combinaison de critères techniques et juridiques. Les collections se sont structurées en fonction des sources de programmes.

La BBC, en Grande Bretagne, a défini pour la sélection, des critères très patrimoniaux<sup>137</sup> :

- Le matériel lié à l'histoire et au développement de la télévision
- Le matériel dans lequel figurent des personnes d'intérêt historique
- Le matériel d'importance sociologique
- Le matériel présentant des images caractéristiques d'œuvres d'art ou de réalisations artistiques
- Le matériel montrant des lieux géographiques liés à un projet de développement
- Les événements d'actualité d'importance historique
- Les émissions isolées ou séries susceptibles de servir de source pour un réalisateur.

La Vidéothèque de Paris, a contrario de tous ces exemples, procède à une sélection thématique. Ce ne sont pas des documents d'intérêt général qu'elle choisit, mais des documents en rapport avec la ville de Paris.

#### **4. La conservation**

Selon Dominique SAINTVILLE<sup>138</sup>, les services doivent aujourd'hui faire face à une augmentation constante du volume d'images archivées, ainsi qu'à une véritable explosion de la demande. D'où une préoccupation de modernisation de la gestion des archives, pour une mutation technologique et économique.

##### **a- Traitement documentaire**

---

<sup>133</sup> Rose-Anne Couedelo, "Collecte par l'administration des archives et conservation dans les fonds d'archives publiques", Audiovisuel et administration, 1988, p.15-16.

<sup>134</sup> Alain Simon, "Une loi consensuelle", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.31.

<sup>135</sup> Marie-Christine Wellhoff, "L'audiovisuel à la Bibliothèque de France", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.69 à 71.

<sup>136</sup> Dominique Saintville, "L'évolution du système documentaire de l'INA", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.76 à 79.

<sup>137</sup> Anne Handford, "Recommandation de normes et de procédures pour la sélection des matériels de programmes télévisés", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.94.

<sup>138</sup> Dominique Saintville, Présentation du dossier, Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.3.

Ces documents, une fois stockés, nécessitent tout d'abord une analyse, un traitement qui leur permettra par la suite d'être consultés. Avant d'être placés en "chambre froide", ils sont visionnés, indexés, inventoriés. En effet, "rien ne sert d'accumuler des centaines de milliers de films, bandes vidéo ou sonores, si l'on n'est pas en mesure d'en repérer le contenu dans des délais raisonnables"<sup>139</sup>. L'analyse documentaire est la pierre angulaire de tout système d'archivage audiovisuel.

Depuis la mise en place du dépôt légal de 1992, le niveau minimal du traitement documentaire est défini en commun par la Bibliothèque Nationale, le CNC, et l'INA. Il implique l'analyse du contenu, puis le visionnage, et l'indexation par les descripteurs<sup>140</sup>.

Selon Cécile KATTNIG<sup>141</sup>, un document se caractérise physiquement (support et diverses modalités techniques), et intellectuellement (contenu et origines), il faut en tenir compte. Mais se présentent multiples difficultés de catalogage, un travail de terminologie, ainsi que le problème des documents constitués en poupée russe (constitués de pré-documents, et de post-documents)<sup>142</sup>.

Isabelle GIANATTASIO<sup>143</sup> estime que le traitement documentaire de l'image animée, outre la différence de ce traitement par rapport à celui de l'écrit, sera très différent selon l'institution et ses besoins. Les différentes institutions ne pratiquent donc pas toutes la même façon de traiter les documents.

## **b- La conservation**

L'aménagement du magasin de stockage doit être très réglementé pour de bonnes conditions de conservation du matériel, et pour faciliter l'exploitation des fonds archivés. Philippe PONCIN et Sylvie CAZIN<sup>144</sup> définissent les conditions de ce stockage, les solutions techniques, et les coûts de l'aménagement du magasin. La RAI s'informatise, se robotise, tente de regrouper ses collections, et doit donc modifier l'organisation de son stockage<sup>145</sup>. La Canadian Broadcasting Halifax Télévision a effectué une expérience de stockage à basse température racontée par Douglas KIRBY<sup>146</sup>.

Féodor M. VAGANOV<sup>147</sup> étudiant les particularités de la conservation, indique qu'il est indispensable de respecter une température ambiante, une certaine humidité de l'air, les règles de luminosité, d'attention à la pollution. C'est un travail coûteux, et qui nécessite le respect des normes et de la sécurité.

---

<sup>139</sup> Gestion documentaire, Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.183.

<sup>140</sup> Alain Flageul, "Le champ des opérations", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.45-46.

<sup>141</sup> Cécile Katnig, Typologie des documents audiovisuels, 1992.

<sup>142</sup> Dominique Saintville, "L'image animée", Bulletin des Bibliothèques de France n°5, 1993, p.54-55.

<sup>143</sup> Isabelle Gianattasio, Les images dans les bibliothèques, 1995, p.327 à 348.

<sup>144</sup> Philippe Poncin - Sylvie Cazin, "Le stockage", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.144 à 146.

<sup>145</sup> Vittorio Sette, "L'organisation du stockage dans les thèques centrales de la RAI, le choix de l'automatisation", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.147-148.

<sup>146</sup> Douglas Kirby, "Le stockage à basse température à la CBHT", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.149 à 153.

<sup>147</sup> Féodor M. Vaganov, "La conservation des nouvelles archives", Les nouvelles archives, 1988, p.9 à 12.



Au Muséum of Broadcasting<sup>148</sup>, les archives sont conservées en deux lieux différents, les masters à Rosendal, dans un souterrain toutes sécurités ; les copies au musée, dans une zone de sécurité à accès restreint. Le stockage se fait de 15 à 20 degrés, et avec 48% d'humidité.

En France, c'est le dépôt légal d'avril 1992 qui précise les conditions de préservation, appelant ainsi une unité qui, jusqu'alors, n'existait pas. Un conseil scientifique est constitué pour veiller à la cohérence des politiques et procédures de collecte, conservation, traitement documentaire, et mise à disposition des chercheurs.

La gestion des matériels est en effet pour Michèle WAUTELET<sup>149</sup> aussi importante que l'élaboration de l'outil documentaire, si elle est plus méconnue, il s'agit de jongler avec les fonctions de conservation et d'exploitation.

Pour cela, et afin de remédier aux particularités de ces archives, les archivistes doivent posséder une unité de base dans leur formation tant au niveau des connaissances scientifiques que des techniques<sup>150</sup>. Les procédures d'archivage et de traitement documentaire sont effectivement complexes et appellent un personnel compétent et spécialisé, ainsi que des moyens et méthodes spécifiques, confirme Danielle CHANTEREAU<sup>151</sup>.

Le problème reste que l'archivage nécessite de nombreuses techniques et de nombreux investissements. Et plus les documents sont anciens, plus le matériel est rare et éloigné. Il y a vingt ans à peine, les chaînes ne versaient aux archives que l'original du film, et on en était aux débuts de la vidéo, ce sont parfois des documents très abîmés qui sont conservés. C'est la valeur des archives qui justifie les investissements importants que les pouvoirs publics et les organismes de télévision consentent pour la restauration du patrimoine. Et la valeur des archives est proportionnelle au message culturel qu'elles véhiculent et à la demande potentielle qui s'exprime sur le marché de la communication audiovisuelle.

C'est à cause du matériel onéreux que tous les pays ne peuvent pas se permettre de conserver leurs archives. Ainsi, "chaque fois que nous effaçons une bande pour enregistrer un nouveau programme, nous risquons d'effacer une partie de notre patrimoine", regrette le directeur de "Cinematica Boliviana", Pedro SUSZ. Mais là-bas, les archives ne sont pas une priorité, et il y a une trop grande tentation de réutilisation des mêmes bandes. C'est pourquoi CHINAUD, dans son rapport du 20 Juin 1974, déclare: "Il ne sert à rien de vouloir tout conserver si l'accès aux richesses du fonds est impossible, si les documents disparaissent faute d'investissements, si les services de l'ORTF manifestent une grande réticence à poser leur production au service des archives, comme cela se produit encore trop souvent, ou si, faute de pouvoir en assurer les copies, ce dernier est obligé de se désaisir des originaux, au risque de les voir se détériorer ou s'égarer".

"Nous devons poursuivre les activités de diffusion, d'édition, de communication et de production avec les partenaires professionnels et sur tous les réseaux, au niveau international et national, dans un souci d'équilibre économique lié à l'économie complexe de la production et de la diffusion audiovisuelles", nous dit Francis DENEL, le directeur des archives à l'INA.

---

<sup>148</sup> Tradition et modernité, Le Museum of Braoadcasting, 1989, in Dossiers de l'audiovisuel n°30, p.34.

<sup>149</sup> Michèle Wautelet, "La gestion des matériels et archives de la télévision", Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.37 à 41.

<sup>150</sup> Ana Maria De Almeida Lamargo, "La formation des archivistes", Les nouvelles archives, 1988, 2p.

<sup>151</sup> Danielle Chantereau, Présentation du dossier, Dossiers de l'audiovisuel n°14, 1983, p.1.

### c- Le support

Mais si les règles de cette conservation sont si strictes et difficiles à gérer, c'est principalement car le support audiovisuel est très fragile. C'est un support éphémère. Selon Francis DENEL<sup>152</sup>, il s'agit d'une logique des fabricants qui associent les supports de ces archives aux discours sur l'éphémère de l'image télévisée. Il s'agit d'une conjonction entre la logique industrielle et l'idéologie d'une télévision sans mémoire. La logique audiovisuelle ne va pas dans le sens de la pérennité du substrat, les supports sont de plus en plus légers, miniaturisés et fragiles, observe Jean-Michel RODES<sup>153</sup>.

Le support magnétique moderne a une durée de vie de cinquante ans maximum, explique Alain FLAGEUL<sup>154</sup>, et il est nécessaire de le dupliquer périodiquement pour maintenir en vie le signal. Mais Jean-Michel RODES<sup>155</sup> ajoute que les divers transferts dégradent progressivement le signal. Les supports audiovisuels meurent, et avant même le processus de dégradation, sont morts parce qu'illisibles conclue Jean-Louis MARINIER<sup>156</sup>. Tout ce que nous conservons est donc condamné à terme, malgré les diverses techniques et innovations.

Et des chercheurs se penchent sur ce support qui échappe à l'éternité. Ainsi Stefan KUDELSKI qui eut l'idée de l'archivage sur céramique<sup>157</sup>, et valorise le numérique<sup>158</sup>. Sont testés la conservation sous vide en 1987<sup>159</sup>, la gravure sur verre en 1989<sup>160</sup>, la compression des données audiovisuelles<sup>161</sup>. Chaque fois un nouvel espoir naît, mais le support audiovisuel n'est pas encore totalement maîtrisé.

"Une fortune et un nom assurés à celui qui trouvera le procédé pour conserver les rouleaux de pellicule qui composent un film", affirme Pierre MAC ORLAN<sup>162</sup>.

---

152 Francis Denel (entretien), "Archives radiophoniques et télévisuelles", MScope n°7, 1994, p.72.

153 Jean-Michel Rodes, "Vers un support d'archive idéal?", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.24.

154 Alain Flageul, "Le champ des opérations", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.45-46.

155 Jean-Michel Rodes, "Le cercle impossible de la conservation", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.51

156 Jean-Louis Marinier, "Les bras morts de la technologie", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.13-14.

157 Philippe Poncin, "Un inventeur, Stefan Kudelski", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.25.

158 Stefan Kudelski, "Projet d'archivage et de restauration numériques", issu d'une Conférence au Satis, Juillet 1991, in Dossiers de l'audiovisuel n°45, p.26.

159 Stefan Lund, "Conserver sous vide", "La méthode FICA", Stockholm, 1987, Document professionnel, in Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.29.

160 Centuri Master, Document professionnel, Caen, 1989, in Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.31.

161 Philippe Poncin et Jean-Michel Rodes, "Le grand architecte du MPEG", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.32 à 34.

162 Pierre Mac Orlan cité par Frantz Schmitt, "De la conservation", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.22

#### d- Restaurer

La restauration est un terme actuellement à la mode, témoin de l'homme qui, marchant trop vite vers l'avenir, a besoin de se recueillir sur son passé. Cette restauration est d'actualité dans le monde des archives audiovisuelles, pour parer à cette dégradation du support, des processus de restauration sont entamés. Ils sont de plus en plus performants, mais tout de même contestés. Mais le film est matière avant d'être message nous dit Philippe PONCIN<sup>163</sup>, et le traitement chimique et électronique est indispensable, nécessaires donc les éléments de relecture et de recopie. Le conservateur doit emprunter aux technologies du futur.

Selon Jean-Michel RODES<sup>164</sup>, l'audiovisuel est un art jeune, et sa restauration est en gestation (en 1992). Mais des supports sont restaurés. Pierre BIGAY et René LAMONER<sup>165</sup>, à l'INA, traitent les documents, et jugent qu'il serait idéal qu'une restauration systématique soit opérée pour les documents les plus en péril car très anciens ou parce qu'ils n'existent que sous un seul support. Frantz SCHMITT<sup>166</sup> restaure les films de cinéma pour leur utilisation à la télévision. Il estime que la télévision est la plus grande consommatrice d'images et qu'il est nécessaire de transférer les supports des archives cinéma avant leur utilisation par la télévision, et non dans l'urgence, car un gros travail est à faire. C'est en fonction de l'état des supports, que se fait le choix du matériel et de la procédure à mettre en œuvre pour assurer la pérennité du patrimoine.

Mais François BAYLE<sup>167</sup>, qui a une "conscience particulière des rapports de l'auteur à sa matière et ses outils", estime qu'on ne peut pas restaurer, on ne peut jamais faire pareil. Le premier grand devoir est donc celui de garder l'original, quel que soit son médium.

#### 5. Problèmes de diffusion

"Cette mémoire collective - la télévision -, il faut savoir l'éveiller, l'interroger, la discuter avant de l'enrichir..."

Pierre EMMANUEL

Si aujourd'hui, du moins en France, la consultation est devenue accessible aux chercheurs, et parfois au grand public, ce n'est que depuis peu. Avant le décret du dépôt légal, les archives audiovisuelles n'étaient accessibles qu'aux producteurs, au service des chaînes de télévision, ou à travers diverses expériences d'expositions, musées et vidéothèques ouverts de par le monde.

---

<sup>163</sup> Philippe Poncin, "Restauration et reproduction", Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.83.

<sup>164</sup> Jean-Michel Rodes, "Restauration audiovisuelle, une éthique en gestation", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.37-38.

<sup>165</sup> Pierre Bigay et René Lamoner, "La restauration d'archives vidéo à l'INA", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.40 à 46.

<sup>166</sup> Frantz Schmitt, "De la restauration film", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.48 à 50.

<sup>167</sup> François Bayle (entretien), "Original, auteur, et création", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.51 à 55

## a- Les archives au service de la production

A l'INA, la conservation des archives de la télévision s'est basée à l'origine sur une communication commerciale de celles-ci, que ce soit au service de l'actualité et du journal télévisé<sup>168</sup>, ou au service de la production<sup>169</sup>. Ainsi, chacun se félicite que "les archives vivent et qu'elles n'ont pas le temps de se couvrir de poussière". L'antenne passe en priorité, la Vidéothèque d'actualité est très active<sup>170</sup>, et, outre les journaux télévisés qui ont toujours recours à des extraits d'archives, pour illustration, les films de montage sont aussi très courants. Il s'agit de mettre en valeur l'immense stock dont l'INA a la charge et qui constitue la mémoire audiovisuelle de la nation<sup>171</sup>, principalement pour des documentaires, reportages dans l'histoire<sup>172</sup>. L'histoire à base d'archives est très répandue depuis les années 1980. Mettre en scène le patrimoine audiovisuel<sup>173</sup> est un objectif que se donnent les archivistes, chacun les anime à sa manière.

En dehors de cette exploitation commerciale, s'est développée peu à peu une exploitation dirigée plus directement vers le public. Cependant, les archives audiovisuelles se sont longtemps heurtées à une législation très stricte et peu propice à la diffusion. La communication de ces documents implique le respect des droits d'auteur, explique Danièle HELLER<sup>174</sup>, opération délicate. Pour Dominique SAINTVILLE<sup>175</sup>, les sources audiovisuelles sont "bâillonnées par un dispositif juridique dépassé", en 1990. A cette époque, c'est encore la logique commerciale qui prédomine et non la diffusion culturelle.

Au niveau administratif, la loi n°78 753 du 17 Juillet 1978 indique que les documents faisant partie d'une liste restrictive sont communicables de plein droit aux personnes qui en font la demande<sup>176</sup>. Et Peter BUCHER<sup>177</sup> délimite les droits de la communication et la reproduction de ces archives selon leurs origines au niveau international, ce qui est et ce qui "devrait" être.

---

168 Claude Lustière, "L'actualité ou l'état d'urgence", Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.88-89.

169 Claude Laurent, "La production, la seconde voie de la création", Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.60 à 62

170 "La communication d'images, une activité essentielle des vidéothèques de l'INA", Problèmes audiovisuels n°14, 1983, p.5.

171 "Rue des archives", Problèmes audiovisuels n°14, 1983, p.7-8.

172 Le film de montage, "appellation contrôlée", Problèmes audiovisuels n°14, 1984, p.6 à 10.

173 Dominique Saintville, "Ecoutez voir... La communication du patrimoine audiovisuel", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.10.

174 Danièle Heller, Les images d'actualité télévisée à la Vidéothèque de Paris, 1990, p.9.

175 Dominique Saintville, "Ecoutez voir... La communication du patrimoine audiovisuel", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.11.

176 Rose-Anne Couedelo, "Collecte par l'administration des archives, et conservation dans les fonds d'archives publiques", Audiovisuel et administration, 1988, p.15-16.

177 Peter Bucher, "Les questions de droit de la communication et la reproduction des archives audiovisuelles", Les nouvelles archives, 1988, 11p.

## b- Quelques expériences

La diffusion est donc limitée, mais des expériences sont tout de même tentées. Il s'agit pour l'INA, titulaire d'un fonds très important, d'organiser manifestations et expositions diverses, afin de "faire connaître le répertoire de la télévision, le valoriser, susciter une approche critique sur la création audiovisuelle, organiser la rencontre entre les professionnels de la télévision et le public"<sup>178</sup>. Les manifestations à base d'archives sont organisées environ trois à cinq fois par an<sup>179</sup>. Les principales retracent les grands moments de la télévision, ou "l'émotion des retrouvailles", avec Jacques BREL, Édith Piaf, Fernand REYNAUD... Ce sont des documents qui sont donnés à voir à partir d'une sélection, et ne sont donc pas laissés en libre-service. De temps en temps, des cycles consacrés aux documentaires sont organisés, par exemple "Les Mardis du documentaire", mais ceux-ci sont réservés aux adhérents de la SCAM, principalement des documentaristes<sup>180</sup>. Le même reproche peut être adressé aux "jeudis de l'INA", qui proposent un programme certes intéressant, mais il s'agit d'une "projection privée réservée aux collaborateurs de l'INA.

On peut aussi dénombrer un certain nombre d'expositions : La Télé a cinquante ans", "Cités-ciné", "De fil en aiguille", retracent généralement l'évolution de l'objet télévision. Celles-ci ont donc un centre d'intérêt limité, et sont éphémères.

Sont aussi tentées des expositions où "l'audiovisuel n'est plus un outil d'illustration muséologique mais l'objet même de la présentation<sup>181</sup>". Raconter l'histoire de la télévision<sup>182</sup> ou les rapports du film avec la ville, ainsi que l'a esquissé de façon "spectaculaire" Cités-ciné<sup>183</sup>... Ces expériences ne sont que des ébauches pour Dominique SAINTVILLE<sup>184</sup> qui rêve d'un Musée français de la radio et de la télévision, afin que celles-ci expriment leur identité, à travers des expositions-vitrines de la culture audiovisuelle, un musée vivant. Ce projet pourtant bien étudié n'a finalement pas vu le jour. Il était une réadaptation du Muséum of the Moving Image de Londres<sup>185</sup> où l'évolution technologique de l'image animée est retracée, où sa magie et son mystère sont restitués; ainsi que du Museum of Broadcasting<sup>186</sup>, à New York, qui vise à mieux faire comprendre au public ce monde communicationnel.

Mais ceux qui ont diffusé ce patrimoine au grand public le plus tôt sont les bibliothèques et vidéothèques, qui permettent une consultation individuelle ou collective, parfois même le prêt des documents audiovisuels. La Bibliothèque Publique

---

178 Manifestations et programmations, Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.37.

179 Danielle Chantereau, "L'INA, quinze ans de manifestations à base d'archives", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.37-38.

180 Simone Vannier (entretien), "Les mardis du documentaire", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.39-40

181 Les médias se mettent en scène, Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.42-43.

182 Alain Braun, "La télé a 50 ans", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.43 à 45.

183 François Confino, "Cités-ciné", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.45-46.

184 Dominique Saintville, Projet de création d'un Musée français de la radio et de la télévision, 1989, 30p.

185 Russel Taylor, "Le musée de l'image animée de Londres", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.47 à 49

186 Muséum of Broadcasting : une téléthèque à New York, Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.40-41.

d'Information<sup>187</sup> ouverte en 1977 est un exemple intéressant et très novateur. Elle a privilégié le genre documentaire, et en permet la consultation libre au public. La Vidéothèque de Paris<sup>188</sup>, lieu de conservation et de production d'archives audiovisuelles de la capitale dont nous développerons "abondamment" le fonctionnement le long de ce mémoire, inaugurée en Février 1988, offre même des postes de consultation individuels très perfectionnés et valorise un élargissement du public, outre une programmation thématique en salle, aujourd'hui trimestrielle. Les vidéothèques automatisées, deviennent de plus en plus répandues par la suite, c'est pour Jean-Jacques PELLICIER<sup>189</sup> l'émergence d'un marché. L'institut du monde arabe<sup>190</sup> s'en est lui aussi équipé.

Diversifiant ses activités, la médiathèque de Belgique<sup>191</sup> offre un service de prêt des documents, et loue environ 130 000 films et documentaires par an.

Des vidéothèques régionales se sont aussi peu à peu constituées, mémoire d'une région comme la Vidéothèque Bordeaux Aquitaine<sup>192</sup>, ou celle du Languedoc<sup>193</sup>, ou élargissement de la fonction unique de Bibliothèque. C'est la DLL, Direction du Livre et de la Lecture qui nourrit les bibliothèques en cassettes vidéo éditées et leur en permet le prêt<sup>194</sup>, depuis 1979. Divers réseaux se sont également mis en place, comme le service intervidéo<sup>195</sup> qui offre un service de prêt de films aux bibliothèques publiques, ou l'association ADAV<sup>196</sup> qui favorise la diffusion du patrimoine audiovisuel dans divers lieux culturels et associatifs par la négociation avec le secteur commercial. Les vidéothèques se constituent elles aussi leur propre réseau d'acquisitions "indépendantes"<sup>197</sup>.

Au Japon, existe un système de diffusion entre diverses vidéothèques qui vise à se transformer en une Vidéothèque Nationale<sup>198</sup>.

Aux États Unis, le média audiovisuel est collecté aussi bien par des musées que par des Universités, qui peuvent ainsi les diffuser vers leurs chercheurs et étudiants.

---

187 Isabelle Gianattasio, "Usages et publics de la BPI", Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, p.142 à 145.

188 Véronique Cayla, "Une première mondiale, la Vidéothèque de Paris", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.28-29.

189 Jean-Jacques Pellicier, "Vidéothèques automatisées, l'émergence d'un marché", Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, 1991, p.175 à 182.

190 Jean Dufour, "La médiathèque automatisée de l'institut du monde arabe", Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, 1991, p.167 à 174.

191 Pierre Gordinne, "La médiathèque de la communauté française de Belgique", Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, 1991, p.55 à 60.

192 Vidéothèque Bordeaux Aquitaine, 1988.

193 Luc Bazin, "Mémoire visuelle en Languedoc", Journal des anthropologues n°47-48, 1992, p.173 à 182.

194 Catherine Blangonnet, "Bibliothèques publiques, un système original de distribution partagée", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.27-28.

195 Claire Doussot, "Intervidéo, au service de toutes les bibliothèques", L'interactif n°5, 1990, p.23

196 Cécile Franc, Acquisitions indépendantes dans les vidéothèques publiques, 1991, p.2.

197 Cécile Franc, Acquisitions indépendantes dans les vidéothèques publiques, 1991.

198 Kikuo Takeuchi, "Le projet de vidéothèque nationale au Japon", Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, 1991, p.69-70.

C'est le cas notamment de l'UCLA<sup>199</sup>, Université de Californie, qui dispose d'un fonds audiovisuel très important, propose la consultation et permet un enseignement diversifié.

L'organisation de ces projets n'est pas souvent aisée, et reste très variée, ainsi qu'on a pu le voir. Pour Éric KATELAAR<sup>200</sup>, ce sont les besoins des utilisateurs qui doivent être pris en considération pour déterminer les mesures à prendre pour faciliter l'exploitation des nouvelles archives. Sans une mise en forme intellectuelle, l'utilisation, quelle qu'elle soit, n'est pas possible.

Mise en forme intellectuelle, et aussi technique, la consultation de ces archives nécessite un matériel particulier, ainsi qu'on l'a vu avec l'utilisation de matériels perfectionnés tels les postes de consultation automatisés.

### c- Le dépôt Légal

Le dépôt légal permet une nouvelle orientation de la communication audiovisuelle plus dirigée vers la population des chercheurs. Une cellule-test de consultation est mise en place à l'INA. Bernard STIEGLER<sup>201</sup> invite à une étroite collaboration pratique et théorique entre chercheurs et archivistes-documentalistes, dont les ateliers seront les foyers, afin que ceux-ci deviennent opérationnels. Le patrimoine est accessible à partir du 1<sup>er</sup> Janvier 1985 et un programme de restauration est envisagé pour les périodes antérieures afin permettre une consultation sans risque<sup>202</sup>. Consultation qui se fera sur la base Slav, pas encore tout à fait au point mais dont les fonctionnalités disponibles sont intéressantes<sup>203</sup>, permettant de s'exprimer grâce à une interface conviviale. La relation homme-machine, problème fondamental du concept même de traitement de l'information est facilité au maximum. Il s'agit de s'exercer "à accomplir l'inévitable et l'essentiel, c'est à dire la normalisation et la définition des conventions de communication, protocole et langage commun"<sup>204</sup>.

Le flou perceptible sur les modalités d'accès et de consultation est relatif au silence du décret sur celles-ci. La loi prône uniquement le respect de la propriété intellectuelle, c'est à dire les droits des auteurs ou des titulaires des droits explique François BRAIZE<sup>205</sup>, il s'agit d'effectuer des accords, et prendre en compte toutes les dispositions conventionnelles utiles.

Outre la cellule de consultation des archives offerte par l'INA, d'autres accès sont aussi favorisés par ces nouvelles dispositions législatives. Ainsi la Bibliothèque

---

199 Sylvie Dallet, "L'audiovisuel à l'UCLA", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.56 à 58.

200 Eric Katelaar, "La mise en œuvre des nouvelles archives", les nouvelles archives, 1988.

201 Bernard Stiegler, "Un dispositif d'appropriation", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.94 à 98.

202 Francis Denel (entretien), "Archives radiophoniques et télévisuelles", MScope n°7, 1994, p.70 à 75.

203 David Clémenceau, "Les outils d'interrogation", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.92-93.

204 Didier Brisson, "La station de lecture audiovisuelle", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.90 à 92.

205 François Braize, "Le bal des vampires", MScope n°7, 1994, p.41 à 51.

Nationale de France<sup>206</sup> et le CNC<sup>207</sup>. Celui-ci offre une possibilité de consultation à ceux qui peuvent justifier d'une recherche précise habilitée par un chercheur ou professionnel, et qui ne dérogent pas aux frais de matériel et de visionnage. "L'accès à la mémoire collective constitue le corollaire naturel de la conservation patrimoniale" selon un membre de Sénat que cite Michèle AUBERT<sup>208</sup>, c'est pourquoi est mis en route l'établissement d'une part du Palais de Tokyo où les films seront consultables sur table de visionnage, réservées aux chercheurs.

Peu de discours sur une Vidéothèque tendant vers l'exhaustivité, accessible au grand public.

## Conclusion

Les archives audiovisuelles ont mis beaucoup de temps à être reconnues et conservées intégralement. Cette longue histoire les place aujourd'hui face à de nouveaux médias qui leur font concurrence, dans un monde où l'audiovisuel devient de plus en plus omniprésent, où les supports tendent vers plus de perfectionnement. Nous allons maintenant analyser une institution qui possède un fonds audiovisuel thématique important, qui diffuse ses documents au maximum de ses possibilités et avec le maximum de cohérence, et qui doit se positionner dans ce nouveau paysage audiovisuel.

"Pour beaucoup, l'image est encore un lieu de passion, opposée à l'écriture, qui serait un lieu de raison. (...) Si l'on veut sortir du discours passionnel, tantôt peureux, tantôt béat sur les images, il faut pratiquer sur elles le lent et salutaire travail d'exégèse qu'ont subi les textes. Nul n'est mieux placé pour cela que le bibliothécaire. Elles doivent trouver leur place dans la bibliothèque. Pas plus que de les y réduire, on ne doit les y imposer. La "bibliothéconomie" de l'image reste à inventer".<sup>209</sup>

---

<sup>206</sup> Gérard Grunberg, "L'audiovisuel à la Bibliothèque Nationale de France", MScope n°7, 1994, p.63 à 67.

<sup>207</sup> "Le centre national de la cinématographie", CNC, mode d'emploi, 1992, in Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.35.

<sup>208</sup> Michèle Aubert, "Le CNC et le dépôt légal", MScope n°7, 1994, p.68-69.

<sup>209</sup> Claude Collard, Isabelle Gianattasio, Michel Melot, Images dans les bibliothèques, 1995, p.371-376.



## **2ème Partie - L'exemple de la Vidéothèque de Paris**

Le support audiovisuel a donc toujours posé des problèmes aux institutions s'occupant d'archives audiovisuelles. Aujourd'hui, face à l'évolution du paysage audiovisuel et du rapport avec ce médium, ces institutions doivent adapter leur stratégie. Dans ce contexte, la Vidéothèque de Paris paraît un bon exemple. Cette institution a en effet pris conscience que dans le contexte actuel où l'audiovisuel est omniprésent, elle doit développer des actions particulières qui lui permettent d'émerger du flot audiovisuel et d'avoir un réel apport pour son public. L'observation de la façon dont fonctionnent et se transforment l'organisation, et les orientations de la Vidéothèque de Paris est une grille de lecture intéressante à ce phénomène. Ses actions s'orientent vers la spectacularisation de l'événement pour parvenir à développer une plus en plus grande "éducation de l'audiovisuel" à ce public qui vit dans un monde d'images.

Pour évaluer la façon dont la Vidéothèque de Paris fonctionne, quelques éléments nous ont paru importants. Ces éléments sont issus des entretiens effectués à la Vidéothèque de Paris. Ils évoquent l'organisation de la Vidéothèque de Paris, son image, la référence qu'elle garde au projet de Pierre EMMANUEL, l'évolution des programmations, les ressemblances et différences de la Vidéothèque avec les autres institutions, les notions de patrimoine et de spectacularisation du culturel, et ce projet d'éduquer son public à regarder le monde audiovisuel d'un œil critique.

Ce chapitre se base en effet principalement sur une analyse de ces discours recueillis lors de nos visites à la Vidéothèque de Paris. Peu de références y sont inscrites qui analysent de manière plus profonde les divers éléments abordés par les personnes interrogées. Face à ce que les "membres" de la Vidéothèque de Paris perçoivent de leur institution, il ne leur est donc pas réellement opposé de définition proposée par des personnalités et chercheurs ayant discoursé sur le même sujet. Nous restons confrontés à la fraîcheur des interventions.

### **A- L'organisation de la Vidéothèque de Paris**

#### **1. L'organisation**

C'est lors de l'accession de Michel REILHAC à la Direction Générale de la Vidéothèque de Paris en 1993 que l'organisation du personnel de la Vidéothèque s'est transformée. Il s'en estime par ailleurs fort satisfait car auparavant quelques problèmes relationnels se posaient, même si, selon lui, rien n'est parfait, l'organisation humaine étant un des aspects les plus difficiles à gérer, dans une institution culturelle comme partout ailleurs.

La Vidéothèque compte 70 personnes. Le principe de la réorganisation fut tout d'abord d'essayer d'harmoniser la façon dont l'équipe directoriale travaillait, afin de trouver un équilibre, une connivence, une harmonie dans lesquels chacun se sente à la fois autonome et en collaboration avec les autres. Tâche difficile, car il a ressenti beaucoup de tensions, de difficultés et de non-dit à la Vidéothèque, et il a fallu du temps avant de parvenir à une forme d'osmose au sein de l'équipe. Il s'agit maintenant de faire en sorte que les équipes de chaque département, de chaque direction progressivement se sentent de plus en plus concernés et investis par le projet global de la Vidéothèque, qui n'est pas encore perçu dans sa globalité par tout le monde. Mais il est conscient du temps que cela prendra, "partisan de ne pas prendre les choses à l'envers". Il va donc réfléchir, et être sûr de la structure à proposer avant de l'explicitier et progressivement la proposer en appropriation à l'ensemble du personnel. Mais, structure fragile de susceptibilités, de personnalités différentes, confrontant des personnes qui aiment

travailler ensemble, et des personnes qui s'évitent, la Vidéothèque contiendra toujours des points à améliorer dans son organigramme.

C'est ce que rapporte une autre personne qui s'étonne que la direction ait changé trois fois en dix ans, suite à des difficultés diverses, alors qu'il s'agit d'une structure qui fonctionne bien et qui a du succès auprès du public. Mais c'est aussi la démarche de la Vidéothèque de Paris que de varier son fonctionnement et ses propositions.

L'organigramme place la Direction des programmes d'un côté, que nous évoquons ci-dessous, et le Secrétariat Général de l'autre, qui comprend entre autres la Direction de la production. Celui-ci se situe donc totalement à part des Départements de la Vidéothèque de Paris qui s'occupent de l'alpha et l'oméga décrits par le Directeur des programmes, au sein de sa Direction, mais en compagnie des directions à consonance plus technique. Cet éloignement est perçu par certains comme normal dans la mesure où c'est une Direction qui n'a pas du tout la même fonction que les autres. Même si au départ, Pierre EMMANUEL concevait cette fonction comme celle qui devait prendre une place importante au sein de la Vidéothèque. D'autres estiment dommage cette séparation qui empêche de prévoir certaines opérations qui pourraient être intéressantes avec leur collaboration, sans être obligés de les embaucher comme prestataires de services en tant que producteurs exécutifs. La production est mise à contribution lors de la mise en place de la bande annonce de la programmation et pour des occasions spéciales.

Le travail effectué à la Vidéothèque de Paris est un travail très délégué, selon toutes les personnes qui y sont employées. Il est nécessaire en effet selon eux que chacun apporte sa créativité au sein d'une institution culturelle, particulièrement parce que chacun a des compétences différentes. Et il est aussi important de bénéficier de l'imagination de certains que de la rigueur des autres... Un institut qui désire une réputation de sérieux, outre son intérêt intellectuel et culturel, doit également être d'une grande rigueur face aux horaires des séances, face à la qualité des projections, et à la valeur de l'accueil. Et le travail documentaire nécessite cette même rigueur.

C'est en même temps que le nouvel organigramme que sont mieux fixés les rôles impartis à chacun au sein de l'organisation de la programmation. Face à des difficultés de respect des tâches qu'il était nécessaire d'effectuer, la décision fut en effet prise de désigner ou de fixer par écrit les personnes qui se chargeraient de tel ou tel point à résoudre plus ou moins rapidement. Ainsi, sur un compte-rendu de réunion où sont notés tous les points importants concernant la programmation en cours, ici la programmation jazz, des noms sont apposés en face des points abordés. Ce sont ceux qui ont la responsabilité de ces tâches, attribuées en fonction de leurs possibilités.

## **2. Les rôles de chacun**

### **• Michel REILHAC**

Michel REILHAC détient le poste de Directeur Général de la Vidéothèque de Paris depuis plus d'un an. Il a été nommé par le conseil d'administration d'après le conseil de l'ancien directeur. Il occupait auparavant des postes dans le monde du spectacle, puis à l'American Center.

Son rôle, ainsi qu'il le développe lui-même, est un rôle essentiellement de coordination. Son travail est d'arriver à déléguer ses autorités auprès de chacun des directeurs, afin que toutes les actions de la Vidéothèque dans des domaines très variés ait finalement une cohérence, une vision d'ensemble. Il est associé au développement de chaque direction, mais ce rôle consiste plus en un contrôle et en une figuration qu'en la nécessité de réaliser effectivement des petits projets. Il estime également que son rôle consiste en partie à donner des idées constructives pour l'institution, les grands projets qui constituent l'avenir de la Vidéothèque sont entre ses mains. Il doit effectivement

avoir une vue à moyen et long terme, une stratégie pour la Vidéothèque qui sous tend les décisions prises à court terme.

Son travail est en somme d'assurer à la Vidéothèque les moyens de se développer à long terme par une action diplomatique, politique et stratégique. C'est lui qui entretient les relations avec la Ville, avec les différentes institutions, avec les professionnels avec tous les partenaires potentiels dont la Vidéothèque peut avoir besoin. Et il faut avouer que depuis son arrivée, la Vidéothèque de Paris est en constante évolution.

#### • La Direction des Programmes

Quand Jeanmarie THOMAS est parvenu à la Vidéothèque de Paris, l'équipe n'était constituée que de quelques personnes. Il s'agissait au départ de concevoir le système, puis il est devenu le directeur des archives et de la programmation. La proposition de départ portait sur la direction uniquement des archives, mais il lui intéressait plus de coupler les deux responsabilités. Le nouvel organigramme l'a nommé Directeur des programmes avec comme adjoint Jean-Yves de LEPINAY qui s'occupe du côté archives, et comme assistant Gilles ROUSSEAU.

Dépendent de sa responsabilité, la DAC (Direction de l'Action Éducative), la Délégation aux projets spéciaux, et la DFA (Délégation au Fonds Audiovisuel). Il est responsable de l'ensemble des programmations et animations qui sont présentées au public. Et il contrôle tout ce qui correspond à la construction du fonds, les contrats d'acquisition, le fonctionnement du système documentaire. Son rôle est également de superviser tout ce qui concerne la commercialisation du fonds. En effet, de nombreuses personnes se rendent à la Vidéothèque pour voir des films, et qui demandent ensuite où ils peuvent de les procurer, il est important donc de bien les renseigner. Vu le nombre important d'appels, un poste a été créé qui répond aux demandes des gens mais qui ne cherche pas à se développer plus avant.

Au niveau des programmations, son rôle est tout d'abord d'orienter leur genre et leurs limites à partir de la nouvelle orientation décidée de leur définition, de voir les problèmes posés et les changements à opérer dans le travail de chacun. Il est très présent au niveau de toutes les décisions concernant les animations, sur lesquelles il donne son avis, son encouragement ou ses désapprobations. Par contre il est plus effacé qu'il ne l'était auparavant concernant les programmations filmiques. "Il va moins voir les documentalistes pour les chahuter sur leur grille et leurs choix depuis qu'il est installé à la rotonde" (le nouveau poste a occasionné des déménagements au sein de la Vidéothèque).

Jeanmarie THOMAS a effectivement acquis une réputation concernant sa forte personnalité. D'un côté, cela permet de faire appel à lui lorsque des problèmes apparaissent dans l'acquisition de certains documents, d'autant qu'il connaît beaucoup de monde et qu'il peut ainsi plus facilement négocier les coûts demandés. De l'autre, lorsqu'il refuse une animation ou un point précis, il est difficile de le faire changer d'avis. Lui-même estime qu'il doit parfois donner le ton, en tant que directeur des programmes, et acquérir les documents qu'il lui semble important d'acquérir au sein du fonds, par exemple.

Un responsable estime que la Direction des programmes, outre le fait qu'elle soit issue du développement du travail demandé pour l'organisation des programmations, est aussi due à la multiplication du personnel et des départements. L'action éducative et la communication qui constituaient autrefois un seul département ont un travail maintenant très distinct. Il s'agit donc effectivement d'un travail de coordination pour le choix des salles, pour les créneaux horaires, pour les rendez-vous du regard critique, il s'agit d'établir des synergies. Ce travail est donc assez éloigné de celui qu'il effectuait auparavant en temps que documentaliste, pendant trois ans. Il juge donc qu'il doit faire attention à ne pas perdre pied avec la réalité documentaire, et ainsi de temps en temps se rendre en salle de consultation, ou organiser des animations, ou encore travailler sur

certains programmes. Il considère également que l'organisation des festivals accueillis par la Vidéothèque devrait leur incomber. Selon lui c'est une programmation comme une autre, même si certains éléments sont issus d'une participation extérieure, et que l'impact médiatique est important.

La Direction des programmes, conclut-ils, gère un budget global et décide de la masse financière affectée à tel ou tel thème par rapport à tel autre sur l'ensemble de la saison, selon ses besoins et l'ampleur des animations proposées. Et elle valide ou pas le travail proposé, régule les différents départements, et essaie de planifier le travail de chacun, notamment des documentalistes, en ce moment.

#### • Les documentalistes

Treize documentalistes s'occupent du fonds et des programmations de la Vidéothèque de Paris : Gilles ROUSSEAU, l'assistant de Jeanmarie THOMAS, Jean-Yves de LEPINAY, qui est responsable du système documentaire, deux documentalistes qui s'occupent des acquisitions, une documentaliste-papier qui ouvre les dossiers sur lesquels se basent les cinq autres documentalistes pour monter leur programmation, ou pour détecter certains documents pouvant être intéressants pour le fonds.

Lors de la constitution de la Vidéothèque de Paris, les instituts de formation aux métiers de la documentation n'initiaient pas à l'audiovisuel. Il a donc été décidé de recruter uniquement des gens sortant d'écoles et de les former. Les documentalistes sortent donc de l'INTD (Institut National des Techniques de la Documentation) ou d'une formation de Sciences Politiques en documentation. La sélection fut difficile et très exigeante, mais la Vidéothèque estime avoir recruté de bons documentalistes. "Que les gens connaissent le système documentaire parfaitement, jonglent avec comme on peut jongler avec l'imparfait du subjonctif ou avec l'alphabet, qu'ils connaissent le cinéma bien, qu'ils parlent couramment une langue étrangère, tout ça, ça fait partie des choses qui consistent à dire que pour aller de Paris à Dieppe à vélo, il faut avoir un vélo, une route, et savoir monter sur le vélo. Et puis après, il y a la manière dont on va à Dieppe, et là on peut être soit Anquetil, soit une quelconque autre personne, et la performance n'est pas la même. Moi, mes documentalistes, ils doivent être Anquetil, c'est clair". Et effectivement, les documentalistes occupent une place très importante à la Vidéothèque, ce sont eux qui sont responsables de ce qui fait son fondement c'est à dire la constitution du fonds et de la programmation. "Ils sont l'alpha et l'oméga de la Vidéothèque". Même si les autres services sont aussi importants pour la bonne marche de l'institution. "S'il n'y a aucun moyen technique les projections ne peuvent pas avoir lieu, ou alors s'il n'y a pas de travail de la communication même si vous faites quelque chose d'extraordinaire, si personne ne le sait, c'est comme si vous ne le faisiez pas. Mais bon, il faut faire le partage entre ce qui est l'essentiel, ce qui est le fondateur jour après jour de la façon dont marche une boutique, et l'entourage, ce qui permet que ça avance de façon confortable".

C'est Catherine FOURNIAL, conceptrice du système documentaire de la Vidéothèque de Paris, qui a insisté pour que les documentalistes puissent prendre en charge l'ensemble de la chaîne qui commence au repérage des films et s'achève dans la construction de la programmation en passant par la recherche, le visionnage, l'analyse des films, que ce soit pour le bien du fonds ou de la programmation. Cette diversité qui est particulière à la Vidéothèque de Paris est à la fois enrichissante pour les documentalistes qui s'en félicitent et importante dans la mesure où ce sont les personnes qui connaissent le mieux le fonds qui se chargent d'en tirer les fruits. L'exception faite à certaines programmations comme celle sur Tokyo prise entièrement en charge par l'extérieur les a peinées un peu. Mais elles estiment tout de même qu'elles ne peuvent pas tout faire, et les festivals organisés par l'extérieur dans les locaux les soulagent parfois.

Les documentalistes considèrent travailler toutes de façon très différentes et ainsi se compléter, apportant les unes aux autres les aides qui peuvent leur être nécessaires. Ainsi si la documentaliste responsable de la programmation jazz travaille très à l'avance, ce qui lui a permis de faire face à certains aléas de la programmation ou à certaines demandes de dernière minute, d'autres ont une autre méthode qui permet moins les surprises.

- La Direction de l'action éducative

Si nous évoquons ce département dans la description de l'organisation de la Vidéothèque de Paris, c'est qu'il aborde des points intéressants de la politique de la Vidéothèque de Paris, et que ce département est un peu à part, compte tenu de relations houleuses entre certaines personnes. Son objectif est donc actuellement de se repositionner dans une visée analogue à l'ensemble de la Vidéothèque de Paris, et de trouver des actions en commun, afin qu'une même marque éditoriale "Vidéothèque de Paris" puisse être apposée. Il lui est important de changer doucement les mentalités pour être reconnu à part entière.

Le premier point abordé par la personne responsable de ce département est effectivement de mentionner combien il est légitime qu'il soit maintenant rattaché à la Direction des programmes car il s'adresse au même public que celui auquel la programmation est proposée même si on parle de publics ciblés. Les publics ciblés peuvent effectivement aussi bien représenter les enseignants et scolaires que des groupes de personnes âgées ou un comité d'entreprise désirant se former à l'image.

Ces publics ciblés ont droit à une programmation particulière qui n'est pas inscrite dans la revue de la Vidéothèque de Paris mais qui tend petit à petit à s'en rapprocher. Si la démarche reste à visée éducative, le principe de l'éducatif étant d'apporter une sorte de recul et de réflexion face à l'image, par rapport justement à des programmations strictes, en poussant le raisonnement un peu loin, on pourrait caractériser toute la programmation de la Vidéothèque de Paris par cette notion de vocation éducative, ce que nous essaierons de voir un peu plus loin.

Au départ, la Direction de l'action éducative représentait une toute petite équipe, de trois à quatre personnes environ. Le travail s'effectuait principalement sur les scolaires directement, et actuellement des projets de plus en plus grande envergure sont montés qui diversifient le travail et apportent des éléments nouveaux pour son public. Ce sont des partenariats organisés pour des grands festivals avec l'Opéra de Paris ou l'Académie, ou encore avec un tribunal. On peut noter comme manifestations importantes dont la DAC, comme elle est nommée, s'est chargée : un festival sur la Libération de Paris avec l'Académie de Paris et une opération organisée avec les écoles sur le thème de l'eau, l'année dernière ; le festival de la jeune création lycéenne ; le festival de reporters qui revient chaque année et un festival pour les jeunes sourds avec des films spécialement sous-titrés qui a demandé beaucoup d'organisation et a recueilli un certain succès. La DAC travaille beaucoup avec d'autres structures, et l'envergure de certaines de ses actions étonnent parfois les autres départements qui n'en sont pas très informés.

Ces projets sont alliés à l'action régulière de la DAC de réception de classes dans des formules plus ou moins imposées par les enseignants. Souvent, ceux-ci désirent illustrer un cours qui leur paraît important. D'autres, travaillent sur un thème toute l'année comme par exemple le noir et blanc et cherchent à y associer la Vidéothèque de Paris. Certains encore sont intéressés par les médias et souhaitent qu'une activité tourne autour de ce sujet, ce qui a provoqué un important projet avec Nathan. Des élèves inspecteurs conçoivent un document pour apprendre aux élèves à confronter différentes formes de sources, écrites, orales, ou imagées. Des éducateurs de zones à éducation prioritaires viennent également dans une visée intéressante qui est d'essayer d'apprendre à lire à ces enfants par le biais de l'audiovisuel, car c'est le média qui les a vu naître et avec lequel ils sont le plus familier.

L'intérêt de cette Direction est qu'elle peut proposer des séances à "son public" dès que la Vidéothèque de Paris est fermée aux autres publics. Et si un contretemps intervient à l'occasion d'une programmation, les documents restent toujours dans le fonds, grand avantage vis à vis des salles d'art et d'essai qui, ne possédant pas de fonds, se retrouvent face à un problème amplement plus délicat.

Une autre action se fait avec les "chercheurs-associés" qui bénéficient d'un contrat spécial avec la Vidéothèque et qui font des recherches en se servant de la source audiovisuelle.

La Direction de l'Action Éducative, dans le cadre de ses activités a organisé un cycle qui est à l'origine de ce qui est aujourd'hui nommé les Rendez-Vous du Regard Critique, décrits plus bas et qui donneront lieu à une plus ample analyse. En continuelle évolution, ces séances ont été remises en question par le nouveau Directeur Général qui ne comprenait pas bien pourquoi ces séances apparemment passionnantes étaient réservées à un certain public. D'où leur récente ouverture à l'ensemble du public de la Vidéothèque, leur rénovation, et le rapprochement de la DAC au cœur de la Vidéothèque de Paris.

Ces séances, qui demandent beaucoup de travail, principalement lorsqu'elles utilisent des extraits de films et non des long-métrages seront dorénavant confiées chacune à une personne, la DAC en conservant deux, en cours d'élaboration. Le premier associera les actuels Réel/Virtuel et Genre Télévisuel, tout en intégrant le cinéma à cette réflexion sur les impacts de ces nouvelles technologies d'information et de communication sur tous les moyens de communication et de création. Le second est nommé Les coulisses du cinéma où tous les métiers de la création seront mis en lumière. La répartition a pour objectif, outre d'alléger le travail de la DAC, de donner aux documentalistes une vision de toutes les déclinaisons possibles de leur travail, y compris en direction de publics ciblés. Il est, selon la responsable du département, important que ce ne soient pas toujours les mêmes gens qui se chargent de ces rendez-vous, qui ont un impact important, et elle ajoute que c'est par un travail en commun que la Vidéothèque de Paris pourra réellement acquérir une marque éditoriale.

- La Délégation aux projets spéciaux

Cette Délégation fut fondée en 1994. Elle vise à développer les diverses animations exceptionnelles et assez médiatiques envisagées par la Vidéothèque de Paris dans le cadre de ses activités pour développer son image par l'événementiel et le surprenant. En 1994, a eu lieu Dark Noir où tout le monde évoluait dans le noir, comme des aveugles. En 1995, Piscinéma était l'occasion pour le public de regarder un film, Le magicien d'Oz, en se baignant dans une belle piscine.

- L'accueil et l'information

Les agents d'information sont ceux qui se chargent de l'accueil et de l'orientation du public de la Vidéothèque. Ils ont demandé à participer à une meilleure information sur le fonds dans le souci d'être plus compétant au niveau de l'orientation dans le fonds du public demandeur.

Cette fonction est en effet manquante selon certains au sein de la Vidéothèque. "L'accueil à la Vidéothèque de Paris est davantage conçu, hélas, justement comme un accueil en salle de cinéma. On donne des billets, on présente les programmes, on oriente dans l'espace, ce qui est une fonction importante, mais on prend assez mal en compte la fonction qui est occupée par les bibliothécaires et les aide-bibliothécaires lorsqu'ils font de l'accueil au public dans une institution de lecture publique. Ce sont des gens qui ont reçu une formation spécifique leur permettant une orientation dans le fonds. C'est évident. Sinon ce ne sont pas des bibliothécaires mais des agents d'information. Il n'y a pas d'équivalent à la Vidéothèque. Les documentalistes ne sont

pas au contact avec le public. Les gens qui font, qui constituent le fonds ne sont pas en contact avec le public. Et les agents d'information ne sont pas en contact avec le fonds".

Cette fonction d'information était pourtant remplie par les documentalistes à l'origine. Elles devaient offrir leurs services au public en consultation quelques heures par jour ou par semaine. Une augmentation du travail demandé et donc une baisse conséquente de leur disponibilité a contribué à stopper leur contribution à ce rôle. Et ce sont les agents d'information qui les ont remplacées.

Un nouveau projet est en préparation pour élaborer des "plaquettes-guidage", plaquettes guidant dans le fonds à partir d'une thématique précise. Il a donc été proposé aux agents d'information, pour une meilleure participation de leur part à la connaissance du fonds, une participation à leur composition. Cependant, le problème reste posé de la façon dont ces personnes seront payées et reconnues pour ce travail, les personnes représentant de ces agents d'information étant en négociation avec la direction. La "plaquette-guidage" est donc encore en attente d'élaboration.

### **3. La gestion budgétaire**

C'est la Mairie de Paris qui finance le fonctionnement de la Vidéothèque de Paris, ainsi qu'elle finance un certain nombre d'institutions culturelles à Paris, dix-sept musées, un nombre considérable de théâtres, trois orchestres, des opéras... Et la Vidéothèque de Paris est dotée selon ses moyens, même si une réduction de budget s'est opérée voici maintenant deux ans. "Je ne dis pas qu'on a du fric et qu'avec ce fric on tapisse les murs avec des billets de banque, mais les besoins d'installation et de fonctionnement de la Vidéothèque ont été assurés par la ville à 95%".

292 heures de documents par an ont été achetés par la Vidéothèque jusqu'à l'année dernière. Ces 292 heures correspondent aux possibilités financières de la Vidéothèque de Paris pour des achats, mais elles correspondent aussi à ce que la Vidéothèque pouvait raisonnablement acquérir à partir de ses moyens, c'est à dire à partir du nombre de documentalistes, à partir du temps nécessaire pour analyser les documents correctement, dans la volonté de constituer un fonds cohérent. "Je ne crois pas que la Vidéothèque doive acheter 3000 heures la première année. Il vaut mieux acheter 300 heures, puis 300 heures, puis 300 heures... Chaque film qu'on achète, c'est une pièce d'un puzzle, d'une tapisserie si vous préférez, qu'on est en train de constituer. Une tapisserie, ça ne peut pas se faire en un jour, il faut que chaque pièce qui est rajoutée, chaque tonalité qui est inspirée se rajoute petit à petit"...

Et apparemment, les documents acquis par la Vidéothèque ne sont pas du tout contrôlés par la Mairie, une grande liberté est laissée. Même s'il s'agit de ne pas faire de provocation. Deux fois seulement, elle est intervenue, une fois en demandant d'intégrer au fonds des documents concernant des meetings du RPR, mais les documentalistes ont consulté ces documents comme les autres. La deuxième intervention fut un refus de programmer une thématique concernant Mai 68 lors de son vingtième anniversaire, car à la même époque un certain nombre de manifestations étudiantes avaient lieu, et le gouvernement en place ainsi que la Mairie ne désiraient pas que le rapprochement soit fait. Mais ce furent à peu près les seules interventions, beaucoup à la Vidéothèque considèrent même que le programme n'est pas vraiment consulté par la Mairie.

La seule obligation est de toujours mentionner le sigle de la Ville de Paris sur la revue et les productions de la Vidéothèque. Ainsi sur le disque, ce qui a posé quelques problèmes d'ordre éthique.

Le Conseil d'Administration de la Vidéothèque qui regroupe un certain nombre de personnalités, et des représentants de la Direction des Affaires Culturelles de la Ville et de la Direction du Budget et des Finances se réunit deux fois par an. Lors de ce conseil, la Vidéothèque de Paris doit justifier de sa politique et de ses diverses orientations, les valoriser par rapport au projet de départ et au financement accordé. Les orientations dernièrement soumises concernaient la nouvelle forme prise par la

programmation, ainsi que l'institution de Cyberport, nouveau service de la Vidéothèque de Paris, orienté vers les services de lecture en ligne, les multimédias.

Suite à la transformation de la programmation, il est tout de même demandé aux documentalistes de bien valoriser le rapport de leur programmation avec les nouvelles orientations. Ainsi, la documentaliste en charge de la programmation "Jazzopolis" doit transformer son texte de présentation de la programmation jazz, trop orienté sur les relations entre le jazz et le cinéma et pas assez centré sur le lien avec la ville, avec les villes. C'est ce qu'explique le Directeur Général, "je souhaite que malgré la liberté dont nous jouissons, que nous jouions le jeu, en disant qu'on ne fait pas n'importe quoi comme ça d'un point de vue esthétique. Si on programme le jazz, c'est parce que c'est la musique de la ville. Et c'est pour ça que c'est programmé à la Vidéothèque de Paris. Et par rapport à la Ville, je tiens à ce que cela reste explicite. Ceci est d'autant plus vrai que la Ville considère encore que la Vidéothèque est avant tout la mémoire de Paris, et toutes ces orientations nouvelles ne sont pas inscrites dans le marbre du départ de la Vidéothèque de Paris dans l'esprit des gens. Donc parfois, on a à argumenter pour expliquer pourquoi nous estimons que c'est fondamental que la Vidéothèque de Paris se développe dans cette direction. Mais c'est en bonne intelligence".

Suite à l'institution de la nouvelle programmation, des problèmes financiers se sont posés car elle nécessite un engagement financier bien supérieur à celui engagé jusqu'à présent. Les locations à l'extérieur demandent en effet un investissement bien supérieur au précédent. Et les animations développées sont intéressantes mais coûteuses. Un compromis a été trouvé, mais, ainsi que le développe un responsable, il y a toujours des limites financières à ce que la Vidéothèque désirerait faire par rapport au budget annuel. Elle essaie donc de réduire au maximum les dépenses pour le fonds, et de rechercher des sponsors. Mais il estime que les problèmes d'argent de la Vidéothèque ne sont pas des réels problèmes car elle fonctionne bien, et parce qu'il est important d'avoir des limites financières pour bien apprendre à figurer les projets et pour savoir quelle peut être l'action de la Vidéothèque.

De plus, afin de donner la priorité à la recherche et au développement de nouveaux publics, la campagne de communication a été totalement renouvelée. Les budgets de la Vidéothèque ont donc été mis à plat, et tout la répartition budgétaire remise en cause. Un gros travail d'analyse en profondeur qui a pris du temps, car il était nécessaire de prendre en compte la succession des exercices budgétaires, ne pas tout perturber en cours d'exercice. C'est ainsi lors de la programmation intitulée Jazzopolis qui valorise le rapprochement entre des films de plusieurs grandes villes du monde qu'a eu lieu une campagne de pub, une promotion plus provocante et séduisante que les autres.

De nombreux changements ont donc été opérés au sein de l'organisation de la Vidéothèque de Paris. Ces changements participent à une transformation plus profonde des objectifs que se donne la Vidéothèque de Paris, il s'agit de développer l'impact des animations, de développer le rôle de la Direction de l'action éducative, de développer la recherche de nouveaux publics...



## B- La référence à Pierre EMMANUEL

"Pierre EMMANUEL a deux obsessions en tant qu'écrivain et en tant que poète. Il pense que les villes vont de plus en plus bouffer les campagnes, qu'il va y avoir de plus en plus de gens qui vont rejoindre les villes, ce qui n'est pas un phénomène nouveau, mais auparavant les gens ont cherché à s'assimiler, à devenir des citoyens d'abord de la ville où ils étaient. Lui pense que dans les années à venir, les gens qui vont venir, qu'ils viennent de la province ou qu'ils viennent de l'étranger, vont surtout installer leurs différences. Il pense ça dans les années 60, ce qui est assez nouveau dans la pensée. Il pense donc que les races, les religions, les âges, vont complètement parcelliser la société française et la société des grandes villes en général, et par conséquent créer de considérables problèmes. Et parallèlement, il pense que la prégnance des images va devenir de plus en plus grande dans la société, et que celles-ci vont être à la disposition de tout le monde. Dans les années 80, ce n'est vraiment pas le cas. Donc il pense que cette chose là va devenir automatique, quasiment très simple, et que par conséquent on va être sous une nuée d'images. Si on ne veut pas dépendre de ces images, mais avoir le moyen de s'en servir, de comprendre la vie, et de faire tomber les tensions entre les gens, il faut apprendre à connaître ces images, il faut apprendre à les lire, il faut apprendre à les décoder. Il pense que un bon regard sur l'audiovisuel et l'utilisation de l'audiovisuel documentaire doivent permettre de clarifier ces problèmes et d'aider les citoyens des grandes villes à améliorer les choses". Telle est la vision du projet de Pierre EMMANUEL par un employé de la Vidéothèque de Paris, qui développe aussi bien l'idée des grandes villes que la volonté de Pierre EMMANUEL d'apprendre à lire les images.

Pierre EMMANUEL, avec un projet considéré comme révolutionnaire, est de cette façon le fondateur de la Vidéothèque de Paris, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut. Désigné comme poète visionnaire, il représente l'âme de la Vidéothèque de Paris et est un peu considéré comme un personnage mythique, le personnage central du mythe fondateur de la Vidéothèque de Paris.

Et il est vrai que cette fondation, elle nous est contée comme un événement extraordinaire. "Ce qu'il faut savoir, c'est que si la Vidéothèque de Paris s'est faite dans de telles conditions, c'est parce qu'il y a eu une vraie rencontre entre Jacques CHIRAC et Pierre EMMANUEL. La Vidéothèque, c'est comme Molière, c'est comme Lully, c'est comme le Baron Haussman pour Napoléon 3. C'est à un moment donné la personne qui a le pouvoir qui rencontre quelqu'un qui lui propose quelque chose qui est de l'ordre de l'extraordinaire, de l'ordre de l'étonnement". Et la vraie rencontre a provoqué un attachement de la Mairie de Paris pour cette institution novatrice... Un conte de fées moderne où le financement de la construction et du fonctionnement de la Vidéothèque de Paris est l'enjeu, offert par le prince charmant.

Pierre EMMANUEL est donc un personnage "fabuleux" auquel il est toujours fait référence lors des discours sur la Vidéothèque, ainsi que lors des transformations que la Vidéothèque de Paris opère dans sa politique et ses objectifs.

L'évolution de la forme des programmations donne de cette manière lieu à des réflexions divergentes sur les rapprochements vers le projet originel de Pierre EMMANUEL induits par ces modifications importantes opérées. Pour certains, on assiste effectivement à un retour à l'idée première de Pierre EMMANUEL qui se basait sur les mégalo-pôles, c'est un retour "aux origines même du projet de Pierre EMMANUEL". Il est ajouté que, de façon logique, la Vidéothèque de Paris évolue ainsi plus près des idées de Pierre EMMANUEL, après avoir été forcé pour des raisons pratiques de s'en éloigner, car l'élargissement de la programmation aux grandes villes renforce le regard critique sur les choses, ce qui était son objectif premier. Il s'agirait

donc, textes de Pierre EMMANUEL à l'appui, de retrouver l'essence même de son projet.

Beaucoup de personnes, à l'inverse n'évoquent pas du tout le nom de ce personnage qui n'est qu'à l'origine du projet, soit qu'ils n'évoquent pas du tout l'institution dans sa globalité, soit que l'institution ne leur apparaît plus tout à fait la même, a priori, que celle imaginée par Pierre EMMANUEL. C'est ce que développe quelqu'un qui estime que la Vidéotheque de Paris a considérablement changé, dans un sens distinct de celui que Pierre EMMANUEL prévoyait :

- La Vidéotheque de Paris, superficiellement, aujourd'hui, peut être caractérisée comme un cinéma, par quelqu'un qui ne connaît pas tout le travail qui est fait derrière. Et Pierre EMMANUEL n'a jamais défini la Vidéotheque de Paris comme pouvant ressembler à une salle de cinéma. Les programmations sont une idée qui s'est développée par la suite, son projet étant uniquement d'acquérir des documentaires sur lesquels les gens pourraient réfléchir, par le biais d'une salle de consultation. Tout le côté "spectacularisation" que développe la Vidéotheque n'est donc pas issu d'une idée première de Pierre EMMANUEL.

- Le projet de Pierre EMMANUEL donne une place très importante au Département de la production, département qui est aujourd'hui un peu à l'écart du cœur de la Vidéotheque de Paris. Son idée était de donner des moyens aux cinéastes pour créer des documents de recherche audiovisuels. La logique de la production est actuellement plus tournée vers la création d'archives.

Son avis est donc que certaines personnes justifient leur travail par le projet de Pierre EMMANUEL, comme si cette référence donnait une aura au travail effectué, et éclipsait d'un trait les objections que les gens pourraient avoir aux nouvelles orientations.

Cependant, on peut quand même accorder à ceux qui se réfèrent au fondateur que la réorientation vers les grandes villes, et l'axe mis sur les regards critiques tend effectivement à rappeler certains points émis par Pierre EMMANUEL.

Pierre EMMANUEL ne serait-il donc qu'un personnage mythique, lointain, auquel il n'est fait allusion que pour légitimer de façon lointaine des évolutions qui éloignent en fait au fur et à mesure la Vidéotheque de Paris du projet de leur père fondateur ?

## **C- Image et identité de la Vidéothèque de Paris**

### **1. La Vidéothèque vue de l'intérieur**

Toutes les personnes qui travaillent au sein de la Vidéothèque de Paris s'estiment bien dotées, car le travail est intéressant et il s'agit d'une institution qui bouge, qui a du potentiel. Il s'agit d'un projet fort au départ et qui n'est pas resté figé sur ses positions, ce qui rend le fait de travailler dans cette institution culturelle passionnante. Le projet suit une évolution qui a un sens, qui essaie de suivre l'air du temps, d'où l'idée de Cyberport développée par le nouveau Directeur Général, qui transforme encore les rapports à un document qui sera celui du multimédia.

Les diverses options adoptées par la Vidéothèque apparaissent donner toute sa force à son existence, sans ces choix pertinents, la Vidéothèque perdrait beaucoup de son intérêt selon les personnes qui œuvrent à la qualité des programmes proposés, à la médiatisation de ceux-ci, et à leur cohérence budgétaire.

#### **• Un fonds cohérent**

Le fonds de la Vidéothèque s'est constitué peu à peu pour parvenir à un ensemble cohérent, d'après les critères de choix définis dans le chapitre précédent. Cette cohérence est très importante pour les documentalistes et responsables de la Vidéothèque. Ce fonds a été conçu à partir d'une approche de la ville de Paris selon quatre points :

- une approche géographique
- une approche historique
- une approche culturelle
- une approche sociologique

"Il est bien entendu impossible de tout rassembler. Il faut choisir. Selon des critères de qualité tout d'abord, évidemment subjectifs. La subjectivité d'une équipe n'est pas l'arbitraire d'un individu : tous nos choix sont collectifs, discutés parfois avec passion. Au fur et à mesure que le fonds s'accroît, nous cherchons à respecter des équilibres ; pour que la confrontation des images garde son sens, il faut garantir leur diversité"<sup>210</sup>.

#### **• La cohabitation entre un fonds et une programmation**

Petit à petit, entre le phénomène des acquisitions et le phénomène des programmations s'est créée une symbiose, des relations continues, qui ont permis d'offrir également des programmations cohérentes, même si le système a aujourd'hui nécessité des modifications. "On a un fonds. D'une part on le met à la disposition du grand public auquel on donne une grande liberté d'accès, et d'autre part on met ce fonds en valeur d'une autre manière à travers des projections sur grand écran, en mettant en regard des films. Et normalement, logiquement, un lien doit se faire entre les deux. Ça se complète. C'est pas envisageable, la Vidéothèque ne peut pas être uniquement un lieu où on projette des films sur grand écran, ça deviendrait une salle de cinéma, et vice versa. Je crois qu'on ne peut pas proposer uniquement de regarder sur un petit écran de télévision des films".

Et la richesse de la Vidéothèque de Paris, d'une certaine manière, se base sur cette cohabitation entre un fonds et une programmation selon une grande partie du

---

<sup>210</sup>Jean-Yves de Lépinay, "Ni accumuler, ni collectionner : réunir", L'argent, 2<sup>ème</sup> partie, Programme du 16 Février au 4 Avril 1995, p. 57.

personnel. S'il n'y avait pas cette co-existence, la Vidéotheque perdrait 50 % de son intérêt, rapporte l'un d'entre eux.

En effet, entre autres, cette cohabitation permet aux visiteurs de visionner les films de deux façons différentes qui ne demandent pas du tout la même approche envers le film. La consultation en salle est individuelle, peut se faire à toute heure, et envisage souvent les œuvres pour les informations qu'elles contiennent. La programmation en salle offre à voir les œuvres telles qu'elles ont été conçues, pour une vision plus esthétique et plus globale du film. Deux côtés différents et complémentaires.

### • Le phénomène de résonance

La logique de la Vidéotheque de Paris est également de présenter des films d'époques et de natures différentes, afin de les confronter et ainsi provoquer par le système des résonances une réflexion sur le sujet proposé, à partir de la problématique de la ville, ce qui fait le fondement actuel de la Vidéotheque de Paris. Ce terme de résonance est beaucoup employé, il renvoie à des notions de sonorités musicales qui se répercutent les unes sur les autres, s'amplifient ou se prolongent. Il renvoie également à la notion d'écho et de vibration. Lorsque deux films sur la même "fréquence" sont confrontés, des phénomènes de vibration d'écho, de résonance ont lieu qui donnent lieu à des réflexions particulières sur les films qui n'auraient pas eu lieu sans ce rapprochement.

### • Une marque éditoriale

L'important, pour la personne qui s'occupe de l'action éducative, c'est que la Vidéotheque de Paris ait ou acquiert une véritable marque éditoriale. Elle développe cette notion contre l'habitude prise par la Direction de l'action éducative "d'obéir" aux demandes de l'Education Nationale. "Je ne pense pas que ce soit la vocation de lieux comme la Vidéotheque de Paris, en tant que lieu culturel, de rentrer dans ce type d'approche. Sinon, très vite, on devient les otages du champ universitaire, et il va nous demander des choses qu'il ne peut pas faire dans l'immédiat pour les raisons X ou Y. Et ainsi, on ne développera pas notre propre apport éditorial. Et ça c'est important. Il y a une forme d'approche, il y a un angle de vue qui est propre à la Vidéotheque de Paris ou à son équipe actuelle. Ils peuvent évoluer dans le temps, mais pour le moment on a une marque éditoriale très spécifique à ce qu'on fait".

Et il est important selon elle que chacun ait le souci de ne jamais s'éloigner de la "substantifique moelle" de la Vidéotheque de Paris lors de la conception de chaque séance du regard critique. La Vidéotheque de Paris est un endroit où on "montre ce dont on parle", c'est également le travail des regards critiques.

Par ailleurs, elle estime que si l'on remet à un animateur le soin d'organiser complètement une série du regard critique quelle qu'elle soit, on oublie qu'il ne pourra apposer la marque éditoriale de la Vidéotheque sachant qu'il n'en fait pas partie. Il ne connaît donc pas réellement sa manière de fonctionner, il ne "pénètre pas son âme" et ne parviendra donc pas à impulser une dynamique à l'institution.

La Vidéotheque de Paris a-t-elle donc une âme ? Est-elle donc considérée comme un personnage à part entière avec des membres s'articulant qui sont les différents départements, avec le travail des documentalistes comme corps central, et à sa tête, à l'origine du pouvoir central et le cotoyant, une âme, qui évolue peu à peu mais dont les fondements sont ceux du projet de Pierre EMMANUEL ?

La Vidéotheque de Paris est effectivement issue d'un projet fort, qui reste imprégné comme son identité, et il est important pour la Direction que ce projet soit compris à l'extérieur comme à l'intérieur de l'institution, dans son originalité et son intérêt de lieu contemporain de service et d'expérimentation pour le "grand" public. C'est en effet un problème à résoudre à la Vidéotheque selon certaines personnes qui

estiment que tout le monde ne se sent pas concerné par le projet global de la Vidéothèque mais par son rôle personnel en son sein. Ce qui est estimé dommage dans la mesure où c'est à partir de ce projet et d'une politique globale régulant la vie et les formes de travail de la Vidéothèque que celle-ci existe et que les rôles sont ainsi répartis. Sans ce programme, la Vidéothèque n'aurait pu acquérir le financement qui est le sien, ni une réputation concernant son identité et son image. Une identité ne se construit qu'à partir d'une problématique forte.

## 2. Une institution originale et intéressante

Considérée depuis la conception de son projet par Pierre EMMANUEL comme une institution fortement originale et novatrice, la Vidéothèque de Paris s'est fait une réputation de ses innovations conceptuelles et de ses prouesses technologiques.

La Vidéothèque de Paris fonctionne bien. Le public vient assez nombreux même si la recherche de nouveaux publics se poursuit toujours. Ses innovations l'ont rendue médiatique, et la Vidéothèque peut être considérée comme "un de ces éléments extraordinaires qui font venir des personnes du monde entier", même si la portée médiatique n'est pas aussi grande que celle des grands musées parisiens. "Il n'y a pas de mois dans lequel il n'ait des africains, des japonais, des chinois, des américains qui ne viennent nous voir pour nous demander comment on a fait cette Vidéothèque, et comment ils pourraient en constituer une dans leur pays. On Berlin aussi, pour un congrès des historiens, l'automne prochain travailler avec le Directeur Général sur l'idée "créer une Vidéothèque dans une grande métropole" et expliquer comment nous avons travaillé".

Et les apports de la Vidéothèque sont nombreux, rapporte un responsable, "même si ça n'est pas très humble" :

∞ "A un moment où personne ne le concevait, et où personne ne le faisait, la Vidéothèque de Paris a prouvé que sur un fonds limité on pouvait assurer un accès à l'audiovisuel en toute liberté et de façon automatique". Une offre cohérente est en effet proposée en libre accès avec la possibilité d'avancer, de reculer, de recommencer, de faire un arrêt sur image, de parvenir donc à un travail à la fois ludique et pédagogique sur chacun des films et documents désirés.

Mais cette idée qui est très nouvelle à l'époque, et même unique en France, s'élargit de plus en plus dans d'autres institutions, même si l'ouverture n'est pas toujours aussi large, et l'accès aux documents audiovisuels encore très limité. Ce concept est donc devenu un peu "banal". "Parce que les gens qui ont vingt ou trente ans aujourd'hui possèdent couramment une "cassetothèque", avec des films ou des actualités"... Et la multiplication des chaînes augmente aussi ces possibilités de visualisation de documents audiovisuels. La pénurie d'images accessibles à tous dans laquelle la Vidéothèque a éclos n'est donc plus.

∞ La Vidéothèque est la première institution qui ait utilisé l'audiovisuel pour un autre concept que celui culturel et historique proposé par les salles d'art et d'essai, qui étudient les œuvres et les auteurs d'un point de vue purement cinématographique. Elle définit ainsi un rapport à l'audiovisuel très nouveau qui est celui du concept de la ville défini par son rapport à l'audiovisuel. En effet, "dans les années 1960, la curiosité des gens était une curiosité des œuvres, une curiosité des réalisateurs, une curiosité des scénaristes... Aujourd'hui je pense que la curiosité des gens au niveau de l'audiovisuel -est-ce que c'est parce qu'on est à la fin d'un siècle ?- est simplement la curiosité du témoin qu'il constitue".

Cela permet une approche des problèmes tout à fait différente de celles jusqu'à présent abordées, vers une réflexion thématique et sociologique et non plus uniquement en rapport avec la notion de patrimoine cinématographique. D'autant que la

Vidéotheque ne s'intéresse pas qu'au média cinéma, mais à toutes les formes de média audiovisuel.

∞ La façon de traiter ce fonds audiovisuel, cette liberté donnée par l'usage du langage libre pour pénétrer dans le fonds rend le rapport à l'audiovisuel tout à fait différent. Il s'agit ainsi d'une approche moins culturelle et qui correspond plus à celle d'un besoin de connaissance ou de découverte. La question est posée de la manière dont on souhaite la poser, et les réponses qui lui correspondent sont tout à fait multiples et demandent un nouveau choix. Il s'agit donc à la fois d'un libre itinéraire parmi un fonds audiovisuel, et d'une liberté par rapport au concept même du rapport aux œuvres. Tout le monde considère en effet comme un outil formidable le concept de consultation conçu de cette manière.

Il s'agit aussi d'une idée nouvelle dans la mesure où à cette époque tout le monde pense que c'est le multimédia qui permettra d'entrer dans un nouveau mode de compréhension du monde, la Vidéotheque a choisi un système classique de travailler sur des bandes magnétiques qui existent depuis des années, ce support apportant des informations intéressantes et différentes de celles transmises par les autres supports.

Ce concept du monomédia est un concept un peu critiqué par certains et valorisé par d'autres. Les premiers considèrent que les institutions de l'époque faisaient de plus en plus le choix de s'orienter vers la multiplicité des sources apportant de l'information, et le choix de la Vidéotheque de Paris de ne se pencher que sur un média est très paradoxal et limite un peu les possibilités d'analyse. D'autant plus que cela empêche la Vidéotheque de se munir de documents-papier, de tous les types de documents qui peuvent offrir un apport nouveau pour compléter les possibilités d'analyse des documents audiovisuels présentés. Si ce choix était un peu nécessaire pour faire exister le projet d'une façon cohérente, et ainsi permettre l'ouverture de la Vidéotheque, ce choix est aujourd'hui difficile à justifier. Il rend notamment l'intérêt de la Vidéotheque moindre pour un chercheur qui n'a ainsi aucun élément de connaissance sur les conditions de production, sur une mise en relation avec des événements proches par des critiques et analyses diverses.

Les seconds estiment qu'il n'est pas possible à la fois d'approfondir un domaine et de l'élargir au maximum. Soit le choix est de l'élargir et il s'agira forcément d'une vision superficielle des choses. Soit le choix est de sélectionner un domaine limité et de l'approfondir. En l'approfondissant, paradoxalement, disent-ils, "vous trouvez des tas d'autres choses que vous n'aviez pas prévu". La Vidéotheque a choisi simplement le cinéma et la télévision, à l'exclusion des livres, des images iconographiques, de la peinture, des photos, et en approfondissant ce domaine, elle a permis de nombreuses réflexions et peut se permettre maintenant de se tourner également vers le multimédia prochainement.

Cette idée d'approfondissement d'un concept est aussi abordé à propos du choix de la ville de Paris comme thématique plus précise évoquée par la Vidéotheque de Paris, qui est estimé finalement réserver plus de richesse que si le choix avait été conservé dès le départ de s'orienter vers les grandes villes. Et cette idée est partagée par tous. Il est estimé qu'en acquérant peu de films concernant chaque ville, l'analyse eut été beaucoup plus superficielle car non exhaustive de tous les aspects qui peuvent être abordés. Un choix de thèmes significatifs caractérisant la notion de grande ville ou de mégalopole, aurait été sélectionné, ne permettant pas cette analyse profonde qui a été effectuée sur la ville de Paris, et sur tous les aspects de celle-ci envisagés par le média audiovisuel.

Et il n'eut sans doute pas été possible de s'orienter vers les grandes villes si le fonds constitué n'avait pas la cohérence qu'il a acquise. Il est plus facile d'élargir un fonds pertinent que de focaliser ou de rendre exhaustif un thème abordé de façon superficielle.

Après cet impact médiatique assez important de ses débuts, la Vidéothèque de Paris n'est pas fréquentée comme beaucoup l'espéraient. La sensation d'un responsable de la Vidéothèque a ce sujet, à travers ce que les gens lui rapportent ou à travers les questions posées, est que l'image de la Vidéothèque de Paris est actuellement en changement, à son avantage, qu'elle acquiert plus de notoriété, une image de plus grande ouverture par rapport à ce qu'il se passe actuellement dans le monde, et dans la vie citadine. Il estime que l'ambiguïté préjudiciable encore aujourd'hui à sa fréquentation est due à son titre de Vidéothèque qui se rapporte à une autre réalité que celle que propose la Vidéothèque de Paris en réalité. De nombreuses personnes viennent à la Vidéothèque dans l'espoir d'emprunter des cassettes vidéo. Or la Vidéothèque ne fait pas que de la vidéo et ne peut pas non plus se caractériser comme un cinéma. Selon quelques personnes, tant que la Vidéothèque de Paris ne changera pas de nom, ce problème se posera. Et un chantier de réflexion recherche actuellement un nouveau nom à cette institution un peu particulière.

Malgré ce constat, beaucoup sont positifs quant aux sentiments du public qui se rend régulièrement à la Vidéothèque. "Je crois que pour ceux qui connaissent la Vidéothèque, il y a une notoriété de qualité, de programmes intéressants, d'un bon rapport qualité-prix. Ceci pour ce qui concerne les gens qui ont compris qu'il y a des séances de cinéma thématiques et une salle de consultation qui proposent des choses intéressantes. Ceux qui ne voient que l'aspect consultation trouvent que c'est cher".

La Vidéothèque de Paris conserve effectivement tout de même une bonne image de marque, due en partie à la rigueur de son organisation et de ses présentations, à la qualité des programmes proposés et à la cohérence du fonds.

Il s'agit en effet pour la Vidéothèque d'être le plus cohérent possible d'abord dans la constitution du fonds, ensuite dans la planification et la thématique des programmations, aujourd'hui plus encore qu'avant.

∞ Le passage à quatre thématiques par an est issu d'une volonté de donner au public une vision de la Vidéothèque très claire et cohérente. Sur la base de trois mois, le public sait ce qui se passe à la Vidéothèque de Paris. Auparavant, le thème de ces programmations changeait très régulièrement, et certains à la Vidéothèque ont craint d'égarer le public par cet éparpillement. De même, au niveau communication un visuel sera conçu pour chaque programmation, pour une plus grande cohérence d'image de cette programmation.

∞ Par une volonté de rendre accessibles à tout le monde les séances du regard critique, les horaires vont bientôt être modifiés. Il s'agit de permettre aux personnes qui sortent du travail à 18 heures de pouvoir se rendre aux séances, ainsi orienter les programmations autour de cette exigence, et ne plus réserver des séances organisées l'après-midi à certaines catégories de personnes, à des publics ciblés.

Le but de toutes ces modifications est de renouveler, d'élargir les possibilités de travail de la Vidéothèque et en même temps se donner les moyens d'élargir encore le public.

"Mon ambition, c'est que d'ici quelques temps les gens comprennent que la Vidéothèque est un lieu où il se passe tout le temps quelque chose et qui est très en prise avec l'actualité en même temps que vers la ville de Paris", rapporte le Directeur Général. L'idée est en effet de dynamiser le lieu pour le rendre de plus en plus vivant et attrayant ajoute une documentaliste.

### **3. Deux expériences avortées, la Télévidéothèque, le câble.**

Des expériences importantes ont été tentées dans le cadre de la politique de la Vidéothèque de Paris. Il s'agissait de d'expériences révolutionnaires à l'époque où elles ont été conçues, et donc des éléments intéressants en soi à concevoir, des éléments très en avance sur leur époque. Mais elles n'ont jamais vu le jour réellement, suite à des

déceptions, un manque de moyens financiers et/ou techniques selon le cas. Au départ d'une seule idée était avancée qui consistait à rendre accessibles à distance les programmes ou les fonds de la Vidéothèque de Paris. C'est ce que fait aujourd'hui la Grande Bibliothèque du Japon qui n'a pas un livre mais qui se définit comme un réseau.

Ce projet étant techniquement impossible à réaliser, cela s'est concrétisé simplement par la possibilité technique de faire de la Vidéothèque une tête de réseau. Vidéothèque c'est à dire de connecter la grille de commutation technique qui sert à envoyer les images de la Vidéothèque vers d'autres points. Tout un travail a donc été accompli pour avancer dans le domaine de l'accès à distance, avec différents obstacles rencontrés sur la route, qui ont vite rendu le projet illusoire.

#### Δ Le Lycée Turgot

Le lycée Turgot a été considéré comme une préfiguration de la Télévidéothèque. Il s'agissait en fait tout simplement d'un poste de consultation déporté. Et ce poste de consultation s'adressait à un public particulier qui se constituait d'élèves, dans des conditions particulières, celles de la position dans un institut d'instruction publique. Ce qui ne correspond donc pas du tout à ce que faisait la Vidéothèque de Paris, et qui apparemment ne correspondait pas non plus réellement aux besoins d'un public scolaire. Cette expérience Lycée Turgot fut effectivement un échec, également pour diverses raisons d'animation. Justement parce que l'animation n'existait pas. "On avait simplement mis des postes de consultation sans accompagnement humain, et une machine toute seule, comme ça, elle ne sert à rien. Il faut des gens pour expliquer à quoi ça sert, comment ça marche... Donc l'investissement humain est colossal".

#### Δ Les antennes décentralisées

La deuxième expérience fut celle d'antennes locales. Il s'agissait de créer des petites Vidéothèque un peu partout dans Paris, qui auraient fait un peu la même chose que la Vidéothèque de Paris. Cette idée est considérée par un responsable comme un leurre total dans l'analyse, plus grave que le leurre qui avait conçu "l'antenne Turgot". De cette création en effet résultent des lieux qui ne contiennent plus qu'un bout de la Vidéothèque, uniquement l'accès au fonds, et auxquels il manque tout le travail de discours, de programmation, d'animations. "C'est un objet techniquement mort auquel il manque tout le travail qu'il faut faire derrière pour faire exister le fonds". Il manque ce qui fait le fondement de la Vidéothèque, un discours et une résonance autour des documents. Cela représenterait un travail trop important de démultiplier la création d'animations, de pôles d'attraction pour chaque élément décentralisé de la Vidéothèque vu le travail que cela représente au sein de la "vraie" Vidéothèque.

Ainsi il est estimé qu'aussi bien les antennes locales que le lycée Turgot étaient des illusions de ce type de distance vis à vis d'une institution culturelle. Ils n'étaient ni une Télévidéothèque, ni la Vidéothèque elle-même. A cela s'ajoutaient des difficultés techniques et juridiques (des problèmes de droits d'auteurs, le contrat avec la Vidéothèque de Paris ne prévoyant pas ce genre de situation), qui ont enterré ces projets de Télévidéothèque.

#### Δ Un câble Vidéothèque de Paris

Ce projet consistait plus directement à l'accès à domicile des images diffusées par la Vidéothèque.

Avec la technologie actuelle, tant que la Vidéothèque ne possède pas les réseaux de transmission d'images numérisées, compressées, l'offre direct d'une mini-Vidéothèque à domicile n'est pas possible.

La seule chose qu'il soit possible de proposer est un canal unique fonctionnant à la demande sur des listes d'attente, qui permettrait à partir d'un catalogue de demander



tel ou tel film, qui serait diffusé sur le canal à telle heure, et que tous les spectateurs inscrits au service pourraient regarder. Ce projet se situe donc proche d'une logique de programmation par les lecteurs, mais pas du tout d'une logique de consultation comme la Télévidéothèque. C'est l'équivalent un peu d'un réseau téléphonique, mais avec transmission de documents.

Le seul moyen d'aboutir au stade prévu est la transmission sur des réseaux de transmission numérisés. Et la Vidéothèque n'aura jamais cette maîtrise, ne pourra jamais offrir ce service sans un lien avec des grands groupes industriels qui travaillent dans ces domaines et qui sont capables de lancer des catalogues de 700 titres accessibles pendant deux mois à des abonnés.

#### **4. De nouveaux projets**

- Pour élargir son champ de vision et pour satisfaire un plus grand public, pense déjà intégrer le support numérique pour le libre service dans ses locaux, afin de permettre une fonction de feuilletage des documents beaucoup plus performante.

- Une nouvelle dimension sera donnée à la Vidéothèque à la rentrée prochaine, l'établissement de Cyberport, projet initié par le nouveau Directeur Général, et qui lui plaît beaucoup car il est très novateur. Il s'agit de l'accès en ligne à de nouvelles bases de données, à de nouveaux comportements en communication. C'est une manière de proposer au public de s'approprier ces nouveaux moyens de communication assez révolutionnaires. Il juge qu'il sera très intéressant de voir quelles seront les demandes du public en ce domaine, et que l'évolution des réseaux et des services en ligne est aussi incontournable et massive que l'ont été le téléphone et le fax. "Aujourd'hui tout le monde a un téléphone et un fax. D'ici deux ou trois ans, tout le monde sera sur internet".

Et effectivement, outre l'installation de Cyberport qui va offrir à la Vidéothèque de Paris un nouvel impact médiatique certainement, l'idée est d'installer la Vidéothèque de Paris sur Internet. Le problème des droits audiovisuels se pose à nouveau ici. Pour le moment, le chargement sur Internet est trop long, mais que cette fonction sera bientôt opérante et il faut donc commencer à s'informer dessus. "Quelqu'un, un chercheur qui vient chercher des informations sur un réalisateur, il suffira qu'il se mette sur Internet pour pouvoir prolonger sa recherche sur d'autres banques de données s'il ne trouve pas son bonheur dans notre fonds. A terme, si c'est possible, tous les postes de consultation actuellement installés dans la salle Pierre EMMANUEL auront tous un accès à Internet, directement. On pourra être à la fois sur le fonds de la Vidéothèque et sur les banques de données Internet".

#### **5. Le public**

Si plus haut nous avons indiqué le terme "grand public" entre guillemets, c'est que tout le monde ne donne pas exactement la même définition du public se rendant à la Vidéothèque. Le terme de grand public est refusé par certains qui estiment que ce sont des publics qui viennent régulièrement ou non à la Vidéothèque de Paris avec chacun leur spécificité. "Le grand public correspond au public le plus large et le plus diversifié possible. Il s'agit d'un brassage des citoyens de toutes sortes".

Cependant, les sondages ne reprennent pas cette vision idyllique d'un "melting-pot total". Le public de la Vidéothèque de Paris serait principalement un public étudiant ou de personnes âgées, le public le plus difficile à toucher étant celui des personnes adultes actives, difficiles à toucher dans la plupart des institutions culturelles. Ce qui apparaît intéressant, c'est que le public qui vient à la Vidéothèque de Paris n'est pas celui qui se rend dans d'autres institutions culturelles forcément. Un nouveau public a

été touché, même si une grande partie de ce public est tout de même un public cinéophile qui se rend aussi bien à la Vidéothèque qu'à la Cinémathèque Française.

De nombreuses institutions contestent la façon dont la Vidéothèque fonctionne principalement par le fait que des documentalistes s'occupent de la programmation, non des programmatrices, et que des vidéos soient présentées au public. Pourtant, ainsi que l'indique une documentaliste, "il y a toujours des gens pour critiquer le travail fait, mais le public se rendant à la Vidéothèque est de plus en plus nombreux, et notre travail ne doit donc pas être de trop mauvaise qualité".

#### • Un nouveau public

Depuis l'arrivée du nouveau Directeur Général, le public a augmenté de 61%, ce qui apparaît assez considérable. Mais ce chiffre inclut le public important venu lors de l'opération Dark Noir, opération exceptionnelle, même si l'opération est issue de la Vidéothèque de Paris et que son public peut donc être compté parmi les autres chiffres, nous indique le Directeur.

La nouvelle formule formant la façon dont sont désormais conçues les programmations a provoqué effectivement une forte augmentation du public, justement parce que la définition d'une thématique précise sur une longue durée permet de cibler les publics qui peuvent être intéressés à ce sujet. "Cela dit, vous savez, c'est très difficile, il faut ratisser très large, jeter de très grands filets pour ramasser assez peu de poissons. Quand on fait de l'exploration comme ça, on contacte un comité d'entreprise par exemple pour faire une publicité dans un établissement de 300, 500 personnes, ça va permettre de faire remonter 1, 2, 3 abonnements à chaque fois... Bon, après, je pense, le bouche à oreille fait son effet, mais dans un premier temps, le résultat est assez faible".

Le public de l'argent fut recruté parmi les cinéphiles habitués de la Vidéothèque, et parmi les chambres de commerce, les écoles de commerce et de management, par des envois spécifiques en leur direction.

Priorité donnée à la recherche de nouveaux publics, d'où la campagne de communication beaucoup plus agressive et se voulant plus attractive. L'idée est qu'il faut attirer le public une fois pour lui faire comprendre les divers intérêts de la Vidéothèque :

"Le projet de la Vidéothèque plaît beaucoup. En général, quand les gens connaissent la Vidéothèque de Paris, ils aiment beaucoup, parce qu'ils y trouvent cette qualité, cet intérêt, cette variété. Donc c'est pas très difficile d'accrocher quelqu'un sur le sujet, un journaliste par exemple. Encore faut-il faire le travail. Ça demande beaucoup de disponibilité.

Beaucoup de gens connaissent la Vidéothèque mais ne viennent pas. C'est ça l'enjeu aujourd'hui. Ce qu'on veut, c'est faire passer les gens à l'acte de venir. Et en général, quand les gens viennent ne serait-ce qu'une fois, ils savent où c'est, ils savent comment y aller, et une fois qu'ils ont vu ce que c'était, ils reviennent".

#### • Les vues de divers publics

Les chercheurs sont une partie du public de la Vidéothèque, qui travaille principalement avec la collaboration de l'équipe de l'action éducative. Ces chercheurs considèrent l'apport de la Vidéothèque de Paris comme extraordinaire par rapport à celui que les autres institutions proposent, principalement à ses débuts. Mais outre qu'après l'émerveillement se profile la difficulté d'étude de ces sources par rapport aux sources papier, les chercheurs reprochent un peu à la Vidéothèque de n'avoir pas un fonds exhaustif. Ils se trouvent en effet assez démunis lorsque travaillant sur un sujet, ils ne peuvent accéder à tous les documents d'actualité traitant de leur question, car une

sélection a été opérée en son sein. Ils ont donc une image positive de la Vidéothèque, et continuent à s'y rendre faute d'institution concédant les mêmes services, mais ils conservent un regret face aux possibilités qu'ils estiment tronquées. Dans les avantages qu'ils accordent à la Vidéothèque de Paris, ils placent l'importance de l'accessibilité des documents, le temps qui leur est accordé pour consulter les documents, la grande diversité de ceux-ci et le croisement des diverses activités proposées par la Vidéothèque, la consultation, la programmation, et les séances du regard critique.

Le public du regard critique est un public fidèle, même si la fréquentation est moins importante depuis que les enseignants ne sont plus les exclusifs invités qui trouvaient dans les programmes de ces séances des substituts de cours. Mais un certain nombre de personnes ont un intérêt pour tel ou tel cycle et s'y rendent régulièrement. "C'est un public qui a un peu été pris au dépourvu au début, parce que c'était un public de cinéphiles plus classiques de la Vidéothèque, qui ne s'attendaient pas forcément à ce qu'on leur parle de technologie ou de télévision de cette manière là. Mais petit à petit, on sent que le public est en train de se construire, de se constituer, et qu'il y a un intérêt réel pour ce type d'offre".

Pour élargir cette fréquentation, il a été décidé de changer les horaires de programmation des séances du regard critique, pour permettre à la population qui travaille de se rendre à la Vidéothèque en sortant de leur emploi. Les séances organisées l'après-midi ne peuvent être fréquentées que par une catégorie de population spécifique, et la Vidéothèque a de plus en plus la volonté d'élargir son offre.

- Une ouverture vers la province ?

Le Directeur Général se pose également un certain nombre de questions par rapport à l'action que la Vidéothèque pourrait avoir en direction de la province. "On pense qu'on a tout un travail à faire vis à vis des instituts de formation en province qui nous connaissent mal parce qu'on est à Paris et que eux sont en province. Mais on pense qu'on a tout intérêt à ce que ces gens connaissent mieux ce qu'on propose". Et tout un travail d'affichage, d'encars publicitaires, de politiques plus agressives en direction des journalistes en les informant mieux et plus en amont est prévu pour mieux faire connaître la Vidéothèque de Paris dans un domaine plus large que Paris uniquement.

"Pour la province, je crois que c'est une question de mailing tout simplement. Il y a des tas d'institutions qui ne sont pas sur nos listes, qui ne reçoivent même pas le programme. Donc, dans un premier temps, il faudrait faire une liste de toutes ces écoles, universités, unités universitaires qui font un travail universitaire sur l'audiovisuel ou le cinéma, et de les informer. Qu'ils reçoivent les programmes, tout simplement, ne serait-ce que déjà ça".

## 6. Le projet de délocalisation

La question tout de même formulée par certains au niveau de la fréquentation de la Vidéothèque est celle du lieu dans lequel celle-ci est implantée et ceci pose problème principalement pour les programmations et les animations en soirée. Les nuits notamment, organisées dans le cadre de programmations qui s'y prêtaient bien, font regretter la localisation de la Vidéothèque de Paris. "C'est vrai que c'est pas un espace à vivre, le Forum des Halles. C'est carrément froid. A dix heures du soir, quand vous sortez de la Vidéothèque de Paris, moi je trouve cela glacial. C'est vide de sens en plus, c'est une sorte de no man's land". Suit la description d'un article sociologique sur le Forum des Halles où sont recensés environ 400 Sans Domicile Fixe, et la comparaison de ce lieu en cours de rénovation à un hall de gare. "Le quartier des Halles est un quartier touristique peuplé de laissés pour compte et vidé de ses habitants, c'est affolant".

Un projet a été avancé pour modifier l'emplacement de la Vidéotheque de Paris, afin de permettre l'épanouissement de cette institution en pleine expansion, pour lui donner un nouveau lifting, et ainsi lui permettre de toucher un nouveau public dans un lieu plus vivant.

La salle de consultation par exemple, est installée, robotisée et se pose un énorme problème de stockage des cassettes vidéo et des films. Le magasin est presque en phase de saturation et la question se pose du sort des futures acquisitions. La nouvelle localisation du personnel est issue d'une exigüité de locaux et ce problème devrait encore s'élargir.

Et le fait même que la Vidéotheque de Paris ait considérablement augmenté sa fréquentation pose l'éventualité d'une gestion des salles fortement problématique. Lors des premières saisons, la fréquentation était de l'ordre de 40 à 60 personnes, il était donc possible de jouer entre les différentes salles qui ont des contenances différentes. Dès qu'elle atteint 80 à 90 personnes de moyenne, cela signifie qu'une grande partie des films attirent plus de 100 personnes, lors, la salle 300 est la seule susceptible de répondre à l'attente.

L'idée de la Gaieté Lyrique a été avancée voici environ deux ans, mais des coûts considérables sont ici en jeu. Ce site est d'une superficie très importante, elle représente environ trois fois celle de la Vidéotheque de Paris actuelle, et face à ceci, le programme de la Vidéotheque sera-t-il assez rentable ? "Peut-être une autre structure serait-elle susceptible d'être intéressée, peut-être y a-t-il une possibilité de complémentarité".

Une image de la Vidéotheque de Paris qui se réajuste, se transforme, évolue en direction du public, toujours à l'écoute du progrès, mais qui tient à conserver sa réputation de cohérence et de qualité des programmes proposés.

## D- Les programmations

### 1. Les anciennes programmations

A l'origine, des programmations en salle étaient effectuées régulièrement, ayant pour objectif de valoriser le fonds. La Vidéothèque dans sa conception, avait été conçue comme un fonds, comme une collection de films, et le mode de programmation de ces films n'était qu'une déclinaison de la consultation en temps réel, à partir de thématiques. Sur la base de la constitution d'une collection de films sur Paris, accessibles dans la salle Pierre EMMANUEL à tous moments, et en totalité, donc à partir du principe de base de la Vidéothèque de Paris, il s'agissait par ailleurs de présenter le fonds sur les supports d'origine, dans les conditions optimum telles qu'elles avaient été prévues par le concepteur du film à l'occasion de programmations. Elles étaient de durée variable, une semaine à deux mois, selon la richesse du sujet traité.

### 2. Pourquoi un changement

La formule consistant à décliner sous diverses manières les films du fonds a duré six ans, jusqu'à ce que cette réflexion sur l'élargissement de la formule soit engagée, à partir de ces deux points essentiels :

- La thématiques parisiennes s'épuisaient et les programmations perdaient donc de l'intérêt en démultipliant indéfiniment sous des titres et des combinaisons différentes les mêmes films. "C'était un exercice purement artificiel de réorganisation des mêmes films qu'on ressortait tout le temps, puisque l'accroissement de la collection n'était pas suffisant pour alimenter de nouvelles programmations".

- Pour le public, ces types de programmation perdaient de leur intérêt, de leur impact. Et un éparpillement des sujets proposés, dû aux variations de leur durée parfois très courte, désorientait le "spectateur moyen" qui ne maîtrisait pas bien la fonctionnement de la Vidéothèque.

La raison de ces réflexions est également inscrite sous ces termes : "Motivée par un contexte où l'offre audiovisuelle est en plein boom, [l'idée d'établir une programmation sur les différentes mégapoles mondiales] correspondrait à une volonté de renouveler les activités de la Vidéothèque de Paris. Elle reprend celle de Pierre EMMANUEL qui voulait faire de la Vidéothèque, outre les fonctions qui sont les siennes aujourd'hui, un centre d'études sur les mégapoles, en partant du principe que Paris, "étant l'une des plus vastes agglomérations de la planète"<sup>211</sup>, avait sa place parmi celles-ci"<sup>212</sup>.

Cette idée a été exprimée lors du séminaire des cadres de Juin 1992. Des groupes de réflexion sur ce point ont donc été mis en place pour parvenir à la solution la plus adéquate pour la Vidéothèque.

---

<sup>211</sup>Pierre Emmanuel, Rapport sur la Vidéothèque de Paris, 1<sup>er</sup> Janvier 1983.

<sup>212</sup>"Les étapes du travail de réflexion sur la ville", Groupe de réflexion "Thématique parisienne/Thématique urbaine, 1993, p.1.

### 3. La nouvelle formule

- le principe

A partir de cette idée, les différents groupes de réflexion se sont penchés sur les divers points que la nouvelle formulation de la thématique devrait respecter. Un groupe de travail particulièrement a tenté de répondre à la question suivante : "Existe-t-il une spécificité de la Vidéothèque de Paris en tant qu'équipement culturel ?". Ils en ont conclu que la spécificité de la Vidéothèque se positionnait dans la conjugaison de trois éléments, un seul thème : la ville de Paris, un seul médium : l'audiovisuel, une démarche propre : la résonance. Une extension thématique au phénomène urbain doit respecter ces éléments : associer la ville de Paris au thème choisi, illustrer celui-ci avant tout par l'audiovisuel, et continuer à organiser cette illustration selon le principe de la résonance. C'est donc à partir de cette exigence première que ce sont organisées les programmations telles qu'elles sont aujourd'hui présentées.

"Les programmations doivent mettre en valeur les similitudes internationales par le choix de thèmes transversaux, mais sans pour autant gommer la diversité du tissu urbain qui existe d'une culture à une autre, d'un pays à l'autre et surtout les regards différents qui y sont portés. Pour veiller à cela, trois choses sont nécessaires"<sup>213</sup> :

- Éviter l'eurocentrisme, ainsi que l'occidentalisme.
- Distinguer les différences géographiques, ne pas ignorer les contrastes nationaux, et pour cela étudier un peu la ville vue par divers spécialistes.
- Relever le défi de recherche documentaire vers des films connus ou méconnus en France, pour une meilleure représentation de la production audiovisuelle de ces villes.

Les nouvelles programmations déclinent donc, à partir de thèmes sélectionnés au sein de la Vidéothèque, les diverses versions données par l'audiovisuel en regard de grandes villes qui ont toutes leurs particularités. Elles doivent partir de la définition de sous-thèmes inhérents au thème traités et non de la distribution des documents disponibles. "C'est le rôle de celui qui doit concevoir les programmes d'essayer de définir des thèmes qui sont des thèmes forts, qu'on va essayer de mettre en exergue au sein de ces programmations, sous la forme d'un week-end peut-être ou durant trois ou quatre jours, en concentrant donc uniquement donc ces quatre jours à un sous-thème, et en martelant une idée forte. Les autres films sont répartis de façon éparse dans l'ensemble de la grille de programmation, avec toujours le fil conducteur de la thématique générale, mais sans les rattacher à un autre domaine précis. C'est au niveau du texte de présentation ensuite de mettre en valeur l'organisation".

Ces programmations s'organisent autour d'une problématique trimestrielle, pour un approfondissement au maximum de la thématique, et une plus grande cohérence vers le public.

Tout le monde n'est pas d'accord pour cette généralisation de programmations de trois mois uniquement :

- certains estiment qu'il est aussi intéressant de programmer des petites thématiques qui ne durent qu'une ou deux semaines, ponctuellement, les programmations trimestrielles empêchant des thèmes à retentissement moins important dans les filmographies d'être traités.

- d'autres jugent qu'une programmation sur deux mois serait plus adéquate, et permettrait un lancement médiatique plus pertinent et donc plus fort. Sur trois mois, il est plus difficile de relancer l'intérêt au niveau du deuxième programme pour que la fréquentation ne s'essouffle pas. Une programmation bimestrielle permettrait aussi la publication d'une revue par thématique.

---

<sup>213</sup>"Les étapes du travail de réflexion sur la ville", Groupe de réflexion "Thématique parisienne/Thématique urbaine, 1993, p.4.

## • l'organisation du travail

Pour les documentalistes, la nouvelle programmation a occasionné un surplus de travail, ainsi qu'une modification importante de leur organisation. Le passage a donc été assez délicat, "parce que de manière normale, les gens sont conservateurs, et aiment le confort. Au départ, il y a un fonds, donc il y a un magasin, et puis de l'autre côté il y a des programmes. A partir de ça, c'est une problématique relativement simple, puisqu'au bout d'un certain temps, il y a un confort qui s'installe, on ne fait que des programmations qui peuvent être faites à partir de l'existant audiovisuel. Si vous tapez "Amour", "Religion", "Solitude", vous avez un certain nombre de réponses. Et à partir de là vous faites un programme. Aujourd'hui, la question n'est pas la même. Les programmations sont devenues trimestrielles et pour nourrir un trimestre, il faut prévoir entre 100 et 124 séances. Alors c'est beaucoup plus intellectualisé, il faut d'abord avoir un apport conceptuel sur le sujet à traiter. Ensuite, il faut construire un système de programmation dans lequel entrera l'existant audiovisuel de la Vidéothèque sur le sujet, et des documents révélateurs des déclinaisons choisies pour la thématique à l'extérieur. Le problème est donc singulièrement plus complexe et nécessite plus d'imagination et de conceptualisation. Mais je pense que ce sont des gens qui ont été bien sélectionnés et qui passeront le pas".

Face aux nécessités nouvelles de la mise en place d'une programmation, un vademecum a été mis en place, qui explique les diverses phases nécessaires pour sa conception. Ce document a été assez mal perçu par les documentalistes qui estiment que la théorie ne remplace pas la pratique, et a donc créé certaines tensions. Une documentaliste cependant, nouvelle dans la maison, l'a utilisé pour la programmation "jazz", semble-t-il sans problème.

Cette modification reste un obstacle à franchir pour une meilleure organisation du travail des documentalistes, et quelques personnes travaillent à rendre celui-ci plus aisé.

## 4. Réflexion sur une transformation du fonds

Parallèlement et même précédant cette transformation, une réflexion a été lancée sur les possibilités de transformer la définition du fonds vers les grandes villes, la Vidéothèque de Paris devenant réellement une Vidéothèque de la ville :

"Pourquoi le nier ? Nous nous sentons parfois à l'étroit dans notre "thématique parisienne". En l'absence d'autres institutions où pourraient être consultés aussi simplement qu'ici les classiques du cinéma ou de la télévision, nous sommes souvent sollicités par le public, qui comprend mal que nous nous limitions aux seules images de Paris. La tentation a donc quelquefois été forte d'assouplir cette contrainte"<sup>214</sup>.

Face à ce constat, deux "clans" se sont élaborés qui défendaient soit l'élargissement pour l'établissement de nouvelles possibilités, soit l'intégrité du fonds pour maintenir intacte la vocation et l'identité de la Vidéothèque de Paris.

Les premiers étaient assez favorables à un retour aux sources vers le projet de Pierre EMMANUEL et un élargissement du fonds aux mégalo-pôles mondiales, pour permettre un renouvellement de la problématique de la Vidéothèque de Paris.

Les seconds se nomment eux-même des intégristes et défendent leur point de vue à partir de ces quelques aspects :

---

<sup>214</sup>Jean-Yves de LEPINAY, "Réunir 5600 films sur Paris, à quoi ça sert ?", L'enfant dans la ville, 1<sup>ière</sup> partie, Revue de la vdp, Programme du 5 Avril au 16 Mai 1995, p.56.

- l'inertie du fonds, due à l'acquisition de chaque document pour une durée de dix années, chaque document ayant été acquis au cours des dix dernières années.

- le problème de la cohérence d'une programmation vers les grandes villes avec un fonds principalement constitué de documents sur Paris et quelques documents relatifs à d'autres grandes villes.

- le risque de malentendus vis à vis du public qui peut-être ne verra pas dans cet élargissement une politique et un projet plus intéressants mais la possibilité de voir plus de films célèbres.

- la place de la Vidéothèque dans le "paysage audiovisuel", dans la mesure où ces longs métrages de fiction étrangers célèbres seront bientôt disponibles en vidéocassettes.

- la difficulté d'acquérir un fonds de genres et d'origines variés, et non pas seulement les "longs métrages de fictions, qui sont ceux qui traitent souvent de la façon la plus efficace et la plus spectaculaire certains problèmes de la ville"<sup>215</sup>.

- l'influence qu'auront nécessairement les nouvelles acquisitions sur la cohérence du fonds actuellement existant, sachant que certaines options de la collection ne se rapportent pas à une problématique autour des mégapoles, mais autour de la vie parisienne et de ses personnages célèbres, sachant que l'ensemble "Paris en creux" est difficilement reproductible, sachant que les documents historiques sur Paris n'ont pas la même pertinence au sein d'un ensemble plus diversifié.

"En résumé : le passage de notre actuelle thématique (par ailleurs parfois ambiguë) à une nouvelle thématique, les mégapoles, n'est pas un simple élargissement: il s'agit en réalité d'une orientation très différente, qui obligerait à remettre en cause une partie très importante du fonds actuel. (...) Pierre EMMANUEL avait rêvé d'un fonds d'images sur les problèmes urbains. Nous avons conçu un portrait multiforme d'une ville en particulier. Lorsque la thématique s'est "resserrée", nous avons également enrichi le projet. Il faut donc prendre garde de ne pas remettre en cause cet enrichissement"<sup>216</sup>.

Face à ces problèmes posés ainsi qu'aux problèmes financiers très importants inhérents à l'acquisition de ces nouveaux documents qui devraient être acquis de manière massive pour que puisse être définie une nouvelle cohérence du fonds, il a été décidé de ne pas étendre ainsi une thématique urbaine jusqu'aux acquisitions de la Vidéothèque, mais de se limiter aux programmations.

De plus, il a été constaté que "l'accès à l'audiovisuel se banalise tandis que la projection en salle perd de son attrait. La création de lieux de consultation "généralistes" de l'image animée contribuera peut-être par contraste à faire ressortir la spécificité Vidéothèque de Paris. Cependant, dans un tel contexte, il est plus que nécessaire de souligner cette spécificité en élargissant l'impact des animations par un ancrage plus marquant dans l'événementiel"<sup>217</sup>.

C'est donc face à un désir de meilleur service au public que s'est manifestée cette volonté de transformer l'organisation et la politique de la Vidéothèque de Paris, c'est face à une transformation du paysage audiovisuel que s'est décidée l'unique transformation de la programmation, et non du fonds, pour une "spécification" de l'institution Vidéothèque et que la notion d'événementiel et d'impact nécessaire des animations apparaît.

---

<sup>215</sup>Jean-Yves de LEPINAY, "Problèmes posés par une évolution de la thématique du fonds", Groupe de réflexion "Thématique parisienne/Thématique urbaine, 1993, p.48.

<sup>216</sup>Jean-Yves de LEPINAY, "Problèmes posés par une évolution de la thématique du fonds", Groupe de réflexion "Thématique parisienne/Thématique urbaine, 1993, p.48.

<sup>217</sup>Groupe de réflexion "Thématique parisienne/Thématique urbaine, 1993, p.43.



## **E- Les relations et différences de la Vidéothèque de Paris avec les autres formes d'institutions**

### **1. L'INA**

Ainsi que nous l'avons développé dans la partie précédente, l'INA est une institution à vocation d'archives, qui ne se développe pas vers un large public. Récemment seulement, avec la loi d'Avril 1992, elle doit développer une accessibilité de ces documents aux chercheurs.

"Le service des archives de l'INA, c'est pas une vidéothèque, c'est un service d'archives. Les archivistes rangent, conservent, mettent à la disposition des chercheurs. Elle n'a pas du tout la même fonction que la Vidéothèque de Paris, du moins en ce qui concerne sa partie archives. Et je ne crois pas qu'on puisse confondre les missions".

Et cette vocation archivale est indispensable pour permettre d'autres activités. Et elle organise effectivement un certain nombre d'expositions, de colloques, de programmations qui permettent un regard intéressant sur l'audiovisuel. La Vidéothèque ne se positionne donc pas du tout en opposition à cette institution dont la fonction est claire, mais tente de permettre une accessibilité à ces documents peu diffusés.

Quoi qu'il en soit, "l'INA est toujours une forteresse dans laquelle il y a de merveilleuses pièces de l'audiovisuel et que personne ne peut voir, à moins d'être documentaliste, ou historien, de mettre tant de fric et de montrer patte blanche".

### **2. La Cinémathèque française**

La différence fondamentale exprimée entre la Vidéothèque de Paris et la Cinémathèque Française, est le sujet défini par la Vidéothèque, qui est la ville de Paris. A la Cinémathèque Française, le sujet est le cinéma et l'art cinématographique.

Et ceci change fondamentalement la façon de concevoir le travail et la construction de l'outil documentaire. Si la Vidéothèque s'était placée dans la même visée que la Cinémathèque, elle n'aurait pas pu développer un système documentaire de recherche des documents en texte intégral et langage libre. Elle se serait dotée des clefs d'entrée liées à ce qu'un cinéphile peut demander, le nom des réalisateurs, des techniciens, des acteurs, des écoles auxquelles le film se relie. Une interrogation sur les lieux ou certains sujets ne serait pas du tout pertinente, à ce moment-là. De même, c'est ce sujet défini qui justifie le mélange sans souci hiérarchique des œuvres de type aussi différent. C'est en effet par la valeur documentaire par rapport à la thématique qui justifie la présence des images dans le fonds, non leur forme, ni leur place dans l'histoire du cinéma.

Les programmations de la Cinémathèque Française sont cinéphiliques et durent parfois un mois, parfois une semaine. Elles sont conçues dans un esprit totalement différent de celles de la Vidéothèque. L'objectif de la Cinémathèque étant de présenter des œuvres rares, et intéressantes d'un point de vue cinéphile, elle se permet certaines projections que la Vidéothèque refuse. Elle confie parfois ses programmations à des collectionneurs qui donc diffusent des documents sans être en règle avec les ayants-droit. Ceci agace les documentalistes de la Vidéothèque qui recherchent désespérément un document, dont la location est refusée pour des problèmes de droits, et quelques temps après, dans la grande salle de la Cinémathèque le même film est projeté. De même, la Cinémathèque accepte de diffuser des films en mauvais état, sa politique étant une diffusion maximale des œuvres du patrimoine cinématographique, tant pis si leur état n'est pas très bon.

Les programmations sont conçues par un programmeur, et les documentalistes n'ont pas leur mot à dire sur celle-ci. Par ailleurs, la Cinémathèque critique les

programmations de la Vidéotheque de Paris, qui ne sont pas effectuées selon les règles de l'art. Mais les objectifs ne sont pas les mêmes, "et ce sont un peu les règles de la guéguerre entre les différentes institutions"...

La Cinémathèque Française a également mission de conservation et restauration du patrimoine cinématographique. Cette mission n'a pas été dévolue à la Vidéotheque de Paris qui s'oriente donc plus vers la mission sociologique de provoquer des résonances entre les œuvres à partir d'un thème.

Une autre mission que se donne la Vidéotheque de Paris, et qui n'est pas partagée par la Cinémathèque Française est celle d'un service rendu aux cinéastes. La Vidéotheque invite les cinéastes en avant-première dans ses salles qui sont propres et grandes... C'est une fonction à laquelle le Directeur de la Vidéotheque tient beaucoup.

### **3. Les salles d'art et d'essai**

Les salles d'art et d'essai ont cette même différence thématique que la Cinémathèque Française par rapport à la Vidéotheque de Paris.

Les salles d'art et d'essai ne possèdent pas de fonds proprement à elles, elles fonctionnent donc par un réseau de prêt, et par des locations. Elles n'ont donc pas cette disponibilité pour le travail de consultation que celle qu'a acquise la Vidéotheque de Paris. Ainsi, par exemple, les thématiques organisées par la Direction à l'action éducative pour les publics scolaires seraient un investissement disproportionné pour ces salles, alors qu'elle apparaissent naturelles au sein de la Vidéotheque.

Certaines de ces salles organisent des thématiques, phénomène de plus en plus courant aujourd'hui, mais ces thématiques sont généralement à tonalité cinéphilique, comme "Les Cent ans du cinéma français".

Pour certains, le problème auxquelles font face les salles d'art et d'essai actuellement est issu de ce tournant qu'elles n'ont pas su prendre d'apporter une "plus-value" à leur travail, une plus-value d'identité, et une plus-value par des animations. Même si les salles sont grandes, si elles sont bien placées, il est nécessaire de rajouter un petit plus, tout le côté événementiel développé par la Vidéotheque de Paris, pour ne pas se diriger vers "la mort du cinéma". Le travail d'animation et de réflexion opéré par la Vidéotheque ne se trouve pas dans le travail des autres cinéma.

La Vidéotheque a une fréquentation très supérieure à celle obtenue par les salles d'art et d'essai, et même par la Cinémathèque française. Certains estiment tout de même que la hausse de fréquentation de la Vidéotheque est due en partie à la baisse progressive mais importante du nombre de salles exploitant les films anciens, peut-être aussi à certains changements d'orientation de la Cinémathèque Française.

### **4. La BPI**

De la même manière que la Vidéotheque, sauf qu'il s'agit d'une accession manuelle aux images, et en avant première, la Bibliothèque Publique d'Information installée à Beaubourg a proposé un libreaccès audiovisuel. Il suffit de demander une cassette précise qui est ensuite visionnée sur un écran individuel. La BPI se limite à la diffusion des documentaires, et ne programme pas des projections en salle, ni des diffusions thématiques. Elle ne sait pas non plus s'avancer dans le travail de regard critique opéré par la Vidéotheque. La diffusion des documents audiovisuels n'est pas son rôle principal.

### **5. La Bibliothèque Nationale de France**

La Bibliothèque Nationale de France propose sa collection audiovisuelle comme un complément aux documents écrits insérés dans son fonds pour les chercheurs qui travaillent sur un sujet nécessitant les deux apports. C'est la seule institution, outre la Vidéothèque de Paris, qui couple consultation et programmation. Avant d'être embauchée à la Vidéothèque, une personne a même été chargée de concevoir des programmations pour la BNF. Elle peut donc apparaître à première vue comme un réel concurrent, mais elle ne fonctionnera ni avec la même mode, ni avec les mêmes principes, ni avec la même vocation que la Vidéothèque.

Elle va ouvrir un fonds audiovisuel important et le personnel de la Vidéothèque attend de voir l'impact de cette institution sur le monde audiovisuel. Les pronostics sont plutôt positifs.

## **6. Des nouvelles expériences**

Aujourd'hui de nombreuses institutions se montent qui proposent ou proposeront un accès de plus en plus libre et aisé aux documents audiovisuels. L'Institut du Monde Arabe (IMA) offre également un accès à partir d'un fonds robotisé. Le Palais de Tokyo va bientôt être ouvert. La BIFI propose une consultation des documents...

Et aujourd'hui de plus en plus de festivals présentent des thématiques, de même que certaines institutions qui proposent des programmes audiovisuels face à un thème particulier qui les intéresse ou sur lequel ils organisent un colloque.

La diffusion du patrimoine audiovisuel apparaît de plus en plus courante, même si la Vidéothèque semble conserver une structure et une organisation assez originales.

## **7. Des concurrents ?**

Si ces différentes institutions ne s'entendent pas toujours très bien, personne à la Vidéothèque ne déclare une concurrence institutionnelle, les divers organismes ont des apports très différents, ils se complètent donc, par la confrontation qu'ils offrent de plusieurs aspects d'une même réalité, plusieurs manières de travailler l'audiovisuel. Chaque institution enrichit l'autre en valorisant chacune des offres. En effet, il est difficile de faire connaître une pratique dans ce domaine en situation d'isolement, car c'est une pratique qui n'existe pas pour le public potentiel.

"Dans la réalité, il y a un nombre de films très supérieur à celui qui nous pouvons posséder, et il y a la nécessité que les gens voient, revoient les films. Tout ce qui est culture, tout ce qui est mouvement des idées, moyens de faire bouger les gens, est un allié profond de chaque institution culturelle. Ce qu'on peut reprocher à la télévision, c'est de n'être qu'un petit allié, c'est à dire de ne pas avoir une ambition culturelle, des émissions et un contact avec le public. Mais en soit, la télévision devrait aussi être un de ces alliés".

Si certains craignent tout de même la concurrence des nouveaux services de consultation sur place, d'autres se demandent si cette étape ne sera pas franchie auparavant par la concurrence de la consultation à distance par les réseaux câblés, ou par le prêt qui va sans doute se développer grâce aux nouveaux supports optiques, numériques.

## **8. Les liens avec les bibliothèques**

- La Vidéothèque de Paris est un lieu de lecture publique

Si certains n'acceptent pas cette comparaison avec les bibliothèques, parce qu'à un moment la bibliothèque ne donnait pas une image très positive de ses actions, les seconds considèrent la Vidéothèque de Paris comme un lieu de lecture publique. Cet aspect se retrouve principalement dans le cadre de la consultation sur place, mais en programmation, on retrouve également cet aspect de lecture publique. "On vient à la Vidéothèque pour "lire" des choses qu'on ne peut pas lire chez soi. C'est un lieu public". Par ailleurs, comme est affirmé par les éditeurs l'aspect néfaste des bibliothèques pour leurs ventes, les ayants-droits ne comprennent pas toujours l'apport d'une institution qui donne à voir leurs documents audiovisuels au public hors d'un enjeu commercial.

Selon certains, la Vidéothèque de Paris est donc un hybride entre la Cinémathèque Française, et les bibliothèques. "On est un lieu de documentation, à partir de notre collection, on est un lieu d'accès à des documents audiovisuels qui permettent d'être utilisés par toute personne, comme on utilise des bouquins. Sauf qu'ici, il n'y a pas de bouquins mais des images. Et même quand il s'agit d'images, ce sont des vidéos qui sont prêtées, et aucune bibliothèque n'est équipée comme l'est la Vidéothèque de Paris avec ses moyens, ses robots, ses possibilités de consultation documentaire par Minitel à domicile, avec l'accès aux images sur une quarantaine de postes... Donc en ce sens, pour le moment, elle ne ressemble à aucune autre institution dans le monde, dans cette configuration en tous cas".

- Les différentes animations possibles

La Vidéothèque se sert d'animations, et de programmations pour valoriser son fonds ainsi que l'ont fait les bibliothèques bien avant elle. Le présentoir des nouveautés, le présentoir d'actualités, les lectures à haute voix par les bibliothécaires, les lectures de textes par des écrivains sont une façon de valoriser les collections de la bibliothèque, de privilégier quelques titres durant quelques temps pour faire vivre l'ensemble du fonds. De même lors de l'accession des images en bibliothèque, elles ont programmé des projections des collections, et participé à des manifestations plus ambitieuses en collaboration avec d'autres institutions.

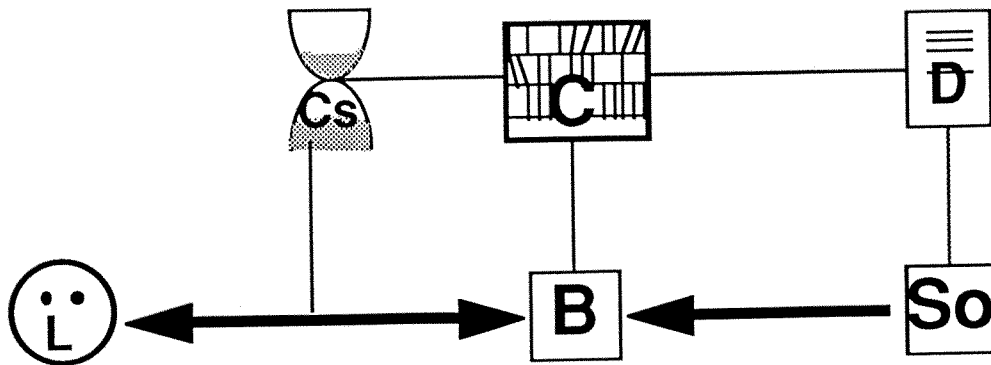
D'autres animations sont aussi organisées en bibliothèque qui ne font pas du tout appel au fonds mais à des éléments extérieurs. Des projections, des expositions, des colloques font vivre la bibliothèque, font venir un autre public mais n'ont aucun lien avec le fonds. Et l'objectif visé n'est d'ailleurs pas de mettre en valeur un livre ou deux, mais de diversifier les activités de la bibliothèque. Cette fonction s'est développée principalement des années 1970, jusqu'au milieu des années 1980, où les bibliothèques avaient également pour fonction celle de lieux de culture. Lorsque d'autres espaces comme par exemple la Vidéothèque de Paris, et bien d'autres lieux encore, des lieux de culture ont repris cette fonction, les bibliothèques se sont plus tenues à leur rôle spécifique, développant encore des lectures et des rencontres avec les auteurs. La Vidéothèque de Paris, elle, confirme son rôle de lieu culturel en diversifiant le plus possible ses activités.

- Peut-on faire correspondre la façon dont fonctionnent la Vidéothèque de Paris et les Bibliothèques ?

D'après Jean-Marie SALAÜN<sup>218</sup>, les bibliothèques fonctionnent selon le schéma ci-dessous.

---

<sup>218</sup>Jean-Michel Salaün, Pour une économie politique de la communication flottante : le cas des bibliothèques, 1995, non encore paru.



Ce schéma paraît assez pertinent pour évoquer la salle de consultation de la Vidéothèque de Paris, qui fonctionne effectivement à partir d'une collection de documents, recherchés à leur source, les ayants-droits, la collection étant communiquée au sein de la Vidéothèque au public qui "lit" les documents en un certain temps. Ici, le temps de consultation est plus limité qu'en bibliothèque puisque la Vidéothèque ne libère ses postes de consultation que durant deux heures. Et les "lecteurs" ne peuvent espérer emprunter les documents.

Par contre, lorsqu'on évoque la façon dont sont construites les programmations, on ne peut plus évoquer ce schéma qui ne correspond pas du tout à leur conception. Le schéma se rapproche plus de celui de la conception d'un spectacle vivant vu par Jean-Marie SALAÜN, ainsi que nous le verrons plus loin.

### 9. La Vidéothèque de Paris et le musée

"Il peut y avoir dans certaines institutions comme le musée d'Orsay qui présentent des accompagnements audiovisuels de leurs expositions. Ces séances peuvent ressembler à des programmations en salle. Pendant quelques jours, ou pendant la durée d'une exposition, on peut avoir un programme cohérent sur une période, ou un mouvement particulier".

Cette comparaison peut, selon nous, être poussée plus loin. La Vidéothèque de Paris, par la façon dont elle confronte collections et programmation nous évoque en effet également la façon dont sont conçus les musées. Le choix d'une thématique est en effet prôné par ces institutions qui se spécialisent dans tel ou tel domaine, et déclinent ensuite différentes expositions liées à cette thématique. De plus, les programmations, lieux de résonance entre les documents, rappellent la forme des expositions qui mettent en espace les documents présentés (à la Vidéothèque, il s'agit d'une grille de programmation) et proposent un cheminement, et quelques animations ponctuent celui-ci.

"A partir du moment où un musée est un lieu dans lequel la mémoire et le patrimoine, voire la création contemporaine sont mis en valeur, on peut estimer que notre travail qui est celui d'animation et de présentation d'œuvres du passé et d'aujourd'hui est comparable".

Un colloque organisé sur les équipements culturels de la Vidéothèque a donné lieu à un article dans Le Monde voici quelques années, où le journaliste inscrivait la Vidéothèque dans l'histoire des équipements culturels comme un successeur des Maisons de la Culture. "Je crois que c'est totalement dénué de fondements, on vient très clairement du monde des bibliothèques, et peut-être qu'effectivement on s'oriente à ressembler à quelque chose du monde des musées, avec la mise en espace, les expositions programmées. Mais, on ressemblerait à des musées modernes, comme des écomusées, qui sont des musées thématiques. On a une fausse image, une idée poussiéreuse du musée".

En outre, la Vidéothèque de Paris développe une politique très rigoureuse sur les films qu'elle donne à voir, de même que le musée présentera les éléments de la meilleure qualité possible tout en développant une politique de conservation et de restauration du patrimoine. Il s'agit de projeter les films sous leur forme originale, des masters, et d'une qualité irréprochable. Sans compter la bonne observation des droits d'auteur.

Une personne développe que paradoxalement, ce n'est pas le fait de conserver des documents audiovisuels au sein d'une collection qui donne à la Vidéothèque un lien avec la fonction du musée, mais le fait de confronter programmation et consultation, c'est à dire l'utilisation de deux façons de concevoir l'audiovisuel, alors que dans quelques années, seule la vidéo numérique sera accessible. "En fait, dans un sens, les programmations sont nos expositions temporaires de musée. On sort quelques unes des œuvres de nos collections, on en fait venir d'autres musées, d'autres institutions,... c'est une fonction muséale. Avec cette espèce de nostalgie que je sens bien dans mes propos du fait qu'aujourd'hui, il n'y a plus d'œuvres chez les gens, mais seulement des copies. Dans quelques années, il n'y aura plus de cinéma ailleurs que dans les musées comme nous. Je ne dis pas le cinéma est mort, je ne tiens pas le discours de Serge Daney, mais j'ai des inquiétudes très nettes".

D'où le discours tenu dans un autre entretien sur l'importance de présenter les œuvres dans leur "vraie" forme, ainsi que La Joconde est présentée au Louvre car l'important n'est pas la carte postale ni la copie vidéo, mais l'œuvre.

Institution originale, la Vidéothèque de Paris l'est certainement, mais elle emprunte les éléments qui la constituent à de nombreuses institutions. Et elle semble étrangement évoluer vers une institution qui n'est pas considérée comme très novatrice, une institution qui s'occupe de mise en exposition, l'institution muséale. Cette dernière institution, pour valoriser ses expositions doit nécessairement passer par la spectacularisation de sa mise en espace, et de nombreux écomusées utilisent aujourd'hui les technologies les plus poussées pour attirer l'œil sur tel ou tel point, tel ou tel phénomène. Le son, les images sont utilisées pour une forme de spectacularisation des expositions.

## **F- Une logique patrimoniale ?**

### **1. La construction d'une mémoire de Paris**

Le principe de base de la Vidéothèque de Paris conçu par Pierre EMMANUEL est la constitution d'une mémoire de Paris par deux moyens, la conservation des documents qui évoquent la vie parisienne, son architecture, et la production de documents mettant en mémoire cette vie, ces mœurs et coutumes. Cette mission de collecte peut donc être considérée comme une mission de conservation des documents dans un domaine précis, même si l'objectif est principalement celui d'une étude des comportements urbains, non celui de s'établir comme une institution patrimoniale.

"On peut se considérer comme une institution patrimoniale, en partie, dans la mesure où on est des constructeurs de la mémoire de Paris, les rassembleurs de la mémoire de Paris dans le domaine audiovisuel. Oui, on a une activité patrimoniale importante par la constitution de notre fonds".

Mais, la Vidéothèque de Paris ne collecte pas les documents de manière exhaustive mais sélective, même si elle a déterminé des critères lui permettant une collecte exhaustive des thèmes traités par l'audiovisuel sur la ville de Paris. Les documents sont choisis selon la place qu'ils prennent dans le fonds constitué.

### **2. La diffusion du patrimoine audiovisuel**

- La diffusion des œuvres est importante

La question a été posée de savoir si la Vidéothèque peut ou non être considérée comme une institution patrimoniale. Tout le monde n'est pas d'accord sur ce point, mais certains estiment tout de même que dans l'état où est le patrimoine audiovisuel, toute personne qui réalise une bonne copie d'un document rare, participe à sa conservation. De plus la diffusion des œuvres et leur connaissance par la Vidéothèque de Paris est importante pour la redécouverte de celles-ci. Si cette exploitation n'était pas faite, le patrimoine risquerait de ne jamais être diffusé, jamais véhiculé, et ne percevrait aucune motivation à être conservé. "Aujourd'hui, on commence à multiplier la conservation des nanards des années 50. Pourquoi ? Parce que les chaînes en sont friandes pour meubler les menus, ça fait appétissant. Il y a une diffusion totalement arbitraire et sommaire, mais du fait qu'il y ait une diffusion, on provoque un besoin de consommation. Si personne ne les diffusait, il faudrait des Saints ou l'État pour jouer ce rôle conservateur". Le problème est maintenant de savoir si oui ou non cette conservation et cette diffusion sont partie intégrante d'une mission de la Vidéothèque...

- problème de l'intégrité des œuvres

A la Vidéothèque, les œuvres ne sont considérées visibles que dans des versions originales. "Si on projette un film dans une version doublée, c'est toujours parce que c'est une rareté, qu'aucune autre copie n'existe, que les originaux ont disparu, ou ne sont pas disponibles et qu'il y a vraiment un impératif absolu de montrer ce film. Sinon on ne montre pas des films en dehors de leur version originale. Ça jamais. C'est complètement tabou. Et ça fait partie également de notre mission patrimoniale".

C'est ce que développe un responsable qui estime que le travail des institutions comme la Vidéothèque de Paris est important dans l'accessibilité donnée à des œuvres sur leur support d'origine. "Le cinéma n'est pas fait pour être regardé à la télévision. Comme le faisait remarquer Jean-Luc Godard, voir un film à la télévision, c'est en voir une simple reproduction. On vient voir le tableau La Joconde au Louvre, on achète une

carte postale, personne n'aurait l'idée de confondre l'original et la copie"<sup>219</sup>. Et une autre personne de surenchérir qu'il n'a par ailleurs pas été choisi de placer La Joconde dans un lieu comme le Tombeau de Napoléon, isolée. Les visiteurs viennent donc voir la Joconde et les œuvres qui l'entourent.

Cette personne raconte également ce que lui rapportait un jour un conservateur du musée. Ils ont tenté un moment d'instaurer un parcours fléché dans le Louvre, avec une petite Joconde, la Venus de Milo, la Victoire de Samothras, le Radeau de la méduse en petites vignettes, afin que les visiteurs ne puissent voir que les cinq œuvres importantes. Et si une catégorie de visiteurs "qui vient en autocar" effectue ce parcours express, ce n'est pas le mode d'organisation principal du Louvre. Les visiteurs parcourent une époque, ou une école de peinture, parce que là aussi, c'est la confrontation qui compte, il ne s'agit pas uniquement de voir cinq "cartes postales", même si beaucoup de visiteurs repartent avec ces cinq cartes postales. Idée qui le fait rapprocher la Vidéotheque de Paris avec les institutions muséales...

### 3. La notion de patrimoine

Mais la notion de patrimoine n'était peut-être pas la notion adaptée au domaine abordé. "Quand on est dans le monde des bibliothèques, de la documentation, et des archives, les collections patrimoniales ont totalement un autre sens que ce que fait la Vidéotheque de Paris. Je pense que dès qu'on rentre dans un univers, il faut faire attention au vocabulaire qu'on adopte. La notion patrimoniale, c'est d'abord les collections, d'une part les collections historiques, les incunables,... Et ici, il n'y a pas d'incunables, parce que à partir du moment où on les a, c'est que ce ne sont pas vraiment des incunables. Et d'autre part, c'est la mémoire systématique de la Nation. Nous n'avons pas mission de conservation. Ni mission, ni vocation. Et nos collections ne sont d'ailleurs pas exhaustives, ce qui est indispensable pour une logique patrimoniale. Cela dit, il y a des documents qui sont conservés ici et nulle part ailleurs, c'est dû au flou dans lequel s'est situé pendant longtemps le Dépôt Légal. Depuis le 1<sup>ier</sup> Janvier 1994, c'est fini".

La notion de patrimoine est une notion ambiguë, et si la Vidéotheque hésite à employer ce mot pour qualifier son rôle, c'est parce qu'elle ne considère pas comme son unique mission celle de conserver des documents. Elle diffuse des documents sélectionnés et organise autour de ceux-ci une réflexion. Sa mission n'est donc pas celle d'une institution patrimoniale, mais celle d'une institution de réflexion autour de l'image, selon son personnel. Si à l'origine, on pouvait la rapprocher du monde des bibliothèques, le projet de Pierre EMMANUEL étant de conserver les images d'une thématique précise pour les étudier ensuite, aujourd'hui la Vidéotheque de Paris se tourne également vers une spectacularisation de ses actions pour valoriser sa réflexion autour des images.

---

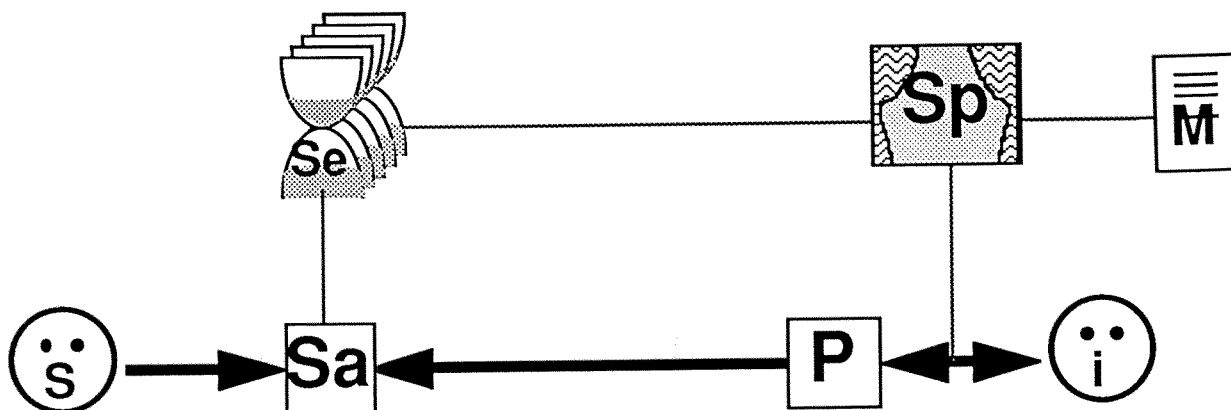
<sup>219</sup>Jean-Yves de LEPINAY, "Réunir 5600 films sur Paris, à quoi ça sert ?", L'enfant dans la ville, 1<sup>ière</sup> partie, Revue de la vdp, Programme du 5 Avril au 16 Mai 1995, p.56.



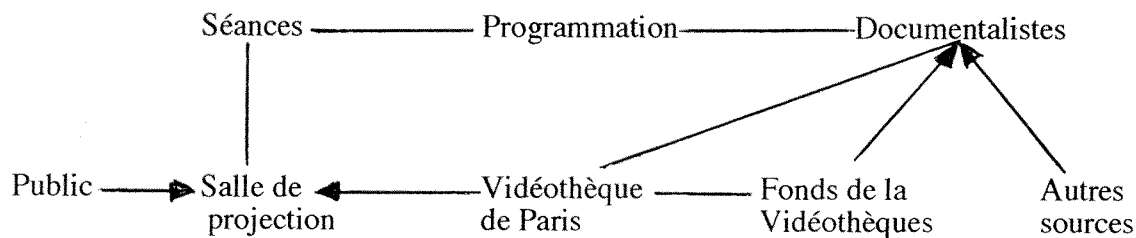
## G- Peut-on parler d'une spectacularisation du culturel ?

### 1. Les programmations et le spectacle vivant

Ainsi que nous l'avons indiqué, nous pouvons effectuer un rapprochement entre la façon dont le spectacle vivant est construit et celle dont les programmations sont conçues, à partir du schéma donné par Jean-Marie SALAÛN.



Nous pouvons en effet reproduire un schéma assez semblable en essayant de reconstituer la façon dont les documentalistes conçoivent une programmation et en offrent la contemplation et l'examen.



Les programmations de la Vidéoθήque de Paris tendent en effet de plus en plus à se rapprocher du spectacle vivant, d'autant plus qu'elles sont accompagnées par des animations de plus en plus originales, même si elles ont toutes leur pertinence au sein de la thématique. Cette orientation vers l'événementiel est issue d'une volonté de se démarquer des autres institutions qui programment des documents audiovisuels, et d'étonner les gens qui se familiarisent trop avec un monde emprunt d'audiovisuel, et banalisent ce monde qui a au contraire besoin d'être réfléchi, analysé, confronté. Le spectacle est un "ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard, capable de provoquer des réactions", selon le Petit Robert. Un bon moyen, donc d'éveiller les esprits.

### 2. Pourquoi une spectacularisation

"Nous développons une spectacularisation du culturel qui nous concerne parce qu'on peut le faire à partir du moment où toute la partie consultation n'a rien de

spectaculaire. C'est un travail, une mise à disposition un service public conçu comme tel mais qui n'a pas besoin d'être spectacularisé pour être vendu pour exister". Et pourtant c'est la manière dont cette consultation fut conçue qui donna sa réputation à la Vidéothèque de Paris, ainsi que nous l'avons développé plus haut. Ne peut-on pas parler d'une spectacularisation de la technologie et du progrès possible autour d'un média peu diffusé ? Les principes mêmes de l'élaboration de la Vidéothèque se basent sur le sensationnel, le jamais vu en matière de diffusion de l'audiovisuel, ce qui contribue à sa réputation et lui confère une volonté de spectaculariser quelque peu son fonctionnement.

La même personne ajoute : "Mais les projections, c'est du spectacle, qu'on le veuille ou non. Même s'il y a une démarche relativement exigeante, pure et dure sur l'intégrité des films, c'est du cinéma, c'est du spectacle. Donc, c'est pour cela qu'on fait des choses comme Piscinéma ou les Rencontres, qui ont des valeurs pour le coup très spectaculaires. Parce que le cinéma c'est du spectacle, même quand c'est du cinéma difficile d'auteurs indépendants du patrimoine, la valeur spectaculaire reste importante".

Ainsi que cela sera exprimé à propos de la multiplication des animations dans la seconde partie de la programmation "Jazzopolis", il s'agit de fidéliser le public, et pour cela de rendre les programmations plus vivantes. "Il faut ajouter un plus culturel. Il faut que de la même façon que quand vous achetez une tranche de veau, eh bien, vous servez du veau, et puis vous avez autour une garniture, et puis une sauce dessus qui le mettent en valeur. Eh bien là, il s'agit de façon permanente de mettre en valeur les choses, d'où la nécessité d'avoir des animations. Alors, il ne faut pas animer à longueur de temps, parce que sinon, il n'y a plus que ça qui existe, mais il faut de façon intelligente, essayer de montrer ce qu'on va faire".

Cependant, une personne estime que la fréquentation est également issue de la non-contamination publicitaire de la Vidéothèque de Paris. "Il n'y a pas de publicité à la Vidéothèque, comme à la Cinémathèque. Ce sont des lieux qui sont purs de tout environnement commercial et publicitaire, c'est de plus en plus rare, et je crois qu'inconsciemment, ça joue".

### **3. Les animations proposées**

- Les séries du regard critique

Les rendez-vous du regard critique évoqués ci-dessous sont un axe proposé par la Vidéothèque de Paris qui invite à réfléchir sur les images, la télévision, la musique de films, ... Initiés par la Direction de l'action éducative, ils étaient au départ dirigés vers les seuls enseignants. Aujourd'hui élargis à l'ensemble de la Vidéothèque de Paris, l'orientation de ces séances est révisée. "Les séances cinéma et histoire, c'était quelque chose qui était lancé avant que j'arrive, je suis là depuis environ un an. C'est un principe très classique avec des images, un conférencier qui commente, qui dit ce qu'il voit, etc. Je pense qu'on a, nous Vidéothèque, à trouver, à inventer un style d'écriture, en fait de travail de ces séances, qui soit plus dynamique, qui permette davantage justement des confrontations de points de vue entre différents professionnels. Donc, qu'on ait des tables plus variées, plus ouvertes, ou alors que le moment de ces regards critiques soit vraiment un spectacle. Une personne comme Jean-Yves de LEPINAY le fait avec "La musique plein les yeux". Qu'ainsi on ait une véritable plus-value par rapport, finalement à la simple illustration de quelqu'un commentant un film qu'on voit".

Ces rendez-vous, qui ont tout de même une visée d'étude et de réflexion, de "lecture de l'image", sont plus ou moins suspendus durant la programmation jazz, la programmation de l'été. "Là on va être dans quelque chose de plus souple, de plus

attirant, ce sont d'autres plus-values que l'on va créer en organisant des concerts, en organisant des nuits, en créant des respirations comme ça dans la programmation".

- Animations dans le cadre d'une programmation

La nouvelle formule qui dirige l'organisation des programmations n'est pas considérée par tous comme plus ou moins spectaculaire qu'auparavant, mais certaines animations assez exceptionnelles prennent tout de même cette connotation spectaculaire. Par exemple les mini-concerts jazz organisés pour des variations autour de musiques de films avant la projection de ceux-ci. Quoi qu'il en soit, il est nécessaire pour documentalistes, dans le cadre d'une augmentation de la durée des programmations de multiplier les animations. "Il ne faut pas routiniser la fréquentation, il faut que la Vidéothèque de Paris paraisse toujours proposer des activités et programmes variés".

A l'occasion de la programmation "L'Argent", de nombreuses séances du regard critique ont été organisées, ainsi que quelques animations. L'argent de l'herbier film muet qui dure presque quatre heures, fut projeté avec un accompagnement piano, et programmé une seule fois. Gilles ROUSSEAU s'est occupé d'une vente aux enchères de livres et d'affiches de cinéma, et d'objets fétiches comme la robe d'Isabelle Adjani dans La reine Margot,... qui a assez bien fonctionné. L'exposition fut celle de jeux de Monopoly du monde entier qui exprimaient bien le rapport entre le jeu, l'argent, et la ville, les villes. L'idée d'exposition était au départ de disposer des machines à sous dans la Vidéothèque, et que les gens puissent s'en servir pour rendre l'exposition vivante. Pour des raisons législatives, cela n'a pas pu se faire.

"L'enfant dans la ville" n'a pas donné lieu à de nombreuses animations, outre les séances du regard critique et un colloque sur l'enfance en danger. Le thème s'y prêtait moins. La documentaliste estime qu'il ne faut pas faire de l'animation pour l'animation et que si certains thèmes comme le jazz s'y prêtent bien, d'autres sont a priori moins spectaculaires. "Je trouve que la Vidéothèque est avant tout un lieu dédié au monde des films".

Les nuits développées à l'occasion de la programmation "Jazzopolis" sont une animation qui s'est beaucoup développée à la Vidéothèque de Paris, voici quelques années. Il s'agit d'une animation particulièrement adaptée à ce qu'est la Vidéothèque pour certains, et qui développe une communion entre les personnes du public...

"On a eu une période très nuits. Ce qui a un côté magique. Je trouve que le monde du cinéma se prête remarquablement bien au monde de la nuit. C'est l'enfermement... Il y a quand même quelque chose de très curieux dans la magie que secrète le septième art, c'est le fait que les gens soient regroupés. Ils ne se parlent pas mais on a un groupe qui se crée et qui se rencontre dans un univers où tout est clos, où on est face à un écran, où on arrive à s'identifier à des situations, à des personnages. C'est quelque chose de magique qu'on ne ressent pas du tout devant la télévision. Il n'y a pas cette dimension, on pense à autre chose".

- Les événements et projets spéciaux

Un des nouveaux axes proposés par le Directeur Général est effectivement l'accent mis sur des événements "grand public". Par exemple un travail plus cohérent fait avec les festivals invités, la Quinzaine des réalisateurs, le FIPA et Imagina, où la Vidéothèque va essayer d'ajouter des services qui lui seront propres, comme la multiplication des rencontres avec les réalisateurs. Le lancement de leur propre opération de festival, les Rencontres Internationales à Paris en Octobre prochain, un très gros projet, fait partie de la même logique. De même, l'annulation de la Nuit du court métrage est l'occasion de reporter les efforts alloués à cette manifestation vers Piscinéma. "C'est donc de ne pas se refuser d'avoir des événements très ludiques type Piscinéma et le Magicien d'Oz, ou d'être à l'origine de projets très ambitieux comme les

Rencontres Internationales, qui, si elles marchent bien, sont amenées à grandir et à prendre une place de plus en plus importante, à notre initiative".

Et les grands événements organisés par la Vidéothèque comme Dark Noir, les Rencontres ou Piscinéma sont de fait considérées par tous comme faisant partie d'une logique spectaculaire, plus encore que les animations... Ainsi, le Directeur compare celles-ci avec le spectacle vivant : "Les animations organisées dans le cadre des programmations, c'est pas tout à fait la même chose que la production d'une pièce de théâtre ou d'un ballet, l'échelle est différente, c'est quand même plus facile de produire des choses dans le cadre de la Vidéothèque. Ce qui leur ressemble, ce sont des productions comme Dark Noir par exemple, ou les Rencontres Internationales du Cinéma à Paris, ou d'organiser des festivals. Tout ça, c'est des grosses productions qui ressemblent à la production d'un spectacle vivant qui demande plus d'investissement et de médiatisation. L'exemple de Piscinéma est un bon exemple, j'ai encore reçu un coup de fil tout à l'heure, et tous les journalistes veulent en parler, c'est très bien parce que ça fait partie d'une logique d'approche purement ludique, très médiatisable, et qui permet, à ce moment-là d'attirer un public qui ne vient pas encore à la Vidéothèque. En même temps, on trouve très intéressant de projeter la nouvelle version intégrale d'origine du Magicien d'Oz qui vient d'être restaurée. Cinématographiquement parlant, ça a toute sa pertinence et toute sa valeur, et en même temps on en fait un événement ludique et grand public. C'est ça qui est intéressant de pouvoir inventer des événements comme ça qui sont drôles et puis en même temps d'avoir une démarche d'intégrité par rapport à la mémoire ou au patrimoine, ou à l'actualité".

#### 4. Enregistrer les animations ?

L'audiovisuel est né au moment où le besoin s'est fait sentir de conserver les divers spectacles que chacun trouvait dommage de ne pas pouvoir conserver sur un support plus fidèle que la seule mémoire. Les premiers films audiovisuels étaient donc une reproduction des séances théâtrales. Cela permettait également de ne pas créer de mise en scène spécifique à ces vidéos.

Les séances du regard critique, ainsi que certaines animations particulièrement intéressantes et/ou spectaculaires présentées par la Vidéothèque de Paris mériteraient de la même manière, selon certains, d'être filmées. "Quand on fait venir quelqu'un qui vient présenter un film qui est de notre fonds, un universitaire qui va travailler parfois quatre heures, voire plus, sur ce sujet là pour faire sa conférence, qui va venir la faire pour avoir trente pékins dans la salles, c'est un gaspillage monstrueux. On filme, et on conserve. Ce qui veut dire que quelqu'un qui demande Les enfants du paradis pourrait avoir également la conférence de Mr Machin sur le même sujet. Je trouve que ce serait la moindre des choses de notre part que de faire cela. On est une institution qui fait de la production, et de la conservation, et qui, par ailleurs organise ces séances vivantes et éphémères. Je trouve étrange qu'elle n'essaie pas de filmer et de garder puisqu'elle sait filmer et garder".

Mais tout le monde n'est pas du même avis. Ainsi, le Directeur Général, qui a longtemps travaillé dans le domaine du spectacle vivant estime que "le problème de garder les traces de tout cela, c'est ensuite de savoir comment les gérer, comment les exploiter. Parce que souvent on enregistre des choses en disant "tiens, c'est intéressant", et puis ça dort sur des étagères, et puis personne ne les regarde ou ne les écoute jamais. C'est difficile de tout garder, ça nous demanderait beaucoup de place. Et puis moi je crois beaucoup à l'éphémère. C'est un peu une phobie qu'on a à notre époque que de vouloir systématiquement tout garder, garder la trace de tout, c'est une peur de l'oubli, de la mort, qui ressemble à une phobie. Je crois qu'il faut accepter qu'une partie de ce qu'on fait est éphémère, et tant pis s'il est perdu à tout jamais". Ce point de vue est partagé : "Si on enregistre, c'est pour un objectif. Cela n'a aucun intérêt d'accumuler les bandes si ce n'est pas pour en tirer quelque chose. C'est bien des archives, mais pour quoi faire ? Il y a des choses faites comme un spectacle. Un spectacle, c'est fait pour

être éphémère, c'est ce qui fait sa richesse, c'est qu'on vient assister à un truc, et on en attend quelque chose de surprenant, d'unique. Si vous allez voir un spectacle vivant, vous pouvez acheter la cassette en sortant, mais si la cassette ne fait qu'enregistrer bêtement, platement le spectacle sur scène, vous allez avoir quelque chose qui va être extrêmement décevant par rapport au spectacle. (...) Aujourd'hui, les rapports entre l'audiovisuel et le spectacle vivant ont changé, voilà".

## **5. Une banalisation de la Vidéotheque de Paris ?**

De même l'élargissement de la programmation aux grandes villes et non plus seulement à Paris vise à varier les possibilités de confrontation entre les films, ainsi à toucher un nouveau public. Mais, selon un responsable, l'accès à un fonds plus large banalise un peu la Vidéotheque de Paris pour un public qui ne suivrait pas la démarche globale de celle-ci. "On vient chez nous voir un film iranien comme on irait à la Cinémathèque ou dans une salle d'art et d'essai. Paradoxalement, la pauvreté du fonds obligeait certainement davantage à rechercher l'explication. Mais bon, on élargit notre public, et on l'élargit aussi avec un risque de malentendu".

Il est possible également d'élargir la fréquentation de la Vidéotheque en projetant des films assez célèbres ou populaires qui attirent le public, en rendant la programmation encore plus attractive. Le personnel de la Vidéotheque sait pertinemment comment augmenter la fréquentation de façon spectaculaire. Il suffirait de louer davantage de films plus connus à l'extérieur, de renoncer à vouloir ainsi montrer des documentaires, de surexploiter les films du fonds à succès, les Rohmer, les Godard et les Renoir. Mais ils estiment que "la valeur ajoutée ne se mesure pas seulement en termes de fréquentation parce qu'en fait la fréquentation est quelque chose qu'on peut manipuler, au moins dans une certaine mesure. Ce qu'on peut plus difficilement manipuler, c'est tout ce qui se construit en termes d'image et auprès du public, de la profession, etc., ce qui est peut-être plus difficile à intégrer mais qui correspond sans doute à un travail de fonds". C'est ce qu'ajoute une documentaliste qui considère que la mission d'une institution culturelle est de ne pas toujours aller "dans le sens du poil". Ce n'est pas toujours ce que les gens désirent voir qui les enrichira vraiment déclare-t-elle. C'est également pour cela qu'il faut parvenir à les faire sortir de chez eux, à leur faire découvrir certaines institutions.

## **6. Vers une spectacularisation du culturel ?**

Proposer au public des événements originaux et uniques est considéré comme un moyen efficace de le faire sortir. "Ce qu'il y a d'important dans le spectacle, c'est justement son côté évanescent, c'est quelque chose qui n'est pas reproductible un spectacle. Ça se passe à un moment donné, ça ne se fixe pas. Et aujourd'hui on fait sortir les gens de chez eux avec ça, on ne les fait pas sortir de chez eux avec quelque chose de reproductible. Le cinéma, c'est quelque chose qui est reproductible, on se dit, si j'y vais aujourd'hui ou si j'y vais demain, ça sera pareil. Et cela conduit peu à peu à essayer de limiter cette reproduction en créant des lieux où il se passe autre chose. On va créer un petit événement autour de la sortie en salle qui aura l'apparence de quelque chose qui ne peut arriver qu'une fois. Aujourd'hui, la tendance dans les institutions, notamment à la Vidéotheque, c'est de créer une multitude d'événements qui vont les faire exister, qui sont presque des spectacles. Une séance du regard critique, c'est un spectacle. On a préparé en gros avec qui on va le faire, il y a eu une mise en scène, mais il y a aussi une part d'improvisation, ça n'arrive qu'une fois, donc c'est un spectacle. Forcément, il y a une tendance à la spectacularisation puisque c'est le seul moyen de faire sortir les gens de chez eux". Mais la spectacularisation n'est pas celle décrite par Guy DEBORD dans la Société du spectacle qui décrit la société comme un spectacle qui sépare les gens en

même temps qu'il semble les unir. La vision donnée de la spectacularisation est une vision positive, et normale dans le contexte actuel du paysage audiovisuel, et de toutes les institutions culturelles.

Beaucoup estiment effectivement que pour faire exister une institution non commerciale, il faut lui apporter quelques touches pimentées qui font un peu ressortir son goût, son originalité et son apport.

"Je ne sais pas si on peut appeler ça spectacularisation, mais il y a, lié à la démocratisation, lié à la vulgarisation de la culture, un phénomène de dérive vers la communication, on communique sur la culture, en fait. Quand Arte passe un documentaire sur Artaud et Sami Frey le passe en salle et qu'on voit inscrit 36 15 code Artaud, on se dit que le monde devient fou, il y a un peu un côté société du spectacle. C'est toujours un documentaire sur Artaud qui est très sérieux, bien fait, qui n'est pas dévoyé du tout, mais le problème, c'est tout ce qu'il y a autour. Et la queue phénoménale pour les expositions aujourd'hui, ça n'a rien changé aux expositions elles-mêmes, elles ne sont pas faites autrement. C'est même grave. Il y avait une exposition l'année dernière sur un peintre pré-pompier, très très médiatisée, et énormément de monde est venu. Mais on n'explique absolument pas ce que c'est, et on a acquis un public qui n'a pas la culture suffisante pour tout comprendre. C'est formidable qu'on réussisse à déplacer les foules comme ça devant les tableaux, mais si ils ne savent même pas ce que c'est que l'enlèvement des Sabines, qu'est-ce qu'ils vont comprendre ? Il faudrait quand même expliquer la légende, pourquoi on continue à la peindre au XIX<sup>ième</sup> siècle. On a fait des tee-shirts, on a mis des grandes affiches, on a des 36 15, mais l'exposition elle-même, elle n'est pas plus riche qu'avant, elle n'est pas spectacularisée, quoi".

Spectaculariser signifierait donc donner un plus aux spectateurs, et enrichir chaque fois ce que l'on propose au regard et à la réflexion. Spectaculariser correspondrait alors à valoriser de plus en plus un nouveau regard sur les œuvres anciennes et nouvelles, sur les outils de communication anciens et nouveaux. Spectaculariser est aussi un moyen d'attirer un nouveau public qui ne doit pas rester passivement devant son téléviseur, qui doit "apprendre à analyser les images qui s'imposent à lui tous les jours, à toutes heures"..

## H- Une éducation de l'audiovisuel

"L'internalisation des commerces économiques, scientifiques ou culturels est sans doute à la source de l'inflation des images. L'important est d'apprendre à tous à les utiliser. C'est ici qu'intervient le rôle du médiateur qu'est le bibliothécaire. Nous avons vu que loin d'être un langage objectif et irréfutable, l'image n'avait, comme le texte, qu'une valeur déclarative ; et que, loin d'être un langage libre et universel, l'image n'était jamais pure de tout code. Les avouer ou les révéler est du devoir des intellectuels, plutôt que de continuer à confondre les images avec la réalité ou de les montrer comme des vérités tombées du ciel. Ne peut-on échanger alors la menace de dissolution d'un lien social qui a toujours aussi été un lieu d'exclusion contre la promesse de communautés nouvelles ?" <sup>220</sup>. Cet apprentissage à l'utilisation et à la compréhension de l'image audiovisuelle, la Vidéothèque de Paris désire le procurer à son public, c'est en quelques sortes sa mission.

### 1. Apprendre à analyser les documents

"Le cinéma et l'audiovisuel sont sans doute des outils intellectuels et esthétiques parmi les plus efficaces aujourd'hui pour qui souhaite comprendre la complexité du monde et cherche à identifier les moyens de s'y impliquer. Si nous voulons que les images contribuent à forger notre intelligence de citoyens, il faut bien que nous en acquérions les clefs, que nous apprenions à les décoder" <sup>221</sup>.

De la même manière que le Département de l'action éducative aide les enseignants à passer par l'audiovisuel pour apprendre à lire à un public défavorisé et emprunt d'audiovisuel, de nombreuses personnes estiment important cet apprentissage de lecture des images dans un monde "envahi" par celles-ci. En effet, aujourd'hui, la place prise par les représentations en deux dimensions sur les écrans télévisés, ou au cinéma, ou de plus en plus par les ordinateurs, avec l'émergence des services en ligne, est considérable. Et l'accès qu'on a à la compréhension de la réalité se fait depuis le plus jeune âge par la représentation en deux dimensions d'images qui bougent. "A partir du moment où notre compréhension et notre appréhension du monde se fait par cet intermédiaire, par cette forme d'aplatissement de la réalité, il me paraît indispensable que dès le plus jeune âge on apprenne à comprendre que l'image de la réalité n'est pas la réalité. Et pour ça, il faut apprendre à relativiser l'image, il faut apprendre à prendre du recul par rapport à l'image, il faut savoir la critiquer, il faut savoir l'analyser, il faut se rendre compte qu'elle n'est pas le monde, qu'elle n'en est qu'une représentation. Et pour cela il faut apprendre le langage de l'image. Je trouve que ça devrait être obligatoire à l'école. Il devrait y avoir des cours d'analyse audiovisuelle, d'analyse de l'image à l'école au même titre que des cours de dessin ou des cours de sciences naturelles".

Cet enseignement commence à être intégré au sein de certains établissements qui demandent à la Vidéothèque (quand ils s'agit d'établissements parisiens) des programmes éducatifs qui apprennent à décoder le langage cinématographique, la grammaire de cinéma, comment se fait un film ou à faire une analyse sociologique et sémantique. Mais ces enseignements ne sont pas encore réellement intégrés au sein des programmes scolaires.

---

<sup>220</sup>Claude Collard, Isabelle Gianattasio, Michel Melot, Images dans les bibliothèques, 1995, p.377.

<sup>221</sup>"Regard Critique", Texte de présentation.

De même les chercheurs viennent à la Vidéotheque en partie pour apprendre à se servir de ce nouveau média qui ne demande pas la même analyse qu'un document papier, et qui demande une plus grande distance par rapport à ce qui est dit et montré.

"L'image représente quelque chose par la culture et la mémoire qu'on a à côté. Si la chute du mur de Berlin est quelque chose qui est sans importance, toutes les images sur l'Allemagne sont sans importance. Elles ne deviennent intéressantes que dans la mesure où elles sont mises en perspective avec le fait que le mur de Berlin a été créé, qu'à un moment on a vécu avec, et qu'un jour il est tombé. Et c'est ça qui fait l'intérêt des images. L'image en soi n'est rien. Et donc la grosse question aujourd'hui, c'est au travers de l'audiovisuel, ou au travers d'autre chose, de donner de la culture aux gens de telle manière qu'il se passe quelque chose dans leur rapport à l'image".

"Peut-être aura-t-il fallu 100 ans de cinéma et 50 ans de télévision pour que nous puissions sortir de l'âge de l'adolescence audiovisuelle, celle où la fascination passive va laisser la place progressivement à une nouvelle connexion sociale productive d'interaction fertile entre la société et sa représentation"<sup>222</sup>.

## 2. Rendre le visible lisible ?

Ce point a posé quelques difficultés dans la mesure où tous ne percevaient pas le problème de la même manière. L'image est-elle a priori lisible ou visible ? Certains utilisent le terme de lisible, d'autres celui de visible pour exprimer la même notion, il n'est pas nécessaire d'apprendre à regarder une image de la même manière qu'il faut apprendre à lire pour comprendre un minimum. Et c'est par ailleurs ce qui fait la difficulté de l'image, car on croit la percevoir directement alors qu'elle n'est qu'une image justement, et qu'il faut apprendre à décrypter ce qu'il y a derrière elle. "Un spectateur d'une image ne pense pas qu'il y ait autre chose à dire ou à voir, ou à penser sur cette image que ce qu'il voit. C'est en ce sens que je dis qu'une image est lisible spontanément, parce qu'on a la sensation qu'il y a une globalité du message, qu'elle s'épuise en elle-même".

On peut donc poser qu'il y a la même différence entre l'analyse et l'accessibilité de l'image qu'entre la critique d'un texte et la lecture de ce texte. Il est possible de lire un texte sans avoir les éléments pour le critiquer, l'analyser ou le remettre dans son contexte. La différence entre ces deux support est effectivement qu'on n'a pas l'impression de nécessiter un apprentissage pour lire l'image. Mais de la même manière que pour l'écrit, pour ne pas en être "victime", il faut apprendre à l'analyser de la même manière qu'il faut être critique avec ce qu'on lit. Et c'est d'autant plus important d'avoir ces éléments d'analyse que tout le monde peut recevoir ces images sans limite, et que la vulnérabilité à ces images est donc beaucoup plus importante que la vulnérabilité au texte. "Il est important que les gens intègrent la notion de consultation et non plus seulement celle de la réception".

Selon Régis DEBRAY, "Coder, c'est socialiser. C'est, du même geste, vouloir intégrer l'insociable, vouloir régulariser le dérèglement et l'irrégulier. A-t-on sémiotisé l'image pour s'en débarrasser, pour en dissoudre l'insistante sauvagerie dans l'acide linguistique ? Pour étouffer la scandaleuse, la native ingénuité des figures, leur dérangeante "idiotie" ? (...) On a passé à l'image le baillon du langage, des sémantiques et des syntaxes, comme si on avait toujours eu peur de voir, comme s'il y avait quelque chose de vertigineux dans la vision qui serait plutôt son intimidant, son monstrueux

---

<sup>222</sup>Michel Reilhac, "Images utiles", Jazzopolis, 1ère partie du programme, du 5 Juillet au 13 Août 1995, p.3.



silence. (...) Peut-être l'homme de paroles se sent-il vaguement culpabilisé face à une transmission sans paroles, à des signes sans codes<sup>223</sup>. Et il cite Godard qui disait un jour sur Canal +, "comme s'il fallait l'ombre de la phrase écrite pour se protéger de la lumière ingénue qui vient des écrans". Il est selon lui impossible de lire l'image, qui n'est pas conçue ainsi. "Il fallait mentionner la sauvagerie ou l'idiotie de l'image, car c'est elle qui fait sa supériorité médiologique. (...) C'est son mutisme présemantique qui confère à l'image ces pouvoirs exceptionnels si chichement dévolus au texte : accessibilité, crédibilité, affectivité, motricité à des taux défiant toute concurrence<sup>224</sup>".

### 3. Regarder le monde avec un regard critique

C'est donc une transformation de l'œil en un regard que propose la Vidéothèque de Paris. "La télévision est, a-t-on dit, une fenêtre ouverte sur le monde. Parfois, lorsqu'on ouvre la fenêtre, on n'entend que du bruit. Il faut tendre l'oreille pour identifier le son d'une voiture, le chant d'un enfant, les échos d'une conversation.

Est-il possible de "tendre l'œil" comme on tendrait l'oreille ? La multiplication des écrans qui diffusent des images jusque, quelquefois, dans les lieux publics ou les supermarchés, crée comme un "fonds visuel" au sein duquel il devient difficile de distinguer vraiment une parole.

C'est pourquoi la Vidéothèque de Paris ne diffuse pas les images : elle les montre, comme on montre du doigt quelque chose sur lequel on veut attirer l'attention, un paysage que l'on veut faire découvrir. (...) La Vidéothèque de Paris est un lieu où l'œil n'est jamais passif, où le regard est toujours attentif, critique"<sup>225</sup>.

D'où la dénomination donnée aux Séances du Regard Critique, que nous avons déjà succinctement évoquées. "Il s'agit d'éveiller chez les citoyens un regard critique du monde".

Les séances du Regard Critique sont les suivantes, qui sont en évolution :

#### - Confrontations

Il s'agit de la confrontation de deux films, un film tourné à Paris, un autre film tourné dans une autre grande ville du monde, traitant du même sujet ou ayant des similitudes stylistiques. Cette forme d'analyse complète ce que la Vidéothèque a instauré vis à vis de l'analyse des grandes villes. Ici, il s'agit de la ville de Paris mise en perspective avec une mégalopole, à partir de la façon dont un document audiovisuel aborde un thème ou la façon dont il est construit, selon la ville où il est tourné.

#### - Les écrans du jour

Aujourd'hui organisée par Isabelle VANINI, et animée par un spécialiste qui recherche les participants, cette séance propose une réflexion sur des problèmes de société tels qu'évoqués par des films, des émissions ou des vidéos sélectionnés. Cette séance prendra bientôt le nom de "image et société", terme considéré comme plus évocateur, mais également plus classique.

---

<sup>223</sup>Régis Debray, "Défendre l'image", Manifestes médiologiques, 1994, p.186-187.

<sup>224</sup>Régis Debray, "Défendre l'image", Manifestes médiologiques, 1994, p.189.

<sup>225</sup>Jean-Yves de LEPINAY, "Réunir 5600 films sur Paris, à quoi ça sert ?", L'enfant dans la ville, 1<sup>ière</sup> partie, Programme du 5 Avril au 16 Mai 1995, p. 57.

### - La musique plein les yeux

C'est Jean-Yves de LEPINAY qui gère cette séance "pour entendre réellement la musique de film et comprendre ses relations avec l'image"<sup>226</sup>. Un musicologue et un pianiste, lorsque c'est possible, également le compositeur de la musique analysent la musique de films ou de séquences pertinents.

Cette séance n'a pu être initiée qu'avec peine, car elle apparaissait totalement dénuée d'intérêt à certains. "Or, c'est la série qui marche le mieux. Pour une raison simple, c'est que ce travail de vulgarisation, d'explication de la musique sur le cinéma n'est fait nulle part. On prend toujours les gens pour des imbéciles, c'est à dire qu'on ne leur explique pas comment ça marche. Si on explique la musique contemporaine, la musique moderne en expliquant par un compositeur ou un musicologue comment c'est fait, pourquoi c'est fait, pourquoi ça fonctionne comme ça, si on a remarqué ceci ou cela, les gens sont passionnés. Et c'est une série qui est suivie, il y a entre 120 et 150 personnes qui, à chaque séance restent après la projection du film pour écouter la partie éducative du programme".

### - Lectures de films

Une projection de film inscrite dans le thème de la programmation en cours est suivie d'une intervention de spécialiste, universitaire ou professionnel du cinéma, qui replace les films dans leur contexte créatif et met en relief les choix d'écriture, de mise en scène, de montage, d'éclairage et de son, d'une façon assez classique.

Dernièrement étaient présentés Los Olvidados de Luis Buñuel, avec l'intervention de Charles Tesson, maître de conférences, L'argent de Robert Bresson analysé par Philippe Arnaud, écrivain...

### - Réel/Virtuel : esthétique de la représentation

"L'évolution des technologies de communication déplace les enjeux et les modalités de création et de diffusion des programmes audiovisuels. Mais aussi dépasse les frontières aujourd'hui reconnues entre les objets et leur représentation, de même qu'entre le créateur et le spectateur. Elle semble ouvrir la voie à une communication facilitée entre les individus, fondée sur l'immédiateté et l'interactivité"<sup>227</sup>.

Ce cycle a démarré depuis peu de temps. L'idée est de représenter la définition de ces mots dans le domaine audiovisuel, leurs relations. Il s'agit de voir ce qu'est le virtuel, les autoroutes de l'information, les nouvelles formes de création par l'image de synthèse... Une séance sur le télé-travail, la transmission, l'accès à des banques de données à distance par des professionnels, des journalistes, des photographes, le lien entre le travail et le lieu du travail et les outils de liaison qui s'éloignent par l'apparition de la virtualité et des réseaux a été traitée. Dans le cadre de la thématique sur l'enfant ont été abordés les jeux vidéos. Le musée virtuel sera évoqué à la fin de l'année.

### - Genres télévisuels : arrêts sur images, visions étrangères, thématiques

"Le développement des réseaux et des conditions d'accès aux programmes et de la numérisation annonce le développement accru des programmations thématiques,

---

<sup>226</sup> "Rencontres Regards Critiques", Revue L'enfant dans la ville, programme du 5 Avril au 16 Mai 1995, p.11.

<sup>227</sup> "Rencontres Regards Critiques", Revue L'Argent, programme du 4 Janvier au 14 Février 1995, p.6.

mais aussi celui de services multimédia faisant fi des frontières. Sont aussi confrontés sur le petit écran, télévisions généralistes proposant des grilles de programmation ciselées à la minute, et programmations thématiques délibérément consacrées à un seul domaine, et conçues pour une audience internationale"<sup>228</sup>.

Ce genre de programmes existait déjà à la Vidéothèque dans les années précédentes, mais il s'attachait autrefois à l'occasion de chacune des séances à analyser un type d'émissions particulier, par exemple les émissions de jeu, le journal télévisé, le documentaire... Pour chaque séance étaient projetés des exemples de ce type d'émissions. Cela ressemblait donc à la séance de lecture de films, calquée sur la télévision.

Cette année, l'idée était d'analyser plus précisément les produits de télévision, de les "regarder à la loupe". Il est estimé en effet que aujourd'hui la télévision est dans une telle phase de mutation, de par son interaction constante et de plus en plus importante avec le cinéma, et aussi par les liens de plus en plus forts créés avec les nouvelles technologies, les autoroutes de l'information, à l'occasion notamment de la numérisation des données, qu'il paraît comme un contresens de parler de telle ou telle émission sans en même temps avoir une démarche de compréhension de l'évolution générale de la télévision.

Un cycle a donc été organisé sur l'évolution des programmes en général. Les séances proposées abordent le télé-achat par exemple, où est montré le lien entre télévision et commerce, ou le "pay per view" qui a déterminé un peu les limites de la télévision face à un moyen de communication et de service aujourd'hui classique. Ces séances accompagnaient bien la thématique de "L'Argent". "L'Enfant dans la ville" donne lieu à des émissions sur les programmes pour enfants, les séries télévisées pour enfants, ou certains programmes musicaux. Les grands principes de fonctionnement des télévisions sont donc décortiqués.

#### - Actualités anciennes : les années 50

Chaque semaine sont proposées actualités cinématographiques, publicités, films amateurs ou des magazines télévisés qui font " respirer l'air du temps" de ces années d'explosion de la cinématographie.

#### - Cinéma et Histoire

Cette séance a été proposée à la Vidéothèque de Paris par une historienne, Sylvie DAUMIER, d'observer les rapports entre cinéma et l'histoire, le cinéma prenant l'histoire comme source d'inspiration, mais également le cinéma utilisant des images d'archives pour les réintégrer dans des fictions. Qu'est-ce qu'un événement historique dans le traitement de l'audiovisuel, où est l'événement dans la manière dont l'histoire est filmée, soit par des auteurs de fiction, soit par des documentaristes, soit par des journalistes.

Cette séance est remise en cause non par l'intérêt de ce type de sujet, mais par la façon dont la séance est construite. Certaines personnes estiment que les séances organisées par la Vidéothèque, qui est un lieu culturel, doivent cesser d'être des substituts des cursus d'enseignement que l'Éducation Nationale "n'est pas capable de faire en propre". Et ce cycle se base sur le même principe classique et universitaire du conférencier qui commente les images projetées.

De plus, ces séances, coordonnées par leur initiatrice, Sylvie DAUMIER, une personne totalement extérieure à la Vidéothèque, celle-ci ne peut apposer la "marque

---

<sup>228</sup>"Rencontres Regards Critiques", Revue L'Argent, programme du 4 Janvier au 14 Février 1995, p.6.

éditoriale" de la Vidéothèque de Paris, et il est considéré que de cette manière la Vidéothèque perd quelque chose.

#### - Économie de la création

L'objectif de ce cycle est de pénétrer dans les principes économique de fabrication des films cinéma et des documents audiovisuels, par le biais de rencontres avec des professionnels. De nombreuses séances de ce cycle ont été organisées au sein de la programmation sur l'argent qui lui apportaient des éléments intéressants. Ce "sujet quand même un peu abstrait" utilisait soit des documents du fonds, soit des documents produits par l'un ou l'autre des participants à la séance, "comme une espèce de déclic, un prétexte de démarrage au débat, et puis comme une illustration réelle des propos tenus dans le débat". Cette séance est maintenant terminée, le relais sera un peu pris par la séance "Les coulisses du cinéma", même si le sujet est ici beaucoup plus large.

#### - Nouvelles acquisitions

Il s'agit au sein de ce cycle de projeter un film inédit et récemment acquis par la Vidéothèque de Paris, en la présence du cinéaste, tout en donnant quelques indices sur la façon dont le fonds global de la Vidéothèque évolue.

On peut également considérer que certaines animations jouent le même rôle. "Les concerts, c'est le disque live, ce sont des musiciens de jazz qui viennent interpréter à leur manière la musique des films qu'on va voir. C'est un peu à rebours du fonctionnement des séances du regard critique, enfin on pense en sens inverse parce qu'ils interviennent avant et non après le film. Mais c'est un peu la même chose, sauf que ce n'est pas en mots mais en sons qu'ils donnent leur interprétation du film. C'est un peu comme une lecture de film, sauf que pour la lecture de films, on projette un film et un universitaire vient analyser le film. Là, ce sont des musiciens de jazz qui viennent en parler avant, avec leurs instruments. Donc, à la limite, je ne mettrais pas cela dans le spectacle et dans l'animation mais plus dans le regard critique. Ça a vraiment une logique, c'est pas juste pour faire un événement".

"Au-delà du développement des programmes éducatifs en direction des publics scolaires ou parascolaires, la Vidéothèque de Paris se doit de proposer à tous les publics les moyens de garder un regard actif et critique sur l'audiovisuel actif et critique sur l'audiovisuel que nous subissons de plus en plus passivement à hautes doses"<sup>229</sup>.

#### **4. Importance de la cohabitation entre un fonds cohérent et une programmation**

Si la Vidéothèque de Paris ne disposait pas de cette cohabitation, son intérêt serait moindre, rapportent de nombreuses personnes, car c'est cette confrontation qui permet des utilisations différentes et qui se complètent de l'outil audiovisuel.

"Je pense que la Vidéothèque de Paris est vecteur de culture par la juxtaposition des films entre eux par le biais de la consultation du fonds, par le fait que sont disponibles et de manière absolument égale 5600 titres, et par le fait que dans les programmations, on programme dans la même journée ou pendant une semaine des

---

<sup>229</sup>"Les 4 axes de la Vidéothèque de Paris" in Dossier de présentation de la programmation "Jazzopolis", p. 8.

films différents entre eux mais choisis pour être confrontés au sein d'un même thème. Donc c'est à la fois la juxtaposition physique et la juxtaposition dans le temps qui sont porteuses d'une richesse culturelle".

Et cet apport est, selon certains, encore plus mis en valeur "par l'ouverture du Ciné Club UGC tout près de nous de par le fait que ce sont différents aspects de la façon dont on peut présenter qui sont ainsi proposés, qui représentent les divers intérêts que n'importe qui peut trouver à aller voir des films, c'est à dire un aspect documentaire, un aspect de recherche guidé par une motivation qui lui est propre en salle de consultation, des propositions de films par la programmation, des salles de cinéma classiques, qui tous appartiennent à une démarche un peu patrimoniale. Ce sont trois aspects complémentaires d'une même réalité".

Tout le monde considère aujourd'hui que les rapports à l'audiovisuel évoluent de plus en plus rapidement. "Moi, j'ai une grande culture cinématographique, un grand goût des images. J'ai fait partie d'une génération où le sexe, la relation, la géographie, la dimension même du monde, je l'ai apprise au cinéma. Le cinéma a été pour moi l'alpha et l'oméga de la connaissance. J'ai d'abord vu des fleuves au cinéma et après dans la réalité. Mes enfants, ils ont d'abord vu les fleuves dans la réalité et après au cinéma. Ils sont d'abord allés en Angleterre et après ils ont vu des films en VO. Le rapport avec le cinéma n'est plus le même. Avec la télévision, c'est encore différent, on est envahis d'images". Et ce rapport à l'audiovisuel qui évolue doit être intégré dans le fonctionnement d'une institution qui s'occupe d'audiovisuel

Un autre choix de la Vidéothèque de Paris est important face à cette évolution du rapport à l'audiovisuel, celui de la cohérence du fonds, et du travail de discours sur les documents. "Je suis convaincu de ce permanent apport d'une cohérence offerte par le travail d'une institution comme la notre face au zapping et à la dispersion totale".

## **5. La Vidéothèque de Paris, vecteur de culture ?**

"La Vidéothèque de Paris est vecteur de culture parce qu'elle accumule, elle engrange, et elle communique des pièces de culture, des pans entiers d'ailleurs de la culture de la ville, et de la culture de l'image, des deux cultures en fait. Et elle les diffuse. Elle est gardienne et vecteur de culture. De cultures au pluriel, de l'urbaculture à la cinéculture".

Si tout le monde considère la Vidéothèque de Paris comme une institution culturelle, tous ne donnent pas la même définition de la culture. Et chacun considère donc les apports de la Vidéothèque à sa manière, selon la définition qui lui paraît adéquate.

"Je ne pense pas qu'on aurait la même vision de la guerre du Golf, si on ne vivait pas avec des images fugaces qui disparaissent d'un jour à l'autre. La façon dont le mythe du méchant Saddam Hussein s'est construite est en partie possible parce qu'on n'a pas de retour donné sur les relations historiques de ce qui se passe aujourd'hui. Parce qu'on est simplement dans la logique de l'instant qui passe. Ça ne sauverait sans doute pas Saddam Hussein si on fonctionnait autrement, mais ça donnerait une autre lecture du personnage, le mythe ne se structurerait pas de la même façon. Donc c'est le rôle des institutions comme la notre de fixer les choses, comme les bibliothèques le font. La Vidéothèque fixe des trucs, les met en perspective, et ça doit permettre la naissance de ce qu'on appelle, pour reprendre l'expression, des regards critiques. C'est pour cela qu'on est complètement dans la logique d'une structure critique, et c'est la justification de notre travail". Cet aspect renvoie à la notion de direct et de différé développée au sein de la première partie du mémoire. C'est la façon dont certaines personnes

conçoivent la façon dont la Vidéothèque de Paris fonctionne comme institution qui apporte une forme de culture à son public, une culture de la mise en différé des événements, une culture de la mise en relation des documents.

Il est en effet ajouté : "Si on admet que la culture n'est pas une accumulation de connaissances, mais les relations qu'on fait entre les choses; cette culture passe par la fixation des documents et par la possibilité de relecture et de corrélation avec les autres documents audiovisuels, écrits ou musicaux. Et une fois créées, ces relations, il faut les fixer, les arrêter, les communiquer, puis les mettre à disposition, créer des outils pour les relier. Il est nécessaire de créer des commutation performantes".

Cette mise en relation des divers documents est très importante, ainsi que le démontre la place prise par la résonance entre les différents films et vidéos. La Vidéothèque de Paris est donc une institution qui offre une forme de civilisation par la réflexion sur l'audiovisuel et par la confrontation des documents entre eux.

On se demande alors pourquoi la Vidéothèque de Paris conserve ce monopole au média audiovisuel, et ne s'ouvre pas au document papier comme référence supplémentaire. Il a été demandé s'il était possible de joindre les notices des films, des extraits de presse aux documents audiovisuels, par la voie de la numérisation. Apparemment, cet ajout est trop coûteux, trop long, trop complexe, et pose à nouveau une question de droits d'auteurs... Et le risque que la Vidéothèque ne désire pas courir, est celui de s'orienter plus particulièrement vers des documents cinéphiliques et de perdre ainsi peu à peu cette spécificité thématique qui est la sienne. Il existe pourtant de nombreux documents sur la ville, l'urbanisme, les problèmes sociaux urbains, qui pourraient être des documents complémentaires intéressants.

Une perspective est cependant ouverte vers un rapprochement physique entre Bibliothèque Malraux consacrée au cinéma, et la Vidéothèque de Paris. "Moi, ça me paraît indispensable. C'est ce qui se fait à la Bibliothèque Nationale de France, c'est à dire concevoir les collections imprimées et audiovisuelles ensemble, leur coexistence, leur complémentarité. L'audiovisuel au secours de l'écrit dans toutes les disciplines, et puis l'écrit sur l'audiovisuel au secours de l'audiovisuel". Cela permettrait également de conforter cet apport de toutes les institutions vers un même objectif culturel.

De même, la revue présentant le programme de la Vidéothèque a réduit ses ambitions. Jusqu'à l'année dernière, il s'agissait d'une "vraie revue" avec des articles de fonds sur le média audiovisuel, sur les thèmes abordés, sur certains personnages intéressants... "Un beau jour il a été décidé que cette revue n'avait pas lieu d'être, qu'il valait mieux faire des économies là-dessus, qu'il valait mieux faire juste un programme". Au programme ont été ajoutées quelques pages d'explication, d'introduction, mais chaque page ajoutée doit être pleinement justifiée. Certains regrettent cette fonction complémentaire que se donnait la Vidéothèque, et estiment qu'une séance du regard critique devrait être accompagné d'extraits de presse de l'époque où le film a été tourné, des textes de critique, des extraits de revues de cinéma, des documents qui donneraient une nouvelle perspective au débat. "Le problème, c'est qu'on n'est pas une institution cinéphilique".

## **6. Les apports du multimédia et du numérique**

### **• le multimédia**

Ainsi que le développait le Directeur à propos de la constitution d'un nouveau pôle de la Vidéothèque de Paris que serait Cyberport, le multimédia va prendre une place de plus en plus importante dans la vie de tous les jours.

Tous les problèmes de documents d'accompagnement de l'audiovisuel pourraient ainsi être résolus avec l'introduction d'Internet qui mettra en relation divers services, donc divers documents, et permettra ainsi des nouvelles perspectives de recherches.

Par ailleurs certains considèrent que avant que l'audiovisuel ne devienne "lisible", il subira la concurrence de ce nouveau médium qu'est le multimédia. Le temps qui aurait été nécessaire pour que les gens intègrent l'audiovisuel dans les démarches de lecture, l'audiovisuel ne l'aura pas à sa disposition parce que le concurrent multimédia sera arrivé. Celui-ci se pose déjà comme un outil de lecture, comme quelque chose qui se lit immédiatement. Il risque donc remplacer l'audiovisuel sur ce créneau. "On pouvait penser il y a encore trois-quatre ans que demain, dans cinq ans, des gens qui travaillent sur un film, pourraient regarder le film, le consulter grâce à la vidéo, ce qui était une nouveauté. Maintenant, on se dit qu'ils le consulteront avec un appareil critique. Citizen Kane, par exemple, existe en CD-Rom avec une quantité d'informations rattachées, et on commence à en sortir beaucoup comme ça. Et puis je pense que se multiplieront les intégrations de documents avec des tas d'extraits. Il y a déjà des documents sur la guerre avec des extraits, des commentaires d'actualité, de films de fiction, ainsi que des textes, des affiches, des photos".

C'est face à cette "intrusion massive" de ce nouveau média qu'il a été décidé d'ouvrir un nouveau pôle de la Vidéothèque de Paris, intitulé Cyberport, qui permet un contact avec les documents multimédias, et prône l'intérêt d'analyser et de confronter toutes les formes d'images. C'est également la pensée de Michel MELOT qui estime que "le sens d'une image n'est jamais limité à cette image : il s'enrichit de toutes celles qui appartiennent à sa lignée"<sup>230</sup>.

Cependant, d'aucuns considèrent que la création de Cyberport devra être réellement l'occasion d'un "discours sur" et d'une confrontation de documents. "Les réseaux Internets aboutissent ce mois-ci à la création d'un "cybercafé". Un cybercafé, c'est un lieu où se retrouvent les consultants d'Internet, de même qu'il y avait des lieux de rencontre des utilisateurs du Minitel. Mais pour l'instant les cybercafés ne font rien d'autre finalement que d'offrir des structures où se retrouvent les gens pour parler. C'est à mon avis encore plus fort si ces lieux proposent aussi un discours, et pas seulement un fauteuil et une cyberlimonade. C'est pas suffisant, une institution culturelle peut faire plus, confronter les documents, discuter avec les gens... Sur un réseau, ça me paraît très important, et cela sera une demande, j'en suis persuadé".

#### • Le numérique

"Pratiquement l'image, par la dématérialisation des supports et la déterritorialisation des réseaux, a subi un mouvement ascensionnel, du lourd vers le léger et du local folklorique vers une mondialité acosmique"<sup>231</sup>.

Et face à la concurrence du multimédia, le seul salut de l'audiovisuel serait le tout numérique, même s'il est difficile de faire des conjectures précises aujourd'hui. Des standards sont développés actuellement, deux standards en concurrence, sous le format 12 cm de type Disque Compact. Et certains considèrent que quand des films seront produits dans ce format, peut-être que le film audiovisuel pourra réellement rentrer dans cette grande famille qu'est le document. "Moi je pense que le jour où on trouvera vraiment des films sur support CD sur lesquels on peut faire des recherches de séquences, et qui seront entièrement codés, les gens vont se constituer vraiment des vidéothèques personnelles importantes. Aujourd'hui, les particuliers se rendent compte que les vidéos s'usent, qu'elles prennent de la place, qu'on ne les regarde pas tant que ça... Quand elles auront la forme des CD, ils en auront 300 ou 400 très facilement. Du coup, ça va devenir un fonds de référence chez eux, comme les disques, les livres, l'Encyclopédia Universalis, les dictionnaires, ils auront aussi des films".

---

<sup>230</sup>Michel Melot, Les images dans les bibliothèques, 1995, p.45.

<sup>231</sup>Régis Debray, "Défendre l'image", Manifestes médiologiques, 1994, p.202.

Et certains grands groupes médiatiques proposent déjà l'accès à domicile de la radio numérique. Il est estimé que d'ici quinze ans, plus personne n'aura de disque, le choix se fera à distance et la musique du disque retentira... Perspective également envisageable pour les documents audiovisuels, ainsi que le projet de câble de la Vidéotheque de Paris le laissait entendre. Face à cette éventualité, les réactions sont diverses :

"On aura un grand problème, mais dans tous les domaines, ce sera pareil pour la lecture. Actuellement, on fait venir les gens dans les bibliothèques, on leur montre deux-trois ouvrages, ils traversent une exposition sur un autre thème que celui qui les intéresse immédiatement, et de cette manière, ils évoluent. Le jour où ils auront accès à tous les livres numérisés, à distance, sur ordinateur, chez eux, je crois qu'on aura moins d'ouverture d'esprit".

Face à cette attitude alarmiste, d'autres personnes estiment que cette situation donnera peut-être encore plus de sens à l'action de la Vidéotheque, en motivant et valorisant son travail sur la projection des œuvres sur leur support d'origine, ainsi que tout le travail de discours offert. "On voit bien d'ailleurs tout ce qu'on raconte sur Internet, l'espèce de pseudo-abondance d'information qui fait que dès qu'on a une adresse Internet on reçoit deux mille informations par jour d'information, et en plus, on a accès à des milliers et des milliers de réseaux. Cela rend de plus en plus nécessaire le travail de cohérence".

Face à la dématérialisation, la virtualisation de l'argent qui a de moins en moins d'existence physique, représenté par des lignes comptables et non plus par de l'or, des pièces, des billets, des chèques mais aujourd'hui par des lignes comptables et l'utilisation massive du crédit à la consommation, le développement des emplois réapparaît, et des magasins de troc voient le jour. Selon une personne de la Vidéotheque de Paris, cette évolution n'est pas due au hasard, et suit une logique comparable à ce qu'il se passe au niveau de la dématérialisation actuelle de l'image et du son, ou de l'information en général. "Il y a ce développement d'un mode de consultation, de lecture, de diffusion qui se développe avec la numérisation se double d'un besoin de retrouver les choses dans le monde en vrai et de voir les œuvres dans leur support original. Je ne veux pas contester l'utilité du numérique, loin de là, c'est pas un discours réactionnaire contre les chaînes de télévision, où un discours sur la télévision comme saboteuse de la culture, mais par contre c'est normal que les gens réagissent contre le caractère insuffisant de la résolution des besoins qu'on a. L'argent virtuel, le crédit, l'échange qu'on a virtualisé, c'est pas suffisant, matériellement, on a aussi besoin de l'échange de marchandises. Pour l'image, c'est pareil. Les gens ont besoin de voir les vraies choses". Donc ils continueront à se déplacer vers les institutions culturelles qui leur proposent de vrais documents et de vrais discours.

Ainsi que l'écrit Régis DEBRAY<sup>232</sup>, "la reproductibilité technique a modifié les conditions de production de l'objet original et, comme Michel MELOT l'a remarquablement montré à partir de l'estampe, la raréfaction artificielle des multiples et celle sociale, des acquéreurs potentiels déterminent les critères du marché de l'art, lesquels repartent en retour sur la nature de l'objet d'art". Sans parler de marché de l'art, l'idée est de considérer que la Vidéotheque peut avoir une action face à la reproductibilité des images audiovisuelles sur le support numérique.

Et une enquête a été effectuée sur la salle de consultation pendant une semaine en Décembre dernier, qui montre que 48% des usagers de la Vidéotheque possèdent un magnétoscope, 43% possèdent des vidéos éditées, et 30% en louent dans des vidéoclubs. Et la liaison a été faite entre ceux qui possèdent des cassettes éditées et ceux qui en louent. "On le sait, le public qui va dans les vidéoclubs, c'est un public qui va au cinéma. Il n'y a personne qui va au vidéoclub mais jamais au cinéma... Et ils regardent

---

<sup>232</sup>Régis Debray, "Défendre l'image", Manifestes médiologiques, 1994, p.171.



la télévision. Donc c'est une consommation multiforme". Ces personnes-là ne changeront pas leurs habitudes en présence du "tout-numérique".

D'autres personnes encore valorisent cet apport qui permettra à tout le monde de profiter du patrimoine audiovisuel dont la diffusion pose tant de problèmes. "Mais avant de parvenir à cela, il faudra résoudre tellement de problèmes concernant les droits audiovisuels, et les droits d'auteur en général..."

La Vidéothèque de Paris, grâce à la spectacularisation de son travail permet au public d'accéder à une vision de l'audiovisuel différente de celle que lui permet "la consommation passive des images de la télévision" par la confrontation qu'elle offre entre les images, par les discours et les animations qui ouvrent de nouvelles perspectives d'analyse.

### Conclusion

Le paysage audiovisuel évolue, il n'y a qu'à voir les progrès de l'évolution vers le numérique, la présence des images quotidiennement, l'avancée du multimédia... Même si la Vidéothèque de Paris ne se déclare pas affolée par la concurrence de ce flot d'images, elle estime tout de même qu'il est nécessaire d'en tenir compte et de valoriser son rôle dans ce contexte. "L'accès à l'audiovisuel se banalise tandis que la projection en salle perd de son attrait. La création de lieux de consultation "généralistes" de l'image animée contribuera peut-être par contraste à faire ressortir la spécificité Vidéothèque de Paris. Cependant, dans un tel contexte, il est plus que nécessaire de souligner cette spécificité en élargissant l'impact des animations par un ancrage plus marquant dans l'événementiel"<sup>233</sup>. Cet extrait que nous avons déjà cité affirme l'importance de s'orienter de plus en plus vers un lieu qui propose des animations exceptionnelles, vers un lieu de spectacle (et ce n'est certainement pas un hasard si l'actuel Directeur Général est issu du monde du spectacle) qui face ressortir les spécificités de la Vidéothèque de Paris. Ces spécificités, chacun les trouve importantes d'autant qu'elles permettent d'apporter une plus value au monde de l'audiovisuel, elle offre une réflexion sur les images, un regard critique sur le monde médiatique.

Face à ces constatations, et à cette nécessité d'imposer au public l'intérêt d'une institution comme la Vidéothèque de Paris, celle-ci oscille entre deux propositions. Celle qui la rapproche du monde muséal par la diffusion de documents audiovisuels qui deviendront peut-être bientôt "obsolètes" face à la montée des nouveaux supports. Celle qui l'oriente vers le progrès en organisant des activités autour de ces supports. Se servir de ses supports ou être le défenseur des "anciennes valeurs"... Un choix qu'elle ne fera pas parce qu'elle estime devoir donner une cartographie "exhaustive" de tout ce qu'il se passe en matière d'audiovisuel, et offrir la possibilité de réfléchir là-dessus.

Et la façon dont le fonctionnement de la Vidéothèque est organisé et évolue tourne autour de cette volonté d'imposer l'image de la Vidéothèque au public par un ancrage dans l'événementiel, elle tourne autour de ce désir d'apprendre à comprendre de mieux en mieux les moyens de communication avec lesquels nous vivons, elle tourne autour d'un choix de plus en plus grande cohérence de ses propositions.

---

<sup>233</sup>Groupe de réflexion "Thématique parisienne/Thématique urbaine, 1993, p.43.

## Troisième partie - Jazzopolis, une programmation "jazzy"

C'est du 5 Juillet au 24 Septembre que se déroule la programmation intitulée Jazzopolis à la Vidéothèque de Paris. Un peu moins de trois mois pour célébrer la musique urbaine par excellence, ou la musique de ce siècle, ou encore les centenaires commun cinéma et jazz, ou pour fêter le jazz tout simplement.

L'organisation de cette programmation, nous avons essayé de la suivre pas à pas à travers le discours d'Isabelle VANINI, documentaliste chargée de sa composition, ainsi qu'à travers tous les documents qui ont circulé à son propos, et les comptes-rendus de réunion pour sa planification. Ce cheminement permet de bien comprendre le fonctionnement de la Vidéothèque de Paris pour la constitution d'une programmation, ici une programmation plus ludique, donc un peu plus spectaculaire que les autres.

### A- Préparation de la saison

Au sein de la Direction aux fonds audiovisuels, une mini-réunion est organisée qui permet aux documentalistes et au délégué au fonds audiovisuel de proposer tous les thèmes qu'ils envisagent possibles pour la saison à venir. Les thèmes proposés sont issus des idées des documentalistes, ainsi que de ce que le fonds semble permettre. Ils doivent répondre à une interrogation autour de la ville, c'est le propre de la Vidéothèque de Paris ; un minimum de films doivent se trouver dans le fonds, la programmation ne peut pas être issue que de locations, ce serait trop cher et cela ne permettrait pas d'exprimer le fonds ; le thème doit pouvoir couvrir trois mois de programmation, ce qui est énorme. A la Cinémathèque Française, les programmations ne durent qu'une semaine à un mois, mais elles sont réalisées dans un autre esprit.

Des dossiers sont régulièrement ouverts par la documentaliste papier sur les thèmes proposés. Celle-ci réunit toute la documentation qu'elle trouve sur le thème du dossier, et commence à opérer des détections de films extérieurs au fonds de la Vidéothèque de Paris.

Après cette première recherche, a lieu une fois par an une réunion de programmation où sont soumis les thèmes issus de la réflexion des documentalistes et des diverses propositions des autres Directions de la Vidéothèque de Paris. Sont présents le Directeur général, la Directeur des programmes et son assistant, les assistantes acquisition et les documentalistes, le Secrétaire général, le Directeur de la communication, le responsable de la revue, le responsable des publics, et le Directeur de la production. L'objectif est de "déterminer une liste de thèmes de programmations trimestrielles pour l'année à venir et la suivante, sur laquelle une réflexion peut s'engager"<sup>234</sup>.

Il est ensuite demandé aux documentalistes de faire une évaluation sur chacun des thèmes évoqués, qu'ils soient viables ou pas. Cette année vingt et un thèmes étaient proposés, ce qui est un gros travail, ils sont donc répartis entre les documentalistes. Celles-ci établissent la liste des films du fonds correspondant au thème, elles commencent à opérer une détection de documents à partir de catalogues et d'ouvrages. Chaque thème donne lieu à l'élaboration d'une fiche d'évaluation. Cette fiche comprend une présentation du thème, un topo pour délimiter la façon dont il a été envisagé, les thèmes et sous-thèmes dégagés, des exemples de films détectés, des idées d'animations (débat, colloques, expositions, nuits, jeux...), d'intervenants, et de partenariat (individus, institutions, médias, sponsors...), ainsi qu'une brève conclusion sur les possibilités qu'offre le sujet traité.

---

234 Jean-Yves de Lepinay, Descriptif synthétique, préparation des programmes trimestriels, 1995, p.1.

C'est Muriel DREYFUS qui a réalisé la fiche d'évaluation sur le jazz, et qui, à l'origine devait s'en charger. Ayant pris un congé sabbatique, Isabelle VANINI l'a remplacée pour la programmation jazz. La fiche réalisée était issue de l'ancienne formulation des programmations, et se basait donc plus sur les films du fonds. Aujourd'hui, il est possible de lancer un sujet même si peu de documents sont présents dans le fonds. Nous évoquerons plus loin cette transformation de la notion de programmation au sein de la Vidéotheque de Paris.

Une nouvelle réunion est ensuite organisée avec le Directeur général, le Directeur des programmes et son assistant, le Délégué aux fonds audiovisuels, et les documentalistes, où ces dernières présentent les fiches et répondent aux diverses questions. Il faut justifier la conclusion positive et surtout négative à ceux qui avaient lancé les thèmes. Les thèmes réellement envisageables pour les deux années à venir sont ainsi retenus.

Le choix définitif des thèmes qui seront présentés au public la saison suivante est opéré sans les documentalistes. Il s'agit d'un comité restreint composé du Directeur général, du Directeur des programmes et de son assistant, du Directeur de l'Action éducative, du Délégué aux fonds audiovisuel, du Secrétaire général, et du Directeur de la communication.

Ainsi, Faits divers a été retenu pour Janvier à Mars 1995, c'est un sujet sur lequel Anne MARRAST a beaucoup travaillé, et la fiche d'évaluation était donc très riche. Ensuite Jeunesse sera programmé d'Avril à Juin. De Juillet à Septembre, Berlin sera en images à la Vidéotheque de Paris. Puis seront proposées le Monde ouvrier, le Couple, et A nous deux la grande ville, les trimestres suivants. Cette dernière thématique était une idée d'Isabelle VANINI, qui a pris à cœur de bien la préparer. Elle a été retenue avec des réticences, car le titre choisi ne plaisait pas, mais selon elle, en deux ans pratiquement, le titre adéquat peut être découvert.

La thématique de l'été 1996, Berlin, est un sujet qui n'avait pas du tout été envisagé auparavant, "un truc tombé du ciel" pour Isabelle VANINI, "c'est un peu la grosse surprise parce que cela n'avait jamais été évoqué, mais c'est une belle idée". C'est une programmation totalement louée à l'extérieur, qui fait suite aux programmations sur d'autres villes, Rome, Prague, Tokyo... C'est apparemment une idée qui a été lancée par Michel REILHAC, le Directeur général.

Tokyo avait été une programmation complètement prise en charge par une personne extérieure à la Vidéotheque de Paris, un japonais qui connaissait bien son domaine. Un kit clefs en main a donc été "offert" à la Vidéotheque de Paris, sans aucun droit de regard des documentalistes. Prague, par contre, a totalement été mis en place par une documentaliste de la Vidéotheque de Paris, qui s'est rendue sur place, mais qui n'a acquis aucune aide réelle d'une personne spécialiste du cinéma pragois. Dans les deux cas, la situation a été perçue comme un peu dommageable au projet. La perspective aujourd'hui serait de créer une bonne association entre un documentaliste de la Vidéotheque de Paris, et une personne de l'extérieur spécialiste du sujet, le projet est encore en négociations, mais les documentalistes regretteraient qu'une si belle programmation parte totalement à l'extérieur.

L'été est perçu comme une période différente du reste de l'année, qui nécessite donc des programmations un peu spéciales. Le personnel prend des vacances, il est donc nécessaire que les programmations soient moins lourdes à gérer, et certains rendez-vous réclament de la présence. Dans le cas de Berlin, si quelqu'un de l'extérieur se charge de l'organisation, cela déchargerait beaucoup la Vidéotheque de Paris. La période des vacances estivales est également moins propice à des rendez-vous du regard critique. L'idée de l'été, c'est de présenter une programmation plus légère et plus attractive pour un public vacancier, ou qui rêve de liberté. "L'idée de l'été c'est plus de faire une programmation de films et c'est tout."

Ainsi la programmation jazz a été choisie dans une perspective attractive, même si dans la réalité, beaucoup d'événements y sont associés qui rendent régulièrement nécessaire la présence de personnel de la Vidéothèque de Paris, et qui multiplient les démarches et les négociations.

## **B- Préparation d'un programme trimestriel**

Chaque programme retenu est ensuite confié définitivement à un documentaliste et à une assistante acquisition.

Le documentaliste rédige une note préparatoire qui comprend :

- une filmographie recensant l'ensemble des documents présents dans le fonds, correspondants au thème et à l'orientation choisie
- une liste de films susceptibles d'être intégrés au fonds après visionnage et sélection
- une liste des films susceptibles d'être loués pour le programme
- quelques idées d'animations et de partenaires.

Environ sept mois avant le début de la programmation, puis une fois par trimestre, le Comité de Programmation est convoqué qui comprend les différents directeurs, et le documentaliste concerné. Sont ici présentés et établis les orientations générales, les projets d'animation et de partenariat, validés ensuite par le Directeur général.

Diverses réunions concernant la planification de la programmation, plus particulièrement pour les animations, sont régulièrement organisées également, qui donnent lieu à des comptes-rendus qui nous ont aidé pour le suivi de ce travail.

Autre document, le Dossier de présentation de la programmation, destiné à présenter le projet d'abord en interne, puis à l'extérieur (recherches de partenaires, présentation à la presse). Ce document est composé de :

- un texte d'orientation générale
- une filmographie non exhaustive des films du fonds, et de certains films détectés à l'extérieur
- les événements prévus
- une présentation générale du contexte dans lequel s'inscrit le projet, la liste des autres thématiques prévues

Pour présenter la préparation de cette programmation plus précisément, nous avons opté pour la séparation entre les deux activités de détection et "mise en grille" des films et celle d'organisation des animations. Ce travail n'est pas séparé dans la pratique, et la documentaliste "jongle" avec les différents points à établir.

## C- La filmographie

Isabelle VANINI a accepté de se charger de la programmation jazz, en prévenant au préalable qu'elle n'y connaissait rien en jazz, mais qu'elle se sentait tout de même capable de faire ce travail. Selon elle, il n'est pas nécessaire d'être spécialiste d'un sujet pour le traiter. Elle s'est donc constitué une culture BA-Ba en jazz en lisant les ouvrages traitant de la question.

Deux ouvrages l'ont plus particulièrement aidée dans sa prospection :

- un ouvrage de David MAECQUERT en anglais, qu'elle a eu la chance de trouver dans la discothèque des Halles, à côté, car c'est le seul exemplaire disponible. Il recense toutes les séquences de jazz dans des films, parfois même les films où des séquences de 30 secondes ou une minute laissent entendre quelques sonorités jazz. C'est donc un livre très volumineux et un peu trop exhaustif.

- un ouvrage datant de 1971, nommé Jazz sur film, qui recense les films jazz, et les films à couleur jazz, qui l'a beaucoup aidée, car il est très complet.

Elle s'est ensuite penchée sur les CD-Rom de la FIAF pour sélectionner les articles traitant de films intéressants. De nombreuses références lui sont apparues, auxquelles elle n'a pas toujours pu faire honneur. Les documents étrangers étant difficile à se procurer, beaucoup n'ont pas été consultés. Par contre, en se procurant les articles français, elle a ainsi acquis des articles de fonds assez intéressants. C'est en se documentant partout où des éléments pouvaient l'intéresser, qu'elle a commencé à se constituer une bonne connaissance du domaine.

Sa collègue avait déjà fait une évaluation du programme jazz, ainsi que nous l'avons expliqué plus tôt. Elle a donc également pris connaissance de son travail, et s'est familiarisée avec les films du fonds traitant du jazz, lu les résumés, commencé une détection de films en étant à l'écoute de tout ce qui passait. Les documents repérés après avoir dépouillé Télérama sont photocopiés, et si ils sont vraiment intéressants, les assistantes acquisition font venir une copie du film en question. De même, l'émission Jazz 6 est surveillée régulièrement, et les films aperçus qui dévoilent des sonorités notés. Et toutes les documentalistes aident à la constitution de la filmographie. Nous avons retrouvé un certain nombre de notes signalant tel ou tel film qui semblait intéressant ou dont quelqu'un d'autre avait parlé... Martine SCOUBE, assistante acquisition procure une liste des films détectés dans le catalogue "RM Associates" pour le jazz. Filmographies qui s'accumulent et réclament plus ample entretien.

A partir de là, donc, une liste de 267 films a été établie. Cette liste contient le maximum de renseignements possibles sur leurs caractéristiques et origine afin que les assistantes acquisition puissent les retrouver. Cependant, il est nécessaire d'élaguer sans arrêt cette liste, il n'est pas possible de demander à rechercher 267 films quand 30 seulement seront réellement utilisés finalement. Chacun consulte donc la liste et donne son avis sur la question.

Des recherches continuent par la suite vers les "manques majeurs" constatés dans la grille de programmation. "Tel jazzman qui n'est pas dans une programmation jazz, c'est un peu choquant, même si tu ne peux pas avoir tout le monde", regrette Isabelle VANINI. Il s'est trouvé que la recherche de documents concernant Louis Armstrong et surtout avec Louis Armstrong furent très difficile à découvrir, et à se procurer.

Diverses idées sont lancées lors des réunions et encouragées, ou abandonnées assez rapidement. Il était question de consulter les archives des Clubs de Jazz qui sont abondantes et inédites. Malheureusement, d'autres personnes ont déjà essayé d'accéder au coffre aux merveilles, et il s'agit d'une mission quasi-impossible, il y a d'énormes problèmes de droit. "Tu passes un coup de fil, et hop, c'est bon, tu abandonnes l'idée".

De même les collectionneurs sont des personnes qui détiennent des sélections de

documents très riches. Cependant, les problèmes de droits sont très difficiles à régler dans la mesure où ils ne les maîtrisent pas du tout. A la Vidéothèque de Paris, un mot d'ordre de vigilance vis à vis des documents issus des collections a été lancé.

Parallèlement à ce travail, une réflexion sur les séances est engagée. Muriel DREYFUS, dans son évaluation du 20 Septembre 1993, avait songé à divers sous-thèmes : Portraits de jazzmen à travers des interview ou des évocations de témoins ; Concerts, avec des retransmissions de concerts parisiens ou d'autres villes ; Musiques de films de fiction ; Clubs de Jazz mythiques comme le Blue note à Paris ou le Cotton club à New York, tous deux consacrés par des films ; Jazzmen au cinéma, biographies romancées ou imaginaires.

Lors de la constitution d'un dossier d'évaluation plus complet, datant du 25 Novembre 1994, Isabelle VANINI préconise un certains nombre de thèmes qui pourraient être intéressants à étudier :

- Petite histoire du jazz
- Histoire du jazz français
- La Nouvelle Orléans
- Harlem
- Les grands courants de jazz : le New-Orleans, le Bebop, le jazz moderne
- Les grands jazzmen : Louis Armstrong, Duke Ellington, Chet Baker, John Coltrane, Sidney Bechet,...
- Les grandes chanteuses de jazz : Billie Holliday...
- Le Bebop : Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk...
- La trompette de Miles Davis
- Bix Beierbecke
- Le jazz compose pour le film : Barney Wilen, les Jazz Messengers...
- Bande originale jazzy
- Les cinéastes fans de jazz, Cassavetes, Clint Eastwood, Vadim, Alain Corneau, Louis Malle
- Les grands festivals de jazz du monde : Montréal, New York, Sao Paulo... avec un hommage particulier au festival de jazz de Paris qui vient de disparaître après 14 ans d'existence.
- Michel Portal
- Personnages de jazzmen dans la fiction
- Le jazzman en tant qu'artiste maudit : le jazz et la drogue, le jazz et le racisme...
- Critique de jazz : Maurice Cullaz.

Longue liste à laquelle s'ajoutent le jazz féminin et le jazz et la danse, lors de la réunion du 21 Novembre 1994.

Ce sont des domaines de réflexion, tous ne feront pas l'objet d'une réelle programmation, et certains même ne donneront pas lieu à une analyse très poussée. Ainsi le jazz et la danse sera vite éliminé parce qu'il n'a jamais suscité un réel enthousiasme.

Isabelle VANINI réfléchit ensuite à ce qu'il pourrait être intéressant de faire avec les diverses idées de thèmes imaginés. Par exemple, à Saint Germain des prés, il y a de nombreux clubs de Jazz célèbres, et Boris Vian jouait au Club le Tatou. Elle regarde, elle pianote, elle élargit la recherche, elle note les références pour les séances possibles. Si pour une idée de sous-thème, seul existe un film de trente minutes, elle abandonne l'idée. Mais finalement, il y aura bien une journée Saint Germain des prés-Boris Vian, qui est un clin d'œil, parce qu'elle n'est pas totalement "jazz".

De même, à partir du sujet de sous-thème Miles Davis, il s'agit de regarder ce qu'il y a dans le fonds et les locations possibles. Ainsi voir quels sont les agencements possibles, l'idée étant de compléter le fonds le plus intelligemment possible. Si dans le fonds, un film ou un documentaire intéressant dure 30 mn, il faut dénicher un film de 30 à 45 mn qui enrichisse le premier par une approche nouvelle du thème, pour créer une belle séance Miles Davis.

Mais pour les clubs de Jazz, elle doit abandonner parce que le document détecté sur le Cotton Club pose finalement quelques problèmes de droit non prévus au départ, et sur le Club le Hot Brass, un seul document existe qu'il n'est pas possible d'acheter.

Les films majeurs des débuts du cinéma parlant sont introuvables actuellement. Les collectionneurs en détiennent certains, mais les diffuser conduirait à l'illégalité totale, ce que la Vidéotheque de Paris n'accepte pas de commettre. Certaines cinémathèques acceptent de prendre le risque pour programmer des documents rarissimes...

La nuit Cassavetes prévue n'aura pas lieu parce qu'il est impossible de trouver des documents de Cassavetes en bon état, les copies sont en état 4 ou 5, et Gloria en état 6, qui normalement retire le film de l'exploitation. Et la personne qui le loue ici n'hésite pas à le louer cher. Normalement, l'état moyen des films en location est de 3 à 4. Il est impossible de trouver des films en état 1 ou 2. Généralement, les films présentés ne sont donc pas en parfait état, il y a des rayures, il manque des images... De plus, selon le loueur, état 4 ne signifie pas tout à fait la même chose. Il y a des copies en état 4 qui valent beaucoup mieux que d'autres.

C'est en préparant cette filmographie qu'IVA se rend compte de l'importance du problèmes des droits audiovisuels, et de celui de l'état des copies de film. Elle cite des films importants, qu'il est impossible de visionner vu leur état. "C'est monstrueux, ne pas arriver à trouver une copie potable de Cotton club de Coppola en 35 mm, alors qu'on le trouve en vidéo à la FNAC". Isabelle VANINI est effarée par l'état du patrimoine audiovisuel.

Et les films de jazz posent la question des droits musicaux, des droits au niveau des images. Au départ, la documentaliste a une programmation idéale dans le tête, et qui dépend totalement du travail de l'assistante acquisition et des films qu'elle parviendra à trouver.

La liste des documents, leur assortiment, et les sous-thèmes envisagés est transmise à Jean-Yves de LEPINAY qui les relit, et valide le travail effectué. Il a un droit de regard sur la programmation, mais en fait, les documentalistes sont très libres pour leur programmation filmique. Elles ont carte blanche, personne ne contrôle les films loués. Isabelle VANINI se demande même si, avant le dernier moment, les publications régulières qu'elle distribue de ses thèmes et filmographies sont seulement lues... Auparavant, avant que Jean-Marie THOMAS ne change de poste, avant la nouvelle organisation hiérarchique de la Vidéotheque de Paris, il était plus présent autour des documentalistes à les "chahuter" pour leur travail.

Aujourd'hui, il conserve ce droit de regard pour la planification des animations, qui engagent plus de personnel, et de prestige de la Vidéotheque de Paris. Cependant, il estime lui-même ne s'être pas beaucoup occupé de cette programmation laissant à Jean-Yves de LEPINAY, très concerné par la musique, la responsabilité à part entière du programme. "Il définit tout ce qu'il y a à définir dans le programme, il me rend compte très régulièrement du travail effectué, et sauf si je vois une opposition majeure, je le laisse faire. Donc c'est un programme très particulier, qui est quasiment, je dirai presque délégué. Donc Jean-Yves de LEPINAY et Isabelle VANINI ont vraiment la haute main, moi je ne m'en occupe pas beaucoup".

La programmation sera finalement axée sur plusieurs grands thèmes qui sont les suivants, illustrés dans le dossier de présentation par des exemple de films alléchants :

- Une petite histoire du Jazz
- Les grands jazzmen
- Le jazz compose pour le film
- Les cinéastes fans de jazz
- Les personnages de jazzman dans la fiction et les biographies

Assez fière de sa programmation en recevant la première revue, Isabelle VANINI est rassurée de l'accueil de son travail que lui ont réservé des journalistes qui



connaissent bien le jazz, comme Thierry JOUSSE des Cahiers du cinéma ou TERCINAY de Jazzman. Effectivement, les journaux valorisent cette programmation qu'ils trouvent très riche et comblée de documents rarissimes. "Jazzopolis réunit l'une des masses les plus importantes d'images du jazz. Le budget "documents" est de 280 000 francs, auxquels s'ajoute une somme équivalente pour les concerts, rencontres et animations qui font de ce Jazzopolis, plus qu'une simple exposition d'images très complète, un bel hommage au spectacle vivant et à la vie des musiciens"<sup>235</sup>.

Une note est imprimée au sein de la revue présentant la deuxième partie de la programmation, qui exprime aux organismes cités la reconnaissance de la Vidéotheque de Paris pour la concession des films extérieurs au fonds, loués pour la programmation .

"Cette programmation n'aurait pu avoir lieu sans le concours des organismes suivants que nous remercions :

Acacias Ciné Audience, Actions Gitane, Amorce Diffusion, CNC, Archipel 33, Artedis, Bac films, Ciné classic, Connaissance du cinéma, Euroarts, Franck Cassenti, Gaumont, Idéale Ambiance, INA, les films de l'Atalente, Le Sabre, MGM, MK2, Hubert Niogret, Francis Paudras, Pierre Roitfeld, Pyramide, René Chateau, Rezo films, RM Associates, Teledis, UGC, UIP, Warner."

---

<sup>235</sup>Sylvain Siclier, "La vdp rend hommage au jazz", Le Monde, 28 Juillet 1995.

## D- Les animations

### 1- L'évolution des idées d'animation proposées

Ludique, la programmation permet de nombreuses variations autour du thème, ce qui est par ailleurs le propre du jazz d'évoluer autour d'un thème, d'une mélodie.

De même que pour la filmographie, Muriel DREYFUS avait déjà lancé un certain nombre d'idées concernant les animations envisageables pour ponctuer la programmation jazz. Elle indiquait la possibilité de tourner ces animations autour d'un même personnage qui aurait carte blanche pour les animer, en donnant l'exemple d'un journaliste, rédacteur en chef de Jazzman, Alex DUTHIL. Les propositions étant :

- Organiser une soirée autour du Festival de Jazz de Paris et de jazzmen invités
- Associer le Hot Brass de Paris La Villette, un tout nouveau club parisien, à une animation

- Inviter le collectionneur Francis Paudras, qui connaît fort bien le pianiste Bud Powell

- Ou inviter Bertrand Tavernier, médiatique et éclairé, mais pas les deux personnages, Francis Paudras n'ayant pas apprécié un film du second sur lui-même.

- Convier deux générations d'accordéonistes, Jo Privat et Richard Galliano

- Organiser une soirée sur le documentaire de jazz à travers les films réalisés par Cassenti et Averty, en invitant Jean-Louis Comolli, et pourquoi pas Averty qui vient de réaliser une Histoire du jazz français pour la télé

- Confier à Pierre Richard, par exemple, ou à une autre personnalité passionnée de jazz une carte blanche.

Pour les expositions, "il existe de très belles photos de jazzmen", d'où la collection Francis Paudras ou Jazz Hot, ou Philippe Cibille ou de l'Agence Mephisto.

Ces diverses idées ont parfois été reprises, parfois tout de suite abandonnées. Il se trouve que la plupart de ces animations n'ont pu être organisées, souvent pour des raisons matérielles. Par exemple, le Festival de Jazz de Paris ayant disparu, la soirée en son honneur fut assez rapidement compromise. Mais d'autres animations furent mises en place.

Ainsi, en Novembre 1995, les idées sont les suivantes, qui ont toutes subies des évolutions au cours de l'année :

- Exposition de pochettes de disques des années 50 et 60 : "un travail de valorisation du travail des graphistes sur les pochettes de disques de jazz dans les années 50 et 60 a été réalisé à travers trois livres dont les thèmes sont : Blue note, California cool, New York en pochettes. (...) En nous inspirant de ce travail, il serait intéressant de rassembler et d'exposer ces pochettes de disques..."<sup>236</sup>.

L'autre possibilité proposée pour l'exposition est celle d'une exposition de peintures autour du jazz ou de photos de jazzmen et de concerts de jazz (Herman Léonard) ou d'affiches.

L'idée finalement retenue est la dernière, mais le photographe choisi sera finalement Guy Le Querrec, non pas photographe "de jazz", mais photographe "jazz", dont des photos agrandies orneront le hall de la Vidéothèque de Paris durant toute la programmation.

Selon une personne interviewée dans le cadre de cette enquête, "il y a une évolution de la notion d'exposition qui a été préparé, qui autrefois était davantage une exposition du type de ce que faisaient les bibliothèques autrefois, et qui aujourd'hui est plus orienté scénographie. Par exemple, pour l'Argent (la programmation organisée de Janvier à Mars 1995), c'étaient des jeux de Monopoly, c'était pas une exposition, ça n'avait pas le moindre intérêt en tant qu'exposition, on ne va pas visiter un plateau de Monopoly, en revanche, c'était une mise en espace du thème de l'argent dans la ville,

---

<sup>236</sup>Isabelle Vanini, Programmation Jazz, 25 Novembre 1995, p.1.



c'était plus logique. L'enfant (la programmation suivante), c'est des ballons, c'est le mur de Mafalda, c'est pas une exposition non plus, c'est juste un peu de scénographie, aménager l'espace. Sur le jazz, c'est pareil. Des grands formats, des photos très agrandies,... On n'expose pas des photos de Louis le Querrec, on habille notre espace de photos très agrandies. Pour Habiter en ville, on va mettre des meubles, on va faire un peu comme si la Vidéothèque était un grand appartement, c'est encore moins une exposition. Donc là, dans ce sens là, il y a un peu spectacularisation du culturel". Nous y reviendrons, mais c'est effectivement le terme de décor qu'emploie Sylvain SICLIER pour caractériser avec enthousiasme cette exposition<sup>237</sup>.

- Juke box proposant des grands morceaux de jazz mis à la disposition du public dans la Vidéothèque de Paris.

Isabelle VANINI tenait beaucoup à cette idée qui ne recueillait par ailleurs que peu d'enthousiasme. Finalement, contre toute attente, cette idée verra le jour par un tout autre biais. La Direction de la communication a pris contact avec la FNAC qui outre un "conférence" pour promouvoir la programmation propose de mettre à la disposition du public des bornes d'écoute de disques où seraient proposés de nombreux musiciens jazz, ainsi que le disque produit par la Vidéothèque de Paris.

- Mini-concerts, voire même rencontre avec des musiciens de jazz dont le choix est à déterminer (par exemple Dee Dee Bridgewater, sur Paris).

Les deux propositions sont finalement retenues mais déclinées différemment.

Les mini-concerts seront partie prenante de la production du disque. Ils précéderont des films où la musique, qui n'est pas de la musique jazz, est une musique de films célèbre, et moduleront celle-ci à leur convenance. Variété très appréciée par le journaliste du Monde qui écrit qu'il "aurait été aisé de ramener ce qui a pris la forme d'un exercice parfois périlleux et souvent ludique à l'illustration musicale des images projetées. Les musiciens se sont plutôt attachés à rappeler l'ambiance sonore des films, celle d'un plan ou d'une scène particulière, ou, plus délicat, ont su évoquer un personnage, une époque, un courant stylistique"<sup>238</sup>... Séances originales organisées par une collaboration entre Jean-Yves de LEPINAY et Jean ROCHARD de Nato.

Ces séances ont nécessité de nombreuses démarches pour trouver les musiciens, et au niveau technique pour la sonorisation. Le budget était aussi assez important.

Les concerts furent programmés du 20 au 23 Juillet, puis du 27 au 30 Juillet. Et il semble que l'opération ait réussi, la salle était presque pleine tous les soirs.

La rencontre avec des musiciens de jazz est devenue la rencontre avec Archie Chepp, en présence également du réalisateur Franck Cassenti dont les travaux sont tournés autour des musiciens de jazz, et qui connaît très bien Archie Chepp. Seront donc présentés lors de cette soirée les films de Franck Cassenti sur Chepp. La soirée aura lieu le 15 Septembre à 20h30 avec les films Archie Chepp, je suis jazz c'est ma vie, Black Ballad, et Retour en Afrique.

- Dans le cadre du centenaire du cinéma, projection du Chanteur de jazz d'Alain Crosland (USA, 1927), premier film "sonore, parlant et chantant" de l'histoire du cinéma.

C'est un film très controversé que Isabelle VANINI tenait à présenter au public comme un clin d'œil au premier film parlant, un film que les amateurs de jazz n'apprécient pas du tout. "Ce n'est ni du bon jazz, ni très jazz, et surtout au niveau moral, c'est très critiquable, bon, c'est un blanc déguisé en noir, enfin..., c'est très limite. Mais bon, personne n'a trop accroché sur l'idée. Et puis finalement, on ne trouve pas de copie".

---

<sup>237</sup>Sylvain Siclier, "La vdp rend hommage au jazz", Le Monde, 28 Juillet 1995.

<sup>238</sup>Sylvain Siclier, "La vdp rend hommage au jazz", Le Monde, 28 Juillet 1995.

- Projections de films muets avec accompagnement jazz. L'idée a été repoussée car cela a été fait maintes fois.

- Nuits du jazz, sur le modèle de la nuit organisée par la chaîne musicale MCM le 20 Novembre. Possibilité de les organiser en plein air.

Si le plein air n'a pas été accepté, le terme de "nuits" a suscité un grand enthousiasme lors de sa proposition. "L'idée revenait à chaque réunion, donc je savais qu'elle irait jusqu'au bout, parce que quand tout le monde est emballé, chacun va faire l'effort pour que ça aille jusqu'au bout".

Au départ, trois nuits étaient prévues, une nuit John Cassavetes, une nuit Clint Eastwood, et une nuit Woody Allen. La nuit Cassavetes a été annulée faute de films en bon état, mais les deux autres sont projetées dans la deuxième partie de la programmation.

Ces nuits ont provoqué de nombreux débats à propos de leur coût pour le public, qui tout d'abord s'élevait à 80F et qui est passé à 60F, ainsi que pour des problèmes techniques de personnel et d'ouverture de la cafétéria. Finalement, la cafétéria est fermée durant l'été pour cause de travaux en vue de l'ouverture de cyberport et du cybercafé. Un service de machines-libre service sera donc proposé.

Entre chaque film, une pause musicale est prévue qui mettra en scène un saxophoniste pour la nuit Eastwood, et un pianiste pour la nuit Allen.

Ces nuits auront lieu le samedi 19 Août pour la nuit Allen, et le samedi 16 Septembre pour la nuit Eastwood. Au matin, un petit déjeuner sera offert à tous les spectateurs. Le dernier film se termine après le premier métro du matin, afin que les gens puissent rentrer chez eux. Les soirées commencent donc à 23h00, terminent à l'aube, et trois films y sont chaque fois présentés.

Au niveau des films choisis, un problème s'est posé en rapport aux versions proposées. Manhattan de Woody Allen est remplacé par La rose pourpre du Caire, car il n'existait qu'en version française. Un frisson dans la nuit de Clint Eastwood, aussi en version française est par contre conservé car il offrait beaucoup d'intérêt.

- Ateliers d'initiation au jazz/leçon de musique sous la forme de rendez-vous réguliers tout au long de la programmation, en association avec un école de musique.

- Animation autour du thème musique classique et jazz

Ces deux idées n'ont pas été retenues, elles n'avaient pas provoqué d'intérêt particulier.

- Une animation autour du jazz et la danse, avec la possibilité de contacter la Cinémathèque de la danse.

Les difficiles relations entre la cinémathèque de la danse et la Vidéotheque de Paris ont fait échouer le projet.

Une nuit du court métrage, événement non encore envisagé le 25 Novembre, fut aussi l'occasion de certaines discussions. Il était question de programmer des courts métrages muets, accompagnés en direct par des musiciens de jazz, cette animation ayant lieu à l'extérieur de la Vidéotheque de Paris. Cet événement s'est reproduit plusieurs fois à la Vidéotheque de Paris à l'occasion d'autres programmations. Cependant, il fut remarqué que très peu de courts métrages présentant une musique jazz se trouvent dans le fonds de la Vidéotheque de Paris. La proposition est donc soit de louer des courts métrages à l'extérieur (mais un responsable rappelle que la nuit du court métrage a été conçue pour illustrer le fonds de la Vidéotheque), soit de ne pas relier la nuit du court métrage au jazz, ce qui serait dommage. La question de l'opportunité de poursuivre cette manifestation est donc posée.

En réponse à ceci, certains assurent qu'il s'agit d'un événement bien suivi qui permet de faire connaître la Vidéotheque de Paris, en la faisant sortir de ses murs avec une programmation court métrage qui n'a pas d'équivalent à Paris. Mais la Direction partage plutôt le point de vue de la suppression, et cette animation est annulée.

Pourtant Isabelle VANINI avait produit une liste de court-métrages du fonds envisageables pour cette nuit assez importante, même si un certain nombre des films et documentaires étaient parlants.

Outre le disque que nous évoquerons plus précisément, d'autres animations ont vu le jour qui n'étaient pas encore au programme en Novembre.

Ainsi, - un week-end "Films rares en v.o.". Il s'agit de 17 documentaires étrangers sur le jazz présentés en version originale non sous-titrée. Ces documents ont été choisis parmi 150 documents dans le catalogue TCB (Taking Care of Business), le distributeur des films de jazz et de blues. Les huit séances de cette programmation sont consacrées à Count Basie, à Duke Ellington, aux "soundies" (petits courts-métrages musicaux pour "juke-boxes à film"), Miles Davis et Charlie Parker, au jazz des années 60, au son du saxophone d'Art Pepper, au jazz en exil, à Mingus.

Ce week-end a eu lieu les 8 et 9 Juillet

- une séance "La musique plein les yeux" consacrée à l'analyse de la musique d'A bout de souffle de Jean-Luc Godard, composée par Martial Solal en sa présence. Elle est programmée le 21 Septembre. A l'origine le projet pour cette séance n'était pas le même, il réunissait les acteurs habituels de ce rendez-vous.

- le Colloque "Le Jazz et l'image", organisé par Stéphane Ollivier. Seront présents des critiques, des réalisateurs et des musiciens qui se réuniront autour de ce thème avec des extraits de films à l'appui. Il sera suivi d'une séance spéciale Franck Cassenti, avec projection du film Ellington on the air. La liste des participants n'est pas publiée dans la revue. Un colloque avait déjà eu lieu pour la programmation L'enfant, sur "l'enfance en danger", qui avait déçu le personnel de la Vidéothèque de Paris pour son impact extrêmement réduit.

Le colloque "Le Jazz et l'image" aura lieu le 9 Septembre à 16h30.

- trois soirées consacrées à des réalisateurs de films jazz. Francis Paudras, le collectionneur, viendra présenter son film sur Bud Powell, La danse des infidèles le 1<sup>er</sup> Septembre à 20h30. Alain Corneau commentera son film Série noire, le 2 Septembre à 20h30, dans plusieurs de ses films, il explore les rapports du jazz et du thriller. Et Jean-Louis Comolli parlera de son travail avec André Jaume sur Marseille de père en fils, le 3 Septembre à 20h30.

Ces soirées ont nécessité la pression d'Isabelle VANINI pour avoir lieu, beaucoup de personnes de la Vidéothèque de Paris estimant qu'ils ne se déplaceraient pas.

Deux parties d'un mois et demi rythment la programmation, et deux revues sont donc tirées qui rendent compte ainsi de son évolution, afin de ne pas essouffler la fréquentation de la Vidéothèque pour le même thème. Trois mois, c'est une longue période pour motiver le public durablement, le fidéliser sur un sujet, de nombreuses animations sont donc organisées en deuxième partie. Ainsi, les nuits, le colloque, le rendez-vous "La musique plein les yeux", la rencontre avec les réalisateurs, la venue d'Archie Chepp... Nombreux événements qui peuvent faire rêver !

## 2. Le disque

"Huit classiques du cinéma tournés dans Paris et sa Banlieue, aux musiques remarquables et non moins classiques joyeusement prises à partie et réinterprétées par quelques passionnés d'images sonores.

De la première et véritable musique pour le cinéma d'Entr'acte au sulfureux Tango à Paris en passant par les vagues nouvelles d'A bout de souffle, et Jules et Jim (chanté ici par Nathalie Richard, héroïne de Haut Bas Fragile de Jacques Rivette), les

films proué de La bête humaine et l'Atalante ou les indéracinables Gribi et Mon Oncle"<sup>239</sup>.

Le disque a vu le jour sous le nom Les films de ma ville, baptême difficile car il fallait conjuguer Paris et la notion de cinéma, la notion de jazz étant sous-entendue par l'image de la pochette. A l'origine, il était entendu que "un extrait des prestations des musiciens venus jouer à la Vidéothèque de Paris pourraient faire l'objet d'un disque composé selon trois idées : Jazz, Paris et Cinéma. Les prestations étant soit enregistrées à l'occasion de leur passage à la Vidéothèque et le disque réalisé après, doit enregistrées auparavant en studio et disponible en même temps que la manifestation"<sup>240</sup>.

Ce projet de disque dans des comptes-rendus de réunion à la Vidéothèque de Paris est mentionné pour la première fois le 20 Décembre 1994. C'est à cette occasion que sont définis un certain nombre de labels envisageables pour le projet, chacun en contact avec une personne de la Vidéothèque de Paris. Thierry FREMEAUX du label La Lichère est en contact avec Gilles CIMENT, IDA Records avec Jean-Yves de LEPINAY, et Michel REILHAC se charge de trouver une autre idée. En définitive, c'est le label Nato, que la Vidéothèque de Paris avait contacté à maintes reprises pour d'autres projets n'ayant pas abouti, qui sera choisi et qui acceptera le projet. Un label dirigé par Jean ROCHARD et qui propose des productions d'une grande originalité. Le disque produit en collaboration entre Nato et la Vidéothèque de Paris sera donc un disque assez particulier, proposant une grande diversité dans les formes de jazz offertes à l'oreille.

Suite aux différents contacts engagés, un contrat est signé entre Nato et la Vidéothèque de Paris, qui engage chacun des participants sur la moitié du financement de l'ensemble du projet, estimé à 300 000 francs. Au delà de ce budget, Nato prend la responsabilité de tout dépassement. Sont aussi établies les règles concernant les rémunérations issues du prix des ventes (il s'agit d'une remontée paritaire des recettes jusqu'à récupération des apports, puis partage à trois avec les artistes au-delà), la date de parution, la promotion, le contrat de distribution et les compétences juridiques qui seront consultées en cas de litige. Est aussi clairement défini le projet qui relie les deux organismes :

" - (...) Il a été convenu que Vidéothèque de Paris souhaitait faire réaliser un phonogramme par Nato dans le cadre des manifestations cinéma et jazz organisées par Vidéothèque de Paris du 5 Juillet au 30 septembre 1995

- Le contenu de ce phonogramme sera réalisé par Nato suivant un style qui lui est propre selon les critères de Vidéothèque de Paris à savoir : réinterprétation et arrangement de huit œuvres minimum étant toutes issues de films se situant à Paris et dans sa proche banlieue, par des artistes choisis d'un commun accord par Nato et Vidéothèque de Paris."

La liste des films choisis a demandé nombre discussions et demandes de conseils sur des musiques de films célèbres, dont l'action se déroule à Paris. La liste finale et ses musiciens est celle-ci :

- Touchez pas au Grisby de Jacques Becker (musique de Jean Wiener) avec Tony Coe

- Jules et Jim de François Truffaut (chanson de Cyrus Bassiac) avec Pat Thomas et Nathalie Richard

- A bout de souffle de Jean-Luc Godard (musique de Martial Solal) avec Noël Akchoté

- L'Atalante de Jean Vigo (Maurice Jaubert) avec Tony Hymas, Jacques Thollot et Claude Tchamitchian

- Entr'acte de René Clair (Erik Satie) avec Steve Beresford

---

<sup>239</sup>Un disque, "les films de ma ville", Nato-vdp, 1995

<sup>240</sup>Isabelle VANINI, Comité de programmation n°06/1995, 9 Février 1995.

- La Bête humaine de Jean Renoir (Joseph Kosma) avec Yves Robert
- Mon Oncle de Jacques Tati (Franck Barcellini, Alain Romans) avec Lol Coxhill
- Le dernier Tango à Paris de Bernardo Bertolucci (Gato Barbieri) avec Marc Ducret

Un dossier est créé pour présenter à des partenaires éventuels le projet, qui explique quels sont les films et quels sont les musiciens et leur carrière jazz qui vont jouer pour le disque.

Un fil conducteur entre les différents thèmes musicaux était prévu pour éviter l'effet compilation. Il s'agissait d'un "texte assez libre, sur l'idée d'une découverte de Paris à travers les films, dit (et peut-être écrit) par Pierre Tchernia, et accompagné de façon très légère par The Melody Four"<sup>241</sup>. Un problème s'est posé lorsque Pierre Tchernia qui avait auparavant accepté de jouer ce rôle de fil conducteur se rétracta. Il réalisait que le temps lui manquait pour être suffisamment disponible, et il ne se sentait pas très à l'aise dans le rôle imparti. La solution à ce manque fut, semble-t-il, difficile, un dialogue entre deux personnalités de la télévision fut choisi en définitive.

Le budget prévisionnel est établi comme suit :

Personnel		180 000
	Musiciens	90 000
	Compositeurs	60 000
	Narrateurs - Solistes invités	23 000
	The Melody Four	7 000
Location		80 000
	Studio d'enregistrement (8 séances)	
Divers		40 000
	Pochettes	
	Voyages	
TOTAL		300 000

Jean ROCHARD accepte que la Vidéothèque de Paris recherche des aides extérieures au projet, si elles n'ont pas d'influence sur le projet lui-même. Cela signifie par exemple que la pochette ne devra pas contenir des signes extérieurs de ces aides, ce qui a posé un problème vis à vis de la Ville de Paris, qui finance entièrement la Vidéothèque de Paris. La Vidéothèque de Paris a tout de même envisagé de contacter la SACEM, Paris-Jazz (une association parisienne), ADAMI, SPEDIDAM, DMD (Ministère de la culture), et de faire appel à nouveau à la Ville de Paris. Nous ne savons pas quels en ont été les résultats, mis à part que la BNP a accordé une aimable participation, sans réclamer de sigle sur la couverture du disque, exigence de Jean ROCHARD.

Les concerts organisés le seront sur les mêmes films avec des musiciens parfois différents, mais selon la même inspiration. Chaque prestation du ou des musiciens durera environ une demi-heure, et précédera la projection du film concerné. Entr'acte était accompagné par The Melody Four ; La bête humaine par Yves Robert et Steve Bersford ; L'Atalante par Tony Hymas, Jacques Thollot et Claude Tchamitchian ; A bout de souffle par Les Recyclers (Noël Akchoté, Benoît Delbecq et Steve Argüelles) ;

<sup>241</sup>Jean-Yves de Lepinay, Note pour Régine Hatchengo sur le projet de disque, 30 Mars 1995.

Touchez pas au grisbi par Tony Coe, Benoît Delbecq et Steve Argüelles ; le dernier tango à Paris, par Marc Ducret ; Mon Oncle, par Lol Coxhill ; Jules et Jim, par Pat Thomas et Hélène Labarrière.

La production d'un disque, fait totalement novateur au sein de la Vidéotheque de Paris, fait partie d'une volonté de diversification des activités inhérentes à chaque programmation. "De la même façon qu'on fait la Quinzaine des réalisateurs, de la même façon qu'on fait le FIPA, c'est à dire de la même façon qu'on a un œil ouvert constamment sur quelles sont les choses qui tournent autour de l'audiovisuel et qui expriment l'audiovisuel, et qui expriment la ville, l'idée d'avoir un disque qui soit fait par quelqu'un qui a beaucoup travaillé déjà sur l'audiovisuel et sur la ville, et sur le jazz, est une idée qui en soit est intéressante. On ne va pas faire un disque à chaque programmation, mais là, c'est intéressant de faire un disque. Comme sur d'autres préparations, il sera intéressant de faire une exposition, sur une autre encore, il sera intéressant de faire un livre..."



## E- Le financement

### 1. Le budget

Jean-Yves de LEPINAY a produit un document qui récapitule les animations prévues pour la programmation, et présente leur coût prévisionnel. Ce document ne présente que les contraintes budgétaires de la Direction des programmes pour la mise en place de ces divers projet. Les nécessités budgétaires auxquelles aura à faire face la Direction de la communication par exemple ne sont pas calculées à ce moment-là. Et le projet est donc accepté en vue d'un budget un peu tronqué.

On s'aperçoit également au vu de ce document que les crédits sont principalement alloués aux diverses manifestations qui accompagnent la programmation. Il s'agit donc presque plus d'un budget d'animations, de spectacles qu'un budget concernant la filmographie.

- Nuits du cinéma et du jazz :

Location de 6 longs métrages extérieurs au fonds : 6 x 2000 F : 12 000 F

Deux musiciens, chacun en trois "sets" dans la nuit : 2 x 6000 F C.S. : 12 000 F

- Séance "La musique plein les yeux" :

La séance prévue au moment de l'établissement de ce document n'est pas celle qui aura finalement lieu. Il s'agissait de la projection et du commentaire par François et Eric Le Guen du film de Michel Drach, On n'enterre pas le dimanche. Aucun coût supplémentaire n'était prévu.

La séance programmée pour le 21 Septembre aura pour invité Martial Solal pour l'analyse de A bout de souffle de Jean-Luc Godard. Nous n'avons pas connaissance des coûts occasionnés par ce changement.

- Disque :

Date de sortie prévue : 30 Juin 1995

Part de coproduction selon budget établi avec Nato, et fixé par contrat (que nous avons exposé les tenants ci-dessus) : 150 000 F, correspondant à 50% du budget total comprenant cachets des musiciens, studio, voyages, pochette, etc., à l'exclusion des frais de structure des deux partenaires.

- Concerts :

16 cachets (moyenne de deux musiciens par soirée, parfois trois musiciens, parfois un soliste) à 1 500 F hors charge soit 40 000 F

Défraiements, voyages, divers : 10 000 F

Deux films extérieurs au fonds de la Vidéothèque, à louer : 4 000 F

Sonorisation : 40 000F pour les huit soirées

- Débat "Filmer le jazz" :

Rémunération du concepteur et animateur du programme : 7 000 F

Récapitulatif :	Nuits	24 000 F
	La musique plein les yeux	0 F ?
	Disque	150 000 F
	Concerts	94 000 F
	Débat	7 000F
	Total animations	275 000 F
Plus	Locations de films	280 000 F ?
	Promotion	??

Le budget accordé à la programmation jazz pour les animations de Juillet à Septembre 1995 est le suivant :

Débat	5 000 F
Disque	150 000 F
Huit concerts	90 000 F
Trois nuits	25 000 F
Total	270 000 F Hors taxes mais charges comprises

Jean-Marie THOMAS qui envoie cette note à Jean-Yves de LEPINAY le 24 Mars 1995 n'oublie pas de préciser que "toutes les économies sont bonnes à prendre", et rappelle les montants des autres budgets :

- Regard critique saison 1995-96, 60 000 F uniquement, inscrits au budget de 1995

- Programmation Faits divers qui aura lieu le premier trimestre 1996, 90 000 F sur le budget de 1995 également.

## 2. Recherche de partenaires

Afin de financer certains de ces événements, la Vidéotheque de Paris a procédé à la recherche de partenaires, recherche dont s'est chargée la Direction de la communication. dans le cadre de son évaluation, Isabelle VANINI lui a communiqué une liste de noms qu'elle avait lu à droite et à gauche de gens à contacter, de partenariats possibles. Mais c'est Catherine WALRAFEN de la Direction de la communication qui s'en est chargée. Elle doit voir les possibilités financières ou publicitaires avec les magazines de jazz, avec les radios, les chaînes de télévision, les divers organismes intéressés à la musique et au jazz.

Les association, organisme et entreprise dont nous allons parler ci-dessous sont ceux qui ont réclamé à la Vidéotheque de Paris le plus de démarches, sans pour autant aboutir nécessairement à un résultat.

### - Europe 2

Le contact a été pris pour des opérations de publicité. Entres autres, Europe 2 propose de gagner des invitations pour la programmation Jazzopolis, en écoutant l'émission "Sortir sur Europe 2" tout l'été de 19h30 à 22h30. En retour, la Vidéotheque de Paris affiche une publicité pour cette même émission dans sa revue.

### - La FNAC

Le projet était de faire participer la Fnac à la programmation en leur proposant une contribution financière. Suite à une réunion avec les responsables action culturelle et musique, cinéma, vidéo de la FNAC, Catherine WALRAFEN a rendu compte à la Vidéotheque de Paris des divers points abordés.

Les contraintes financières actuelles de la FNAC ne lui permettent pas de s'engager dans des partenariats. Cependant une forte politique d'animation considérée un peu comme concurrentielle de celle de la Vidéotheque de Paris (avant-premières, débats, rencontres...) est menée actuellement. La collaboration suivante est donc proposée :

∞ Possibilité d'organiser un forum où la programmation jazzopolis serait présentée accompagnée d'invités musiciens, ou cinéastes.

∞ Accueil dans les FNAC de province pour présentation des activités de la Vidéotheque de Paris.

∞ Information de leurs adhérents de ces présentations dans leur revue

Contact (520 000 exemplaires).

En échange, la Vidéothèque de Paris pourrait proposer des conditions particulières pour accéder à la Vidéothèque de Paris aux adhérents FNAC et renvoyer le public de la Vidéothèque à la FNAC pour retrouver les cassettes des films programmés ou des compacts de musiques de films, ou évoquer simplement ce partenariat.

La réponse d'Isabelle GIR et de Jean-Marie THOMAS est la suivante, contenue dans deux notes différentes :

+ Concernant le forum FNAC, l'idée apparaît excellente, avec tout à y gagner pour la Vidéothèque de Paris. La FNAC Etoile ou Montparnasse semble plus intéressante a priori que celle des Halles. La proximité n'est pas la bonne manière de toucher de nouveaux publics. Il faudrait que le thème et les participants parviennent à aboutir à un véritable événement, et pour cela le jazz apparaît une bonne occasion.

+ La présence de forums pour la Vidéothèque de Paris en province n'est pas retenue. Les retombées sur la fréquentation n'étant pas directes, et cela demande des présences actuellement indispensables à la Vidéothèque de Paris.

+ Il serait excellent d'obtenir l'annonce des manifestations de chaque thème et des regards critiques dans la revue Contact, et que les revues soient disponibles à la FNAC tous les mois et demi. L'information permanente est très importante.

+ Il est possible d'envisager des tarifs réduits pour le club "Alpha FNAC".

+ La proposition est faite d'un week end par an parrainé par la FNAC, comme il a été fait pour le Nouvel Observateur ou Le Monde sur un thème qui les intéresserait.

- La SACEM

La SACEM est associée au financement d'un rendez-vous du regard critique, "La musique plein les yeux". Régulièrement, Jean-Yves de LEPINAY qui s'occupe de cette séance envoie un bilan de la façon dont se déroule cette série, les séances organisées, et la fréquentation du public. Le bilan étant positif, Jean-Yves de LEPINAY en a profité, à l'occasion de cette programmation musicale, pour demander une participation pour cette autre manifestation. Est donc joint au bilan une présentation de la programmation Jazzopolis, des activités et animations qui y sont liées, ainsi que les investissements nécessaires qui en découlent. Une nouvelle association est de cette façon proposée. Nous ne connaissons pas la réponse de la SACEM.

- L'association Paris-Jazz

Il s'agit de l'association née lors de la disparition du Festival de Jazz de Paris, qui s'est donné trois objectifs :

Favoriser la diffusion

Faire connaître les jeunes musiciens de jazz, en particulier les jeunes musiciens français

Ouvrir le jazz à un public plus large.

Un comité d'honneur et un comité artistique président à l'association. Patricia MONCEAUX en est l'administrateur, c'est avec elle que tous les contacts ont été pris.

Les contacts et négociations avec l'association "Paris-Jazz" furent assez mouvementés. L'idée était de proposer une participation pour l'organisation des concerts qui semblent correspondre à l'action de l'association. Une réunion a lieu le 17 novembre entre Patricia MONCEAUX et Jean-Yves de LEPINAY, où l'idée a été lancée. Une présentation de la programmation devait lui être adressé mi-Décembre, afin qu'il soit présenté au Comité Artistique. La décision finale devait être prise le 15 Mars, date du Conseil Artistique suivant, avec le dossier définitif. L'association propose une carte vendue dans les clubs de jazz qui permet d'avoir 30% de rabais, si la Vidéothèque travaille avec l'association, elle devra proposer le même rabais, voire plus. Une lettre lui est adressée le 12 Décembre pour lui communiquer une note d'intention lui permettant de présenter l'opération "Paris-Jazz" à son Comité d'Administration du 15 Décembre 1994.

Malgré maints rappels et discussions, le partenariat n'a pas eu lieu. Paris-Jazz considère que le projet n'est pas dans ses cordes, la Vidéothèque de Paris estime que le courant n'est pas passé avec Patricia MONCEAUX.

- Publication d'articles dans -Figaroscope Juillet-Août 1995
  - Agence France Presse, le 2 Juillet
  - Libération du 4 Juillet
  - Le Monde du 4, du 28 Juillet et du 11 Août
  - La Croix du 8 Juillet
  - Le Parisien du 8, du 20 et du 28 Juillet
  - Le Bulletin Officiel de l'Éducation Nationale du 20 Juillet
  - Paris Normandie du 24 Juillet
  - La Tribune du 2 Août
  - Le Figaro du 7 Août
  - Le Quotidien de Paris du 8 Août
  - Le Nouvel Observateur du 10 Août

Sans compter les divers encarts publicitaires, et la publication du programme dans L'Officiel des spectacles et dans Pariscope, hebdomadaires rendant compte des divers événements se déroulant sur Paris, jour par jour, sujet par sujet.

- Presse audiovisuelle :
  - Le 16 Juin 1995, sur France 2, dans "Bouillon de culture", Bernard PIVOT annonce la sortie du disque de jazz en collaboration avec Nato, à l'occasion de la programmation Jazzopolis.
  - Le 30 Juin, la soirée porte ouverte est annoncée dans l'émission de Lionel SAFRET.
  - Le 3 Juillet, la même soirée est annoncée dans la chronique cinéma par Elisabeth QUIN.
  - Le 4 Juillet, sur France Inter, la moitié de l'émission "C'est ça la vie" est consacrée au jazz et plus particulièrement à la programmation Jazzopolis. Michel REIHAC et Alain GERBERT sont les invités de Gilbert DENOYAN.
  - Le 5 Juillet, sur Paris Première, l'annonce de la programmation et des extraits sont diffusés dans "Paris première infos".

Des dossiers ont également été envoyés à jazzman et Jazz mag, à Radio France FIP et à M6, au Figaro, à Télérama, à Positif (contact M. SINEUX).

## F. Qu'est-ce que Jazzopolis ?

### 1. Une programmation à destination d'un public ciblé

"Cette programmation "répertoire" est destinée à un public ciblé d'amateurs de jazz, qui souhaitent deux choses :

- entendre du jazz
- voir des jazzmen à l'écran", écrit Muriel DREYFUS lors de la première évaluation pour la conception de la programmation jazz, en Novembre 1993.

Cette conception d'un public de "jazzophiles" est restée la même. Ainsi, dans le Dossier de Présentation de la programmation Jazzopolis : "Cette programmation est destinée à un public ciblé d'amateurs de jazz qui pourra entendre du jazz et voir des jazzmen à l'écran". Et si Isabelle VANINI est ravie de la réaction des deux journalistes de Jazzman et des Cahiers du cinéma, qui connaissent bien le jazz, et des "gens du jazz", c'est parce que c'est à eux que s'adresse cette programmation un peu spéciale.

Par ailleurs, selon Gilles CIMENT qui s'occupe de la relation aux publics à la Vidéothèque de Paris, c'est justement l'intérêt d'avoir une thématique que de pouvoir toucher un public spécifique pour chaque programmation. "Il serait difficile de trouver le public, de le toucher, de le sensibiliser, en attirant son attention sur une programmation aléatoire".

Et la politique du Département de la communication développée pour la programmation jazz est issue d'une évolution interne de la Vidéothèque de Paris lancée par Michel REILHAC. La priorité est donnée à la recherche et au développement de nouveaux publics. Avec Jazzopolis, est mis en place une vraie campagne de communication. Tous les budgets ont été mis à plat, afin de dégager de nouveaux moyens par une répartition budgétaire différente, en communication et en affiches. "Donc, à partir de maintenant, déclare-t-il, la Vidéothèque va avoir des campagnes de communication beaucoup plus agressives, beaucoup plus importantes. Il y a eu une colonne Maurice, des affiches dans le métro... des choses que nous n'avions jamais faites".

En effet, pour la programmation jazz, les moyens entrepris sont divers. D'une part, on note tout un travail de relance auprès des relais médiatiques "habituels" de la Vidéothèque de Paris, en particulier la presse, qui sont notés ci-dessus, ou professionnels, en essayant de diversifier les organismes visés. D'autre part, outre les organes publicitaires dont parle Michel REILHAC, un tract est tiré, ce qui est une nouveauté à la Vidéothèque de Paris, distribué aux diverses manifestations de la Vidéothèque de Paris, comme piscinéma par exemple, et devant les conservatoires, dans les discothèques de prêt, dans les clubs de jazz, dans les librairies musicales, chez les disquaires spécialisés, la liste n'est pas exhaustive. Il s'agit pour Gilles CIMENT d'une manière de toucher un public par autre chose que la vocation première de la Vidéothèque de Paris, qui est de se positionner entre la ville et l'audiovisuel, et ensuite de l'attirer. Ce qui compte à la Vidéothèque de Paris, c'est de faire venir les gens qui ont une vision un peu floue de la Vidéothèque une fois. Ainsi, une première manche est gagnée. "Je pense qu'on peut gagner un public et leur faire découvrir une autre façon de voir des films, de consommer des images".

Mais l'enjeu est difficile, de motiver les personnes qui restent à Paris, "qui sont assez attirées par le soleil, donc pour les enfermer, ça va être difficile".

## 2. Le jazz, le cinéma, et la ville

Entre jazz, cinéma et ville, la programmation jazz, un peu différente des autres par son côté ludique, a eu du mal à se positionner. Et les articles de journaux qui évoquent la programmation parlent soit du commun anniversaire entre jazz et cinéma qu'il est bon de fêter, soit des relations étroites entre le phénomène urbain et cette musique citadine, soit de la musique jazz et des jazzmen honorés à travers l'offre de la Vidéothèque de Paris pour l'été 1995. Tous les articles sont élogieux et parlent de certains films avec emphase sur l'ambiance ainsi suggérée, mais hésitent quant à la définition à donner à la thématique.

En effet, si il est précisé au début du texte de présentation de la programmation rédigé en Décembre 1994 que le jazz est la "musique citadine" par excellence, ce qui justifie son inscription dans le programme de la Vidéothèque de Paris, ce côté valorisé est plus particulièrement centré vers les relations entre le jazz et le cinéma, en vue de célébrer leur centenaire. Et effectivement, selon Isabelle VANINI, sa programmation n'est pas tournée vers la ville, il serait donc faux de la relier au phénomène urbain. Est donc exploitée l'évolution du jazz à travers le cinéma et du cinéma à travers l'importance prise par la musique, et la bande sonore, ici la musique jazz. Les axes donnés à la programmation sont principalement tournés vers le jazz, et les jazzmen, pas la ville. Et en conclusion, cette invitation, "pour retrouver ces films et cette musique généreuse qu'est le jazz, rendez-vous du 5 Juillet au 1<sup>er</sup> Octobre dans les salles de la Vidéothèque de Paris", n'évoque pas du tout le lien avec la mise en regard sur les grandes villes du monde d'une thématique.

Si Michel REILHAC accepte que la programmation soit ainsi un peu moins axée que les autres sur le phénomène urbain, puisqu'il s'agit d'une programmation plus ludique que les autres, il lui est cependant important que le dossier de présentation qui sera présenté à des journalistes, ainsi qu'aux partenaires de la Vidéothèque de Paris et de la programmation en particulier évoque la spécificité de la Vidéothèque. Et, selon lui, le rapport est important entre cette musique et les trottoirs d'une grande cité. "Quand on entend le jazz, le cinéma nous a éduqué à voir des images de la ville. Moi, quand j'entends un morceau de saxo, je vois des rues de New York avec au loin de la fumée qui sort, avec... je ne me souviens plus du nom du film, je crois que c'était avec Annie Girardot... Enfin bon, il y a des images comme ça que le cinéma nous a injectées, et dans lesquelles le jazz est très associé avec des visions de ville. Et j'aimerais qu'on puisse le développer un petit peu plus pour nous protéger par rapport à des remarques qu'on pourrait nous faire de carrément sortir de notre mission. Alors que la plupart des films sélectionnés sont de toute façon dans un environnement urbain".

C'est pourquoi le texte de présentation a un peu évolué vers des pentes plus urbaines. "Le jazz est la musique par excellence des grandes cités américaines des années 30 à 50, des rues louches et des bars sombres. Il est lié à la ville depuis toujours et il ne pouvait pas ne pas y avoir de traces de ce lien dans les images de cinéma ou de télévision. Ainsi, dans les films programmés autour de "Jazzopolis", le monde des villes défile sur les écrans avec comme bande son Miles improvisant à cru sur les rushes d'Ascenseur pour l'échafaud (Louis Malle), le Duc pour Série noire (Alain Corneau) et Charlie Mingus pour Shadows (John Cassavetes)"<sup>242</sup>... Version appuyée par Michel REILHAC qui, dans l'éditorial de la revue présentant la deuxième partie de la programmation, note que aucun thème "n'incarne autant que le jazz cet aspect de communauté propre à ceux qui habitent en ville".

Et un autre texte de présentation, celui qui sera envoyé à la SACEM, rend les honneurs à Paris : "Les plus célèbres musiciens de jazz l'affirment : nulle part au monde ils ne sont mieux accueillis, appréciés, qu'à Paris. Paris aime le jazz, qui le lui rend bien. On ne compte plus les musiciens américains qui ont aimé cette ville, qui y ont vécu,

---

<sup>242</sup>Dossier de présentation de la programmation "Jazzopolis", 19 Mai 1995.

qui y vivent. Des musiciens parisiens nombreux, talentueux, les y ont accueillis, et créent aujourd'hui l'un des jazz les plus vivaces, les plus originaux du monde. Grâce au jazz et à toutes les musiques qu'il féconde aujourd'hui, Paris devient un carrefour entre toutes les villes qui marquent son histoire, et tout particulièrement les villes d'Amérique du Nord. De cette effervescence, il ne pouvait pas ne pas y avoir de trace dans les images du cinéma et de la télévision, à travers son histoire et son actualité, comme sujet de fiction ou en tant que décor et commentaire sonore". Les rôles sont inversés, ce sont les relations entre la ville et le jazz qui inspirent le cinéma.

## **Conclusion**

Une programmation est pleine d'aléas. Outre les problèmes inhérents aux documents audiovisuels, s'ajoutent des problèmes de communication, des problèmes de gestion, des problèmes de définition, des problèmes de contacts avec des personnes qui pourraient participer à la programmation... Pour cette programmation particulièrement qui se voulait plus ludique, et donc ponctuée d'animations originales, les problèmes se sont beaucoup tournés vers "l'événementiel". Ce sont les animations qui ont demandé le plus de réflexion, le plus de délégations vers telle ou telle mission, le plus de main d'œuvre. Une Direction a été mise en place qui gère plus spécifiquement ces animations, ces événements, ces expositions. Il s'agit que la Vidéothèque de Paris parvienne à "imposer" sa marque éditoriale, sa plus-value.

## CONCLUSION FINALE

Si le bibliothécaire doit trouver la place des documents audiovisuels au sein des institutions de lecture publique, il doit aussi s'adapter au monde ambiant.

La Vidéothèque de Paris a choisi d'évoluer en même temps qu'évolue le paysage audiovisuel. Et elle doit imposer son apport de plus en plus fort quand l'image animée se banalise et que le public a besoin de sensationnel pour se déplacer. On ne se déplace pas pour voir quelque chose qu'on pourra voir chez soi le lendemain, on se déplace pour des événements, des spectacles qui n'auront lieu qu'une seule fois. C'est pour cela qu'il ne faut pas enregistrer les animations. Et les programmations deviennent donc de plus en plus animées, de plus en plus variées, offrant parallèlement de plus en plus de réflexion autour des sujets choisis et autour de l'évolution de l'image.

Cette évolution vers l'événementiel, toutes les institutions culturelles semblent en prendre partie et l'adopter progressivement. De grandes campagnes de publicité sont organisées régulièrement pour valoriser tel ou tel colloque "exceptionnel", telle ou telle rencontre "exclusive", telle ou telle projection "inedite", ... Le monde culturel évoluerait-il en parallèle du monde audiovisuel qui cherche à retenir l'attention de son public par une singularisation de l'événement (le scoop) ?

Cela semble le moyen que la Vidéothèque de Paris a sélectionné pour conserver cette spécificité de réflexion sur le monde qui l'entoure et sur elle-même. Difficile de conjuguer deux mondes un peu contradictoires, celui de la réflexion, et celui de l'évolution. Apparemment, les programmations et les animations de la Vidéothèque de Paris fonctionnent bien, et le public apprécie cette réflexion proposée...



# Annexes

## **ANNEXE 1**

## **BIBLIOGRAPHIE**

## ARTICLES ET OUVRAGES

ALLARD Laurence, "du film de famille à l'archive audiovisuelle privée", MScope n°7, Sources audiovisuelles du temps présent, Centre Régional de Documentation Pédagogique de Versailles, Mai 1994., p.132 à 137.

ARNALDO Carlos A., "L'UNESCO et la conservation des images en mouvement", Panorama des archives audiovisuelles, La documentation française, INA, Paris, 1986., p.65 à 70.

AUBERT Michèle, "Le CNC et le dépôt légal", MScope n°7, Sources audiovisuelles du temps présent, Centre Régional de Documentation Pédagogique de Versailles, Mai 1994., p.68-69.

AVERTY Jean-Christophe, "Plaidoyer pour tout garder", Dossiers de l'audiovisuel n°45, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective, dirigé par Olivier KOECHLIN, Philippe PONCIN, Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1992, p.9 à 12.

BASTIEN Hervé, "les sources audiovisuelles", MScope n°7, Sources audiovisuelles du temps présent, Centre Régional de Documentation Pédagogique de Versailles, Mai 1994., p.56 à 62.

BAYLE François, "Original, auteur et création", Dossiers de l'audiovisuel n°45, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective, dirigé par Olivier KOECHLIN, Philippe PONCIN, Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1992, p.51 à 55.

BAZIN Luc, "Mémoire visuelle en Languedoc", p. 173 à 182, Journal des anthropologues n°47-48, Anthropologie visuelle, Paris, Printemps 1992.

BECK Francis, "Rapport final sur la Bibliothèque nationale", in Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.28.

BIENVENU Nina, "Django Reinhardt avant Le dernier Tango", Le Parisien, 28 Juillet 1995.

BIENVENU Nina, "Enregistrements publics sur grand écran", Le Parisien, 20 Juillet 1995.

BIGAY Pierre, LAMONER René, "La restauration d'archives vidéo à l'INA", Dossiers de l'audiovisuel n°45, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective, dirigé par Olivier KOECHLIN, Philippe PONCIN, Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1992, p.40 à 46.

BLANGONNET Catherine, "Bibliothèques publiques, un système original de distribution partagée", Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p.27-28.

BOUGNOUX Daniel, La communication par la bande, Éditions La Découverte, Paris, 1991, 276 p.

BOURDON Jérôme, "Propositions méthodologiques pour l'analyse du document audiovisuel", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.69 à 72.

BOURGEOIS "Rapport de réflexion sur le patrimoine cinématographique et audiovisuel", in Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.29.

BOUTANG Pierre André, "Océaniques, un essai de construction de la mémoire", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.20 à 22.

BRAIZE François, "Le bal des vampires", MScope n°7, 1994, p. 41 à 51.

BRAUN Alain, "La télé a 50 ans", Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p.43 à 45.

BRETON Philippe, PROUST Serge, L'explosion de la communication : la naissance d'une nouvelle idéologie, Ed. La Découverte, Paris, 285 p.

BRISSON Didier, "La station de lecture audiovisuelle". Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.90à 92.

BROGLIE de, Gabriel, "Mémoire des images", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.24 à 26.

BUCHER Peter, "Les questions de droit dans la communication et la reproduction des archives audiovisuelles", 3<sup>ème</sup> séance plénière, Rapport secondaire, 12 p., Les nouvelles archives, XI<sup>ème</sup> congrès national des Archives, Paris. 1988.

CAYLA Véronique, "Une première mondiale, la Vidéothèque de Paris", Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p.28-29.

CAZIN Sylvie, PONCIN Pierre, "Le stockage", Panorama des archives audiovisuelles, La documentation française, INA, Paris, 1986., p.144 à 146.

Century Master, Document professionnel, in Dossiers de l'audiovisuel n°45, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective, dirigé par Olivier KOECHLIN, Philippe PONCIN, Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1992, p.31.

CHANTEREAU Danielle, "A quoi ça sert tout ça ?". Problèmes audiovisuels n°14, A quoi servent les archives de la télévision ?, La documentation française, Paris, Juillet-Aout 1983, p.1 à 3.

CHANTEREAU Danielle, "L'INA, quinze ans de manifestations à base d'archives", Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p.37-38.

CHANTEREAU Danielle, Présentation du dossier, Dossiers de l'audiovisuel n°14, INA, 1983, p.1.

CHESNAIS Robert, Les racines de l'audiovisuel, Anthropos, 1990, 285p.

CLEMANCEAU David, "les outils d'interrogation", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.92-93.

COLLARD Claude, GIANATTASIO Isabelle, MELOT Michel, Les images dans les bibliothèques, Coll. Bibliothèques, Ed du Cercle de la Librairie, Paris, 1995, 390 p.

COLLIN Claude, "Histoire, mémoire, médias", p.1405 à 1414, Historiens et géographes n°310, production du GRESEC, Evry, 1<sup>er</sup> Juin 1986.

CONFINO François, "cités-ciné", Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p.45-46.

COUEDELO Rose-Anne, "Collecte par l'administration des archives et conservation dans les fonds d'archives publiques", p.15 à 16, Audiovisuel et administration, La documentation française, Paris, 1988, 64 p.

COUEDELO Rose-Anne, "Communication et signalisation", p. 31 à 32, Audiovisuel et administration, La documentation française, Paris, 1988, 64 p.

DALLET Sylvie, "L'audiovisuel à l'UCLA", Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p.56 à 58.

DE ALMEIDA LAMARGO Ana Maria, "La formation des archivistes", 2<sup>ème</sup> séance plénière, Rapport secondaire, 3 p., Les nouvelles archives, XI<sup>ème</sup> congrès national des Archives, Paris, 1988.

DELMAS Bruno, "Archives ou sources ?", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.40 à 42.

DEBRAY Régis, Cours de médiologie générale, Gallimard, Paris, 1991, 395 p.

DEBRAY Régis, Manifestes médiologiques, Gallimard, Paris, 1994, 220 p.

DEBRAY Régis, "Le seuil décisif", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.6 à 8.

DENEL Francis, "Archives radiophoniques et télévisuelles", MScope n°7, Sources audiovisuelles du temps présent, Centre Régional de Documentation Pédagogique de Versailles, Mai 1994., p.70 à 75.

DENEL Francis, Le patrimoine de l'audiovisuel, Revue des anciens élèves de l'ENA, Mars 1990, n°200

DENEL Francis, "Les enjeux", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p 4 à 6.

DENEL Francis, "Les mutations de l'audiovisuel en France : quels enjeux pour les archives ?", Panorama des archives audiovisuelles, La documentation française, INA, Paris, 1986., p.273 à 277.

DENEL Francis, "Pour ou contre un culte de la mémoire ?", Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p. 17.

DERRIDA Jacques, L'écriture et la différence, Le seuil, Paris, 1967, 440 p.

DERRIDA Jacques, postface, Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p. 106 à 110.

DOUSSOT Claire, "Intervidéo, au service de toutes les bibliothèques", L'interactif n°5, 1990, p.23.

DUFOUR Jean, "La médiathèque automatisée de l'Institut du Monde Arabe", Ecoutez-voir, la communication du patrimoine audiovisuel, Actes des rencontres internationales de Bordeaux, 29-30-31 Mars 1990, INA, 1991, p.167 à 174.

ECO Umberto, La structure absente, introduction à la recherche sémiotique, Mercure de France, Paris, 1972, 441 p.

EMMANUEL Pierre, La Vidéothèque de Paris, Inédit, 14 Mars 1983.

EMMANUEL Pierre, "Lettre au maire de Paris", 15 Avril 1981

EMMANUEL Pierre, Rapport sur la Vidéothèque de Paris, 1<sup>er</sup> Janvier 1983.

EMMANUEL Pierre, Vidéothèque de Paris, Inédit, Février 1988.

EMMANUEL Pierre, Vidéothèque de Paris, La capitale des images, texte écrit à Paris le 14 Mars 1983.

FERRO Marc, Cahiers du cinéma, Mai-Juin 1975, n°257

FERRO Marc, Cinéma et histoire, Ed. Gallimard, Paris, 1993, 287 p.

FERRO Marc, Analyse de films, analyse de société, Hachette, 1975.

FERRO Marc, "Y a-t-il une vision filmique de l'histoire ?", p.13 à 14, Brises n°6, Les nouvelles images et l'information, Machines sociales et machines pour la société, Éditions du CDSH, Paris, Mars 1985.

FILLIOUD Georges, "L'INA, mémoire vive", Dossiers de l'audiovisuel n°45, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective, dirigé par Olivier KOECHLIN, Philippe PONCIN, Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1992, p.1.

FLAGEUL Alain, "Le champ des opérations", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.45-46.

FOURNIAL Catherine, "Vidéotheque et vidéotex, le système documentaire de la Vidéotheque de Paris", Documentaliste, vol. 26, n°1, Janvier-Février 1989, p.3 à 10.

FRANC Cécile, Acquisitions "indépendantes" dans les vidéotheques publiques, DESS projets culturels, ENSSIB, 1991, 14 p.

GAZIER François, Avant propos, Audiovisuel et administration, La documentation française, Paris, 1988, p.5 à 9,

GIANATTASIO Isabelle, "Usages et public de la BPI", Ecoutez-voir, la communication du patrimoine audiovisuel, Actes des rencontres internationales de Bordeaux, 29-30-31 Mars 1990, INA, 1991, p.142 à 145.

GILLIER François -Xavier, "L'archivage de la loi", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.27 à 30.

GIRARDET Raoul, Préface, Panorama des archives audiovisuelles, La documentation française, INA, Paris, 1986.

GORDINNE Pierre, "La médiathèque de la communauté française de Belgique", Ecoutez-voir, la communication du patrimoine audiovisuel, Actes des rencontres internationales de Bordeaux, 29-30-31 Mars 1990, INA, 1991, p.55 à 60.

GRUMBERG Gérard, "L'audiovisuel à la Bibliothèque Nationale de France", MScope n°7, Sources audiovisuelles du temps présent, Centre Régional de Documentation Pédagogique de Versailles, Mai 1994., p.63 à 67.

GRUMBACH Michel, PASSERON Jean- Noël , L'œil à la page, Enquête sur les images et les bibliothèques, Centre Georges Pompidou, Édition Abrégée, Paris, 1984, 345 p.

GUYOT Ivan, Mieux connaître le public de la Vidéotheque de Paris, Mémoire, Paris I Panthéon Sorbonne, 1990-1991, 106 P.

HANDFORD Anne, "Archivage universel ou sélection ?", Problèmes audiovisuels n°22, Les archives de la télévision, quand le passé se conjugue au futur, Dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, Paris, Nov. Dec. 1984., p.25.

HANDFORD Anne, "La Fiat", Problèmes audiovisuels n°22, Les archives de la télévision, quand le passé se conjugue au futur, Dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, Paris, Nov. Dec. 1984., p.26-27.

HELLER Danièle, Les images d'actualité télévisée à la Vidéotheque de Paris, Mémoire DESS Direction projets culturels, ENSSIB, 1990.

HIVER Marc, "contre le délire, l'accès aux sources", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.16 à 19.

HUDRISIER Henri, "La recherche image", Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p. 65 à 67.

JAEGLÉ Yves, "Les images de la passion", Le Parisien, 8 Juillet 1995.

JAY Daniel-Jean, WEIBEL Pierre, "Le chemin des écoliers", Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p.58.

"Jazz à la Vidéothèque de Paris", Libération, 4 Juillet 1995.

"Jazz comme des images", Le Nouvel Observateur, 10 Août 1995.

"Jazzopolis", Le Bulletin Officiel de l'Éducation Nationale, 20 Juillet 1995.

"Jazzopolis, pour passer une été jazz à Paris", AFP, 2 Juillet 1995.

JEANNENEY Jean-Noël, "La fin d'une époque, un nouveau départ", MScope n°7, Sources audiovisuelles du temps présent, Centre Régional de Documentation Pédagogique de Versailles, Mai 1994., p.52 à 55.

JEANNENEY Jean-Noël, "Pour une mémoire collective", Le Monde, 2 Avril 1982.

KATTNIG Cécile, Typologie des documents audiovisuels, ENSSIB, Juin 1992.

KETELAAR Éric, "La mise en œuvre des nouvelles archives", 3<sup>ème</sup> séance plénière, Rapport principal, 24 p., Les nouvelles archives, XI<sup>ème</sup> congrès national des Archives, Paris, 1988.

KIRBY Douglas, "Le stockage à basse température à la CBHT", Panorama des archives audiovisuelles, La documentation française, INA, Paris, 1986., p.149 à 153.

KLAUE Wolfgang, "Les documents audiovisuels en tant qu'archives", 1<sup>ère</sup> séance plénière, Rapport secondaire, 5 p., Les nouvelles archives, XI<sup>ème</sup> congrès national des Archives, Paris, 1988.

KUDELSKI Stéfan, "Projet d'archivage et de restauration numériques", in Dossiers de l'audiovisuel n°45, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective, dirigé par Olivier KOEHLIN, Philippe PONCIN, Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1992, p.26.

KULA Sam, "Politique de sélection", Panorama des archives audiovisuelles, La documentation française, INA, Paris, 1986, p.87.

"La communication d'images : une activité essentielle des vidéothèques de l'INA", Problèmes audiovisuels n°14, A quoi servent les archives de la télévision ?, La documentation française, Paris, Juillet-Aout 1983, p.5.

LAURENT Claude, "La production, la seconde voie de la création", p22, p.60 à 62.

"Le cadre juridique de la conservation", Journal Officiel, in Problèmes audiovisuels n°22, Les archives de la télévision, quand le passé se conjugue au futur, Dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, Paris, Nov. Dec. 1984., p.5 à 7.

"Le centre national de la cinématographie", CNC mode d'emploi, 1992.



Le film de montage, "appellation contrôlée", Problèmes audiovisuels n°14, A quoi servent les archives de la télévision ?, La documentation française, Paris, Juillet-Aout 1983, p.6 à 10.

LEPINAY de, Jean-Yves, "Ni accumuler, ni collectionner : réunir", L'argent, 2<sup>ème</sup> partie, Programme du 16 Février au 4 Avril 1995, Vidéothèque de Paris, p.56-57.

LEPINAY de, Jean-Yves, "Réunir 5600 titres sur Paris : à quoi ça sert ?", L'enfant dans la ville, 1<sup>ière</sup> partie, Programme du 5 Avril au 16 Mai 1995, Vidéothèque de Paris, p.56-57.

LEPINAY de, Jean-Yves, "Vidéothèque de Paris, une mémoire audiovisuelle de la ville", Bulletin d'informations de l'Association des Bibliothécaires Français, n°155, 2<sup>ème</sup> trimestre 1992, p.7 à 11.

LEROI-GOURHAN, Préhistoire de l'âge occidental, Ed. Mazenod, Paris, 1965, 485 p.

"Les images et les sons du jazz", Le Monde, 4 Juillet 1995.

"Les médias se mettent en scène", Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p.42-43.

LEVY Marie-Françoise, "Les archives audiovisuelles comme documents au service de la recherche", Ecoutez-voir, la communication du patrimoine audiovisuel, Actes des rencontres internationales de Bordeaux, 29-30-31 Mars 1990, INA, 1991, p.68.

LUND Stéfan, "Conserver sous vide", "La méthode FICA", in Dossiers de l'audiovisuel n°45, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective, dirigé par Olivier KOECHLIN, Philippe PONCIN, Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1992, p.29.

LUSTIERE Claude, "L'actualité ou l'état d'urgence", p22, p.88-89.

MAC DOUGALL David, "Films de mémoire", p. 67 à 86, Journal des anthropologues n°47-48, Anthropologie visuelle, Paris, Printemps 1992.

"Manifeste européen pour le cinéma et la vidéo documentaires", p. 22, L'interactif n°4, Le journal de la coopération, FFCB, Paris, Août 1989.

MARINIER Jean-Louis, "Les bras morts de la technologie", Dossiers de l'audiovisuel n°45, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective, dirigé par Olivier KOECHLIN, Philippe PONCIN, Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1992, p.13-14.

MASCOLO Claire, "Les fonds écrits du dépôt légal", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.72 à 74.

MAURIAC François, "Bloc notes", Le Figaro, 14 Octobre 1964.

MAURICE Mireille, "Une loi d'harmonisation", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.36-37.

MEADEL Cécile, "L'importance des documents d'accompagnement", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis

- DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.74.
- MEADEL Cécile, "Radio et télévision, un état des recherches", MScope n°7, Sources audiovisuelles du temps présent, Centre Régional de Documentation Pédagogique de Versailles, Mai 1994., p.76 à 82.
- MEEKS Dimitri, La mémoire des murs ou l'offrande écrite dans l'Égypte ancienne, préfaces n°12, Mars-Avril 1989, p.75.
- MELOT Michel, "Le fantôme de l'exhaustivité", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.42-43.
- MELOT Michel, "L'image et la reproduction de l'image", Brises n°6, Les nouvelles images et l'information, Machines sociales et machines pour la société, Éditions du CDSH, Paris, Mars 1985, p. 10 à 12.
- MIEGE Bernard, "De quoi alimenter la recherche", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.65 à 67.
- MONDZAIN Marie-José, "Contre les iconoclastes", Dossiers de l'audiovisuel n°30, INA, Paris, 1990, p. 71 à 73.
- "Museum of Broadcasting : une téléthèque à New-York", Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p.40-41.
- NAMER Gérard, Mémoire et société, Méridiens Kincksieck, Paris, 1987, 242 p.
- ORWELL George, 1984, Gallimard, Paris, 1950.
- "Ouverture du cycle Jazzopolis à la Vidéothèque de Paris", Paris-Normandie, 24 Juillet 1995.
- PATRIS Gérard, "Rue des archives", Problèmes audiovisuels n°14, A quoi servent les archives de la télévision ?, dirigé par Danielle CHANTEREAU, La documentation française, Paris, Juillet-Aout 1983, p.7-8.
- PELLICIER Jean-Jacques, "Vidéothèques automatisées, l'émergence d'un marché", Ecoutez-voir, la communication du patrimoine audiovisuel, Actes des rencontres internationales de Bordeaux, 29-30-31 Mars 1990, INA, 1991, p.175 à 182.
- PEROTIN-DUMON Anne, "Mais qu'est-ce que les archives audiovisuelles ?", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.39-40.
- PONCIN Philippe, RHODES Jean-Michel, "Le grand architecte du MPEG", Dossiers de l'audiovisuel n°45, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective, dirigé par Olivier KOEHLIN, Philippe PONCIN, Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1992, p.32 à 34.
- PONCIN Philippe, "Restauration et reproduction", p22, p.83.

PONCIN Philippe, "Un inventeur, Stéfan Kudelski", Dossiers de l'audiovisuel n°45, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective, dirigé par Olivier KOECHLIN, Philippe PONCIN, Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1992, p.25.

PREDAL René, La société française à travers le cinéma, Armand Colin, 1972

PEIXOTO Clarice, "L'anthropologie visuelle au Brésil", p. 49 à 58, Journal des anthropologues n°47-48, Anthropologie visuelle, Paris, Printemps 1992.

PELLETREAU Christine, "Audiovisuel et écriture, quelle possible alliance ?", p.2 à 4, L'interactif n°5, Le journal de la coopération, FFCB, Paris, Février 1990.

PERRIAULT Jacques, "La communication du patrimoine audiovisuel à des fins éducatives", Ecoutez-voir, la communication du patrimoine audiovisuel, Actes des rencontres internationales de Bordeaux, 29-30-31 Mars 1990, INA, 1991, p.41.

PERRIAULT Jacques, "Le temps veut fuir, je le soumetts", Dossiers de l'audiovisuel n°30, INA, Paris, 1990, p.13 à 15.

RAMBERT Francis, Architectes Architecture, France, n°185, Mars 1988, p. 42.

RAPHAËL Valérie, Principes de constitution et d'évolution du fonds thématique d'images animées à la Vidéothèque de Paris, Mémoire IEP, 1990, 55 p.

REINHAC Michel, "Images utiles", éditorial, Jazzopolis, 1ère partie du programme, du 5 Juillet au 13 Août 1995, Vidéothèque de Paris, p.3.

RENE-BAZIN Paule, "la création et la collecte des nouvelles archives", 1ère séance plénière, Rapport principal, 33 p., Les nouvelles archives, XI<sup>ème</sup> congrès national des Archives, Paris, 1988.

RODES Jean-Michel, "Le cercle impossible de la conservation", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.51.

RODES Jean-Michel, "Le citoyen et la mémoire collective", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.10.

RODES Jean-Michel, "Restauration audiovisuelle, une éthique en gestation", Dossiers de l'audiovisuel n°45, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective, dirigé par Olivier KOECHLIN, Philippe PONCIN, Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1992, p.32 à 34.

RODES Jean-Michel, "Vers un support d'archives idéal ?", Dossiers de l'audiovisuel n°45, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective, dirigé par Olivier KOECHLIN, Philippe PONCIN, Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1992, P.24.

ROADS Christopher H., "Les enregistrements de radio et de télévision en tant qu'archives", 1ère séance plénière, Rapport secondaire, 8 p., Les nouvelles archives, XI<sup>ème</sup> congrès national des Archives, Paris, 1988.

ROSSIF Frédéric, "L'histoire revisitée", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.17 à 20.

ROUX Bernard, Chauds les médias, et la presse écrite ?, Trimédia, 1985, 208 p.

SAINTVILLE Dominique, "L'évolution du système documentaire de l'INA", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.76 à 80.

SAINTVILLE Dominique, "Les archives de télévision, quand le passé se conjugue au futur", Problèmes audiovisuels n°22, Les archives de la télévision, quand le passé se conjugue au futur, Dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, Paris, Nov.-Déc. 1984, p.1 à 3.

SAINTVILLE Dominique, "L'image animée", p. 54 à 55, Bulletin des Bibliothèques de France n°5, Paris, 1993.

SAINTVILLE Dominique, "La communication du patrimoine audiovisuel", Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p.10 à 12.

SAINTVILLE Dominique (sous la direction de), Panorama des archives audiovisuelles, La documentation française, INA, Paris, 1986, 298 p.

SAINTVILLE Dominique, Présentation du dossier, Problèmes audiovisuels n°22, Les archives de la télévision, quand le passé se conjugue au futur, Dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, Paris, Nov. Dec. 1984, p.1 à 3.

SAINTVILLE Dominique, "Pour un lieu de mémoire et de culture de la radio et de la télévision", Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p.73.

SAINTVILLE Dominique, Projet de création d'un musée français de la radio et de la télévision, INA, Paris, 1989, 30 p.

SALAÛN Jean-Michel, Pour une économie politique de la communication flottante : le cas des bibliothèques, 1995, à paraître.

SCHMITT Frantz, "De la restauration film", Dossiers de l'audiovisuel n°45, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective, dirigé par Olivier KOECHLIN, Philippe PONCIN, Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1992, p.48 à 50.

S. CH. "A l'affiche : Un été couleur jazz à la Vidéothèque", La Tribune, 2 Août 1995.

SETTE Vittorio, "L'organisation du stockage dans les thèques centrales de la RAI, le choix de l'automatisation", Panorama des archives audiovisuelles, La documentation française, INA, Paris, 1986, p.147-148.

SICLIER Sylvain, "La Vidéothèque de Paris rend hommage au jazz", Le Monde, 28 Juillet 1995.

SIMON Alain, "Une loi consensuelle", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.30 à 33.

STIEGLER Bernard, "Un dispositif d'appropriation", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.94 à 98.

STIEGLER Bernard, "Une nouvelle donne pour les savoirs de l'image", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.19 à 21.

TAKEUCHI Kikuo, "Le projet de Vidéotheque Nationale au Japon", Ecoutez-voir, la communication du patrimoine audiovisuel, Actes des rencontres internationales de Bordeaux, 29-30-31 Mars 1990, INA, 1991, p.69-70.

TAYLOR Philip M., "Sources d'information pour l'historien contemporain", MScope n°7, Sources audiovisuelles du temps présent, Centre Régional de Documentation Pédagogique de Versailles, Mai 1994., p.112 à 120.

TAYLOR Russel, "Le musée de l'image animée de Londres", Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p.47 à 49.

"Tradition et modernité", Le museum of Broadcasting, 1989, in Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p.34.

"Un appel de chercheurs et d'universitaires : mémoire interdite", Le Monde, Paris, 23 Octobre 1993.

UNGARO Jean, "Mémoire des images", MScope n°7, Sources audiovisuelles du temps présent, Centre Régional de Documentation Pédagogique de Versailles, Mai 1994., p.5-6.

"Urbain. Le jazz est dans la ville", Le Quotidien, 8 Août 1995.

VAGANOV Feodor M., "La conservation des nouvelles archives", 2<sup>ème</sup> séance plénière, Rapport principal, 27 p., Les nouvelles archives, XI<sup>ème</sup> congrès national des Archives, Paris, 1988.

VANNIER Simone, "Les mardis du documentaire", Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p.39-40.

VAN VIELT Margaret, "Recommandation de l'UNESCO", Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, p.11-12.

VEYRAT-MASSON Isabelle, "Entre mémoire et histoire, la seconde guerre mondiale à la télévision", Hermès n°8-9, 1991, p. 151 à 164.

"Vidéotheque : All that jazz !", Figaroscope, Juillet/Août 1995.

"Vidéotheque de Paris, Jazzopolis : jazz, ville, et cinéma", Le Figaro, 7 Août 1995.

WALLET Jacques, "Utiliser des sources audiovisuelles dans l'enseignement de l'histoire", MScope n°7, Sources audiovisuelles du temps présent, Centre Régional de Documentation Pédagogique de Versailles, Mai 1994., p.138 à 142.

WAUTELET Michèle, "La gestion des matériels et archives de la télévision", Problèmes audiovisuels n°22, Les archives de la télévision, quand le passé se conjugue

au futur, Dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, Paris, Nov. Dec. 1984., p.37 à 41.

WELLHOFF Marie-Christine, "L'audiovisuel à la Bibliothèque de France", Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, p.69 à 71.

WELLHOFF Marie-Christine, "Politique d'acquisition des documents audiovisuels à la BDF", p. 46 à 48, Bulletin des Bibliothèques de France n°3, Paris, 1993.

## REVUES

Dossiers de l'audiovisuel n°30, Ecoutez-voir... la communication du patrimoine audiovisuel, dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, 1990, 78 p.

Ce dossier analyse le rôle d'institutions comme l'INA, recueillant sons et images, ainsi que les institutions à vocation patrimoniale. Il fait état des diverses expériences engagées pour communiquer ce patrimoine audiovisuel. Nous avons ici cité vingt des articles contenus dans ce dossier, mais l'intégralité se rapporte aux archives audiovisuelles.

Dossiers de l'audiovisuel n°45, Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective, dirigé par Olivier KOEHLIN, Philippe PONCIN, Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1992, 124 p.

Conserver, restaurer, reconnaître, retrouver-représenter-naviguer-consulter... tels sont les thèmes abordés par ce dossier à propos des documents audiovisuels. Treize articles en sont tirés, les autres traitant souvent des nouvelles interfaces de l'audiovisuel, qui ne sont pas intégrées dans notre sujet.

Dossiers de l'audiovisuel n°54, Le dépôt légal de la radio et de la télévision, dirigé par Francis DENEL, Geneviève PIEJUT, et Jean-Michel RODES, La documentation française, INA, 1994, 120 p.

Ce dossier traite des problèmes actuels, et progressions rencontrés par les archives audiovisuelles depuis la mise en place du dépôt légal. Nous avons utilisé trente trois articles qui donnent un échantillon des diverses perspectives développées.

Ecoutez-voir, la communication du patrimoine audiovisuel, Actes des rencontres internationales de Bordeaux, 29-30-31 Mars 1990, INA, 1991, 417 p.

Actes qui, outre un exposé de Jacques PERRIAULT analysant l'image audiovisuelle en tant qu'archive, contient essentiellement des articles traitant des communications diverses de ces archives, par le biais de musées, expositions, vidéothèques expérimentés dans le monde entier. Sept articles sont cités dans cette synthèse, mais beaucoup d'autres étaient pertinents et ont mérité notre attention.

MScope n°7, Sources audiovisuelles du temps présent, Centre Régional de Documentation Pédagogique de Versailles, Mai 1994.

Nous avons tiré onze articles pour les citer ci-dessus, le recueil est intéressant qui complète le Dossiers de l'audiovisuel n°54 par des analyses assez variées.

Problèmes audiovisuels n°22, Les archives de la télévision, quand le passé se conjugue au futur, Dirigé par Dominique SAINTVILLE, La documentation française, INA, Paris, Nov. Dec. 1984, 70 p.

Il s'agit ici d'analyser les technologies et les dispositions appropriées pour la conservation, la sélection, la préservation, la restauration et la gestion des archives, et de témoigner sur un service d'archives proposé par l'INA, service destiné vers les professionnels. Nous nous sommes servi de neuf de ces articles.

Problèmes audiovisuels n°14, A quoi servent les archives de la télévision ?, dirigé par Danielle CHANTEREAU, La documentation française, Paris, Juillet-Aout 1983, 53 p.

Jazzopolis, 1ère partie, programme du 5 Juillet au 13 Août 1995, Vidéothèque de Paris, 58 p.

Jazzopolis, 2ème partie, programme du 16 Août au 10 Octobre 1995, Vidéothèque de Paris, 57 p.

L'argent, 1ère partie, programme du 4 Janvier au 14 Février 1995, Vidéothèque de Paris, 50 p.

L'argent, 2ème partie, Programme du 16 Février au 4 Avril 1995, Vidéothèque de Paris, 58 p.

L'enfant dans la ville, 1ère partie, Programme du 5 Avril au 16 Mai 1995, Vidéothèque de Paris, 58 p.

## **DOCUMENTS INTERNES**

Dossier de présentation de la programmation "Jazzopolis", 19 Mai 1995.

Dossier de présentation de la programmation Jazzopolis, Direction des programmes, Paris le 29 Mars 1995, p.2.

Groupe de réflexion "Thématique parisienne/Thématique urbaine", Vidéothèque de Paris, 1993, 70 p.

Lépinay de, Jean-Yves, Descriptif synthétique, préparation des programmes trimestriels, 1995, p.1.

"Les 4 axes de la Vidéothèque de Paris" in Dossier de présentation de la programmation "Jazzopolis", Vidéothèque de Paris, 1995.

Note de Jean-Yves de Lépinay à Régine Hatchengo sur le disque projeté, 30 Mars 1995.

"Regard Critique", Texte de présentation, Vidéothèque de Paris, 1995.

Un disque, "les films de ma ville", Nato-Vidéothèque de Paris, 1995

Vanini Isabelle, Comité de programmation n°06/1995, 9 Février 1995.

Vanini Isabelle, Programmation Jazz, 25 Novembre 1995, p.1.

**ANNEXE 2**

**PRÉSENTATION DE LA VIDÉOTHÈQUE DE  
PARIS**



# La Vidéothèque de Paris

"Depuis Février 1988, la Vidéothèque de Paris, imaginée par Pierre EMMANUEL, a pris corps dans le ventre de la capitale. Dans l'univers troglodyte des Halles, aménagé par Paul CHEMETOV, se tapit un outil fabuleux. Paris dispose désormais d'une "mémoire vivante" dont les cellules régénérées par l'informatique et la robotique ne sont pas prêt de vieillir !"

Francis RAMBERT<sup>1</sup>

## 1- Un projet

C'est en poète visionnaire que Pierre EMMANUEL a conçu l'idée de la Vidéothèque de Paris. En effet, il fallait "l'imagination d'un poète pour faire le lien entre deux phénomènes majeurs apparus au XX<sup>ième</sup> siècle : aurait-on sans cela perçu la richesse née de leur rapprochement ? Ce siècle, qui est celui de l'image, est aussi celui du formidable développement de la ville, de ce qu'on appelle "les mégalofoles"<sup>2</sup> :

"Le développement d'immenses concentrations urbaines est un phénomène planétaire en cette fin du XX<sup>ième</sup> siècle : nos sociétés n'ont pas encore trouvé le moyen de maîtriser cette évolution. La masse humaine qui se constitue ainsi est une forêt vierge à l'égal des forêts hercyniennes qu'ont dû défricher nos pères. L'audiovisuel est une véritable fonction de communication qui permettra de tracer des pistes dans l'épaisseur de cette masse humaine",<sup>3</sup> écrit-il en effet, pour introduire son projet au maire de Paris.

C'est début Juillet 1981, que Pierre EMMANUEL soumet à ce dernier son projet d'une Vidéothèque de la Ville, qui permettrait d'étudier ces deux forces sociales que sont le mouvement urbain et la poussée de l'audiovisuel, à partir justement de ces documents d'images animées sur la ville. Cette Vidéothèque serait plus particulièrement destinée aux chercheurs qui pourraient ainsi analyser, évaluer et maîtriser les composantes et les problèmes issus d'une telle augmentation des mégalofoles, d'une telle "massification" de la vie.

Dans son projet, il note deux points importants sur la collecte des documents. Il s'agit d'un côté de sélectionner les documents audiovisuels issus de ce qu'il nomme une "mémoire acquise", c'est à dire les documents existants sur la ville. Ainsi collectionner les images animées parlant de la ville et de ses habitants, de l'architecture, des mœurs et coutumes passées, ou actuelles. De l'autre côté, la mémoire vivante correspond à "l'ensemble des représentations que l'administration ou la société urbaine peuvent imaginer ou souhaiter transmettre de la vie de la métropole". "Ainsi, la ville saisie au jour le jour par ses citoyens, cessera-t-elle d'être ce qu'elle est le plus souvent, massifiante et isolante, et leur donnera-t-elle le sentiment de participer à sa richesse vitale, à sa création continuée"<sup>4</sup>.

C'est de cette idée que sera issue la coexistence et la séparation du département de la production, qui s'occupe de la mémoire vivante, et du département des fonds audiovisuels, dont nous préciserons les fonctions plus loin.

Idee novatrice, elle place la Vidéothèque de Paris dans une optique tout à fait originale vis à vis de la notion d'archives. L'archive n'est plus seulement un document

---

<sup>1</sup>Francis Rambert, Architectes Architecture, France, n°185, Mars 1988, p. 42.

<sup>2</sup>Jean-Yves de Lepinay, "Vidéothèque de Paris, Une mémoire audiovisuelle pour la ville", Bulletin d'information de l'Association des Bibliothécaires français n°155, 2<sup>ème</sup> trimestre 1992, p.7

<sup>3</sup>Pierre Emmanuel, Lettre au maire de Paris, 15 Avril 1981

<sup>4</sup>Pierre Emmanuel, Vidéothèque de Paris, La capitale des images, texte écrit à Paris le 14 Mars 1983.

acquis par les générations antérieures ou par des personnes extérieures à l'institution, mais aussi un document créé au long des années pour mesurer l'évolution des mentalités, des mœurs et de l'architecture, pour les générations à venir. On confie l'information au temps...

La Vidéothèque de Paris, association loi 1901 subventionnée à 80% par la Ville de Paris, ouvre ses portes en Février 1988, aux Halles à Paris, avec 1300 heures et 2500 titres.

Elle détient aujourd'hui un fonds de 4000 heures d'images et plus de 5000 documents. C'est une petite collection par rapport à celle de la Cinémathèque française par exemple, mais très importante, vue son accessibilité au public, la plus importante d'Europe. Avant d'accéder à ce niveau, la Vidéothèque de Paris a modifié la projet initial, et a adopté un certains nombres de choix qui ont établi son identité.

## **2- Choix conceptuels**

Le projet, accepté avec enthousiasme par la Ville de Paris, subit en effet quelques transformations lors de l'accession de Pierre MUSY à la direction en 1984. Pierre EMMANUEL, président d'honneur, voit certaines de ses intentions modifiées lors de l'adoption des choix conceptuels pour la Vidéothèque de Paris :

- L'accès est ouvert à tous et non plus seulement aux chercheurs. Mais, en retrouvant certains textes, on s'aperçoit que PE avait effectivement une ouverture vers le grand public, telle que celle offerte aujourd'hui, et que l'idée était tout d'abord de limiter aux chercheurs pour des raisons pratiques.

La Vidéothèque ne sera tout de même plus un observatoire de la ville pour les chercheurs, mais une institution permettant à tous la possibilité de visionner les archives audiovisuelles collectées sur la ville de Paris. Cette ouverture vers l'audiovisuel est rarissime à l'époque et encore peu commune aujourd'hui, même avec la mise en place du Dépôt Légal.

L'idée aujourd'hui, est que la Vidéothèque soit accessible à tous publics et non pas au grand public. Il est en effet estimé qu'il n'y a pas un "public issu de la masse", mais de nombreux publics différents qui ont chacun leurs désirs et leurs particularités. Et il a été démontré que le chercheur a parfois une idée moins précise de sa recherche qu'une personne venue pour se distraire.

- La thématique urbaine est limitée à la ville de Paris. Cette décision est liée à l'impossibilité de constituer un fonds cohérent sur toutes les grandes villes du monde, et au partenariat financier conclu avec la mairie parisienne. Quitte à l'élargir plus tard, ce fonds sera exclusivement parisien. Se baser sur une thématique, particulièrement lors de l'ouverture de la Vidéothèque de Paris, est une nouveauté dans le domaine audiovisuel. La plupart des institutions audiovisuelles se basent sur un genre, le documentaire, le film de fiction, ou le document télévisé.

- Cette thématique est associée à des programmations qui, à l'origine, ont pour objectif de valoriser le fonds. Il s'agit, à partir de thèmes précis et pendant une courte durée, de présenter et révéler les documents du fonds qui se rapportent au thème. Ainsi inciter les visiteurs à consulter la richesse du fonds.

La programmation n'a plus aujourd'hui la même vocation, mais nous aurons l'occasion d'y revenir.

- Pierre EMMANUEL, dans sa définition des documents audiovisuels utiles aux chercheurs dans cette Vidéothèque, ne percevait que les documentaires. Au vu de la richesse audiovisuelle, il a été décidé d'élargir les fonds à tous les documents audiovisuels, y compris les films de fictions et les films publicitaires, ayant une valeur informative pertinente sur la ville de Paris.

Cette idée totalement novatrice au niveau de la pratique est issue d'un débat instauré par Marc FERRO sur la valeur documentaire des films de fiction.

Le mélange des genres au sein des programmations occasionné par cette diversification audiovisuelle permet une confrontation entre les différentes formes de documents. Un sujet n'est pas traité de la même manière selon qu'il s'agisse d'un documentaire, d'un film de fiction, d'une publicité ou d'une émission d'actualité, ou de propagande.

- Si le contenu des documents audiovisuels est très varié, le support lui est uniquement audiovisuel. Il s'agit d'une institution monomédia, qui ne conserve et ne diffuse que des documents audiovisuels, qu'ils soient en film ou vidéo. Ce concept, en discussion actuellement, est une idée complètement à contre-courant des médiathèques des années quatre vingt qui multiplient les formes d'accès à l'information par le biais de différents supports.

- Le choix est fait également de donner accès aux œuvres dans leur entier et non pas uniquement à travers les séquences documentaires intéressant le thème, ceci dans un souci de respect des œuvres.

Ce même souci de respect prévaut dans le choix de projeter en salle les films sur leur support original. L'idée est qu'ils ont été conçus dans l'objectif d'être vus ainsi...

- Au sein de la Vidéothèque de Paris, trois activités sont constituées en cohérence, les activités de consultation libre du fonds en vidéo sur écran informatisé et automatisé, celle de programmation des œuvres en salle suivant une thématique, et celle de production, où il s'agit au départ de filmer l'éphémère urbain. Si ces trois activités coexistent encore au sein de la Vidéothèque, elles n'occupent pas la même place. Les activités de consultation et de programmation sont réunies au sein d'une même direction et constituent le cœur de la Vidéothèque. Le service de production est un département un peu plus indépendant.

- Une idée a été également étudiée, celle d'instaurer un réseau "télévidéothèque", ou encore un abonnement câblé offrant les mêmes services que la consultation dans la salle de la Vidéothèque. Ce projet ne verra pas le jour, malgré quelques essais.

### **3- Choix techniques**

- Afin de reproduire quelque chose qui s'apparente à un accès libre aux documents audiovisuels, il est nécessaire de passer par des machines performantes. Le choix d'une robotisation du système est audacieux. Cette nouveauté spectaculaire offre à la Vidéothèque son identité médiatique. C'est à force d'innovations suscitant la curiosité que la Vidéothèque de Paris parviendra à se faire connaître.

Aujourd'hui, il n'y a plus un mais deux robots qui assurent l'exécution des choix de consultation du public de la Vidéothèque, après une sélection grâce au système documentaire informatisé. Avec les deux robots en service, la capacité en salle de consultation est de 12 000 cassettes, et 89 possibilités de sortie. Le fonds de la Vidéothèque peut encore être élargi, mais pas indéfiniment.

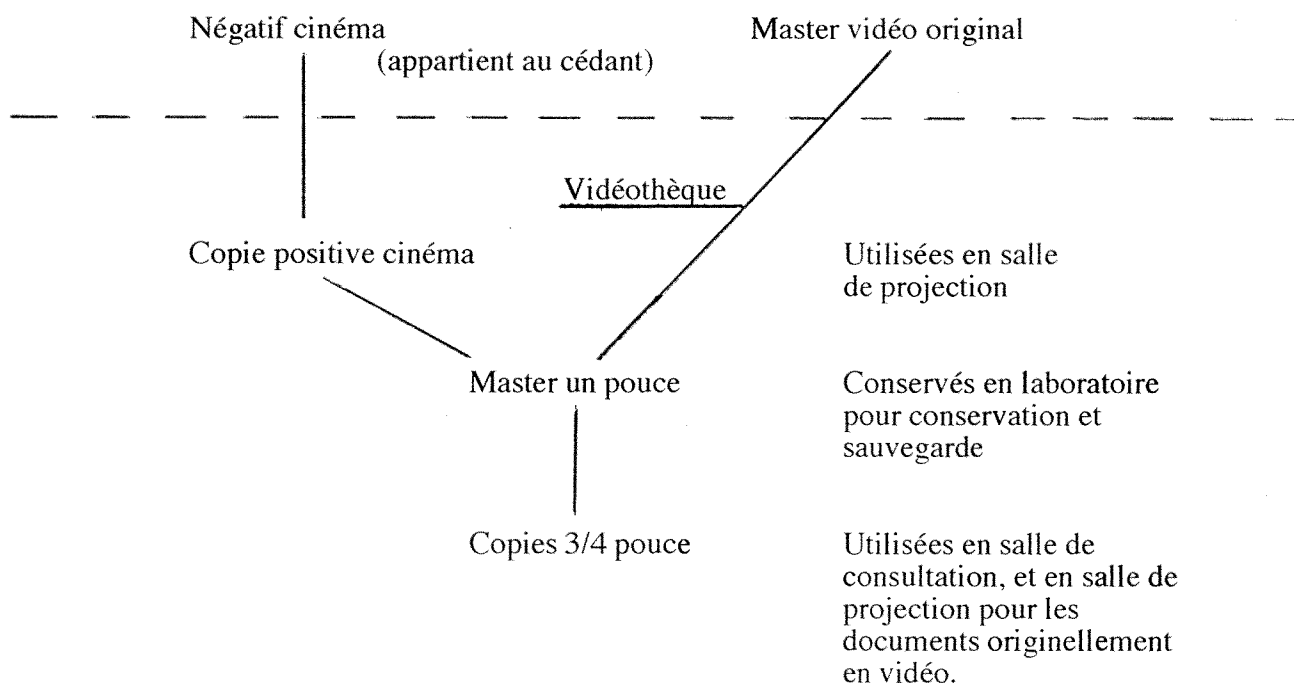
Ce système robotique n'est actuellement plus une exclusivité de la Vidéothèque de Paris, l'Institut du Monde Arabe, la Villette en sont maintenant munis. La bibliothèque de St Étienne devrait fonctionner elle aussi de cette manière, et un certain nombre de projets sont ainsi en cours de réalisation ou en projet.

- Le système documentaire informatisé fonctionne à partir de fiches documentaires introduites par les documentalistes, et d'un appel direct de l'utilisateur

sur son écran. Celui-ci pourra, à partir d'un écran Minitel formuler ses désirs et idées, l'analyse documentaire et le robot feront le reste.

- Généralement, deux écrans assurent ces demandes, un écran où l'utilisateur pourra effectuer ses choix documentaires, un autre où l'image sera visionnée. Afin d'unifier la session de consultation, un seul écran est ici utilisé qui permet choix documentaire et visionnage.

- Une mastérisation des œuvres est opérée, lorsque le film parvient à la Vidéothèque. En consultation, les films sont offerts en vidéo, en support 3/4 de pouce, mais les œuvres sont tout de même conservées sur un support un pouce, afin d'être conservées dans des conditions optimales. En salle de projection, c'est la copie positive cinéma qui sera présentée, dans le cas d'un film ; les vidéos seront projetées en support 3/4 de pouce. Ainsi, la Vidéothèque de Paris participe, à sa manière, à une opération de sauvetage des œuvres.



- Le support de consultation est celui de 3/4 BVU. Ce choix est issu de la nécessité d'un support solide, de l'exigence d'un standard utilisable en télévision, de la possibilité d'une programmation pour une tête de réseau câblé, et permet une bonne définition, et une grande qualité pour la programmation, ceci excluant la vidéo 8mm.

A l'Institut du Monde Arabe, le support utilisé est celui de la vidéo 8 mm, car il s'agit d'un fonds image et son. A La Villette, il s'agit d'un vidéo disque.

#### 4- Choix documentaires

L'acquisition des documents se fait en fonction de la question de l'équilibre des fonds, pour que le fonds ne parte pas dans une direction unique.

Dans l'objectif de constituer ce fonds cohérent, les documentalistes procèdent à un visionnage systématique de toutes les images, afin de sélectionner celles qui s'y insèrent le mieux. Cette opération est coûteuse, et demande du temps mais leur permet d'avoir une bonne connaissance du fonds, et de l'ensemble du patrimoine audiovisuel traitant du thème parisien.

- L'analyse documentaire est unique. Il n'y a pas de différenciation entre les genres, la même méthode est appliquée pour tous les documents et le même accès documentaire peut ainsi être opéré. Ce difficile enjeu demandé à Catherine FOURNIAL lors de la conception de la Vidéothèque de Paris n'a pas été sans poser de problème; notamment pour les films publicitaires.

- Cette incitation est facilitée par la façon dont sont indexés et consultables les documents. La consultation se fait en langage libre et par le biais du texte intégral. Pour un même film, cinq termes d'indexation peuvent être utilisés à la Bibliothèque Publique d'Information, pour quarante termes à la Vidéothèque de Paris, ici dans le cas du film Architecture de Ricardo Bofill. Mais ce ne sont pas les mêmes objectifs qui sont visés.

A la Vidéothèque, on croit au rôle valorisant du bruit pour le fonds. Les indexations portent sur l'œuvre, mais aussi parfois à propos de séquences particulières du film entrant précisément dans la thématique, ce qui apporte ainsi un deuxième niveau d'indexation plus fin, et un élargissement des possibles. A partir d'une information, tout l'étalage possible de documents sur le sujet est donné. Cela permet ainsi une rotation du fonds très importante, car celui qui désirait visionner un film mis en scène par une personne précise peut avoir envie de considérer cette même personne interviewée ou analysée par d'autres.

Au niveau de la lecture de la fiche, les ambiguïtés sont levées, l'intéressé sait quels sont les documents qui lui sont présentés exactement, et peut donc choisir en connaissance de cause ceux qui l'intéressent plus particulièrement.

La rotation du fonds est de 48% en un mois, ce qui est un pourcentage très important, et de 99,8% pour un an. La rotation est donc pratiquement totale dans l'année, opération réussie.

Pour un fonctionnement en langage libre, il a été nécessaire de mettre en place plusieurs systèmes de dictionnaires se complétant :

\* Un dictionnaire des équivalences qui analyse les équivalences réciproques, c'est à dire les synonymes, et les relations de hiérarchie, par exemple entre enfant et gamin.

\* Un dictionnaire d'adjacences simples marquant la différence entre Jean-Jacques ROUSSEAU et le Douanier ROUSSEAU ; un dictionnaire d'adjacences bloquées qui élimine le nom de Colette DUPONT quand on demande COLETTE.

\* Un dictionnaire des mots vides, embrassant tous les mots sans contenu documentaire, abondants puisque le travail se fait sur texte intégral. Les morceaux de phrases tels que "je voudrais voir..." ne sont pas analysés au profit du terme suivant qui est Montmartre.

Le terme "film" est un terme générique, même si en consultation, il s'agit en vérité d'un support vidéo, il n'est donc pas interrogeable.

Un exemple de feuille de prise de note documentaire pour une indexation est jointe à la fin de cette annexe, en voici le fonctionnement :

Durée approximative des séances (en marge de la feuille) : assez difficile à gérer, certains tirent un trait toutes les cinq minutes

Lieux, dates, personnes identifiées : il y a un changement de ligne, dès qu'on change de séquence

Mouvements de caméra, valeur des plans : cela englobe tout ce qui est relatif à la construction du film

Description de l'image et du son : A droite est décrite l'image, à gauche le son, au centre sont inscrites leurs relations.

C'est un travail délicat car effectué durant le temps de visionnage. Le document ici présenté sert à élaborer le résumé et l'indexation. On voit comme l'indexation ne peut être la même que pour les documents écrits, comme le rapport est différent pour ces deux documents dans leur analyse documentaire. Ce genre de fiche est également le système utilisé par l'INA. Il place le documentaliste dans une certaine perspective

pendant le visionnage.

## 5- Constitution d'un fonds

Il s'agit d'acquérir un fonds définitif pour dix ans avec droits renouvelables. L'évolution du fonds dépend de la réalité commerciale du marché des droits audiovisuels. Mais est respectée la variété des sujets et l'équilibre entre les genres, 50% de documentaires et actualités, 40% de fictions, et 10% "autres". (Le pourcentage se rapportant à la durée).

En 1984, la politique d'acquisition correspond à un projet culturel :

- Déterminer de grandes options de sélection du corpus sur le long terme en fonction de la demande du public ou de la richesse des aspects envisagés.
- Mettre en place des possibilités d'approches parallèles pour une confrontation des documents institutionnels et films amateurs et professionnels par une incorporation équilibrée au sein d'une même collection.
- Rendre possible une animation par cycles, ce qui s'est exprimé par l'organisation de programmations et opérations d'envergure à l'occasion d'anniversaires ou de commémorations.

Depuis 1986, lors d'une acquisition, il est nécessaire de fournir également une copie en bon état sur support d'origine, une bande annonce, les photos de plateau, le dossier de presse, l'affiche grand format du film. Ceci pour faciliter le travail de la communication et celui de l'analyse documentaire.

Actuellement, l'acquisition des documents est plus aisée, les réseaux ayant été créés, et se déroule donc selon un processus maintenant familier.

- Les fonds sont toujours acquis pour dix ans avec droits renouvelables, d'après un contrat de cession de droits signé avec les ayants droit. Les droits acquis sont non commerciaux et non exclusifs. Une copie est ensuite réalisée sur support d'origine pour une projection en salle dans des conditions optimales. Un "master" sera conservé dans un laboratoire spécialisé, support vidéo de référence à partir duquel seront réalisées les "vidéocopies" manipulées par le robot.

Le document le plus difficile à acquérir est le film de fiction, qui détient plus d'enjeux commerciaux, et la Vidéothèque n'offre pas un contrat à montant très élevé. Certains documents ont mis du temps à être insérés dans ce fonds, ils méritaient négociations et persévérance.

Ce fonds est un fonds cohérent constitué selon quelques principes :

- Il s'agit d'un fonds thématique "encyclopédique". Tous les aspects de Paris y sont donc traités. "C'est à la fois tout Paris et tout l'audiovisuel, c'est la confrontation de tous les regards que l'audiovisuel a portés sur Paris"<sup>5</sup>.

Le problème qui se pose assez rapidement est de poser les limites de ce que l'on nomme Paris. Au départ circonscrites aux "frontières" administratives de la ville, ces limites apparaissent vite trop restrictives. Les banlieues et les villes nouvelles ne peuvent être ignorées quand on parle d'urbanisme, ni quand on parle de la vie parisienne. Et la vie parisienne s'étend aussi à ses lieux de vacances privilégiés, et ses loisirs principaux... Mais ainsi élargie, la délimitation est parfois ambiguë, chaque film fait l'objet d'une analyse.

Un point intéressant des critères retenus est celui de "Paris en creux". Les films ici sélectionnés ne montrent pas une image de la ville de Paris ou de ses habitants, mais la ville est évoquée tout le long du film par des souvenirs, des désirs, de menus objets significatifs... Cette caractéristique d'une ville rêvée et symbolique est particulière à Paris. Il a donc paru nécessaire de l'évoquer.

---

<sup>5</sup>Catherine Fournial, "Vidéothèque et vidéotex, le système documentaire de la Vidéothèque de Paris", *Documentaliste* vol. 26, n°1, Janvier-Février 1989, p.3.

Sont aussi collectés les films ayant Paris pour décor, même s'il s'agit de "décorer" Paris pour évoquer une autre ville, parfois imaginaire.

"Dans Les demoiselles de Rochefort, dans Pépé le Moko, dans Le salaire de la peur, la présence de Paris est faite de l'idée de Paris. Dans certains de films de Woody Allen, il y a un parfum de Paris. Dans certains western de Clint Eastwood aussi. on fait allusion à Paris. Nous pensons que cette présence assez subtile, est une chose essentielle à la fois dans le rapport qu'on peut avoir vis à vis du cinéma étranger, mais aussi par récurrence dans l'idée que les parisiens eux-mêmes se font de la ville. Il est évident que la manière dont le Parti Communiste russe fait des films sur Paris (il y en a une vingtaine à la Vidéothèque), c'est une façon de voir la révolte du peuple, les revendications à l'intérieur de la ville, et ça donne une tonalité particulière de la ville. La manière dont le cinéma américain, romanesque essentiellement, traite de Paris, aboutit aussi à une façon de sentir et de vivre Paris". D'où la pertinence de la manière dont le fonds est constitué selon un responsable à la Vidéothèque de Paris.

- Le fonds est sélectif.

Il s'agit de sélectionner les films en fonction de leur place dans le fonds existant. Le film doit apporter quelque chose de nouveau, constituer une pierre dans l'édifice, une brique dans le mur thématique. Le lien entre les films est très fort, car il s'agit de provoquer une interaction entre eux. Chaque film doit provoquer une réaction par rapport à un autre, principalement au niveau des programmations.

L'acquisition ne s'effectue donc pas uniquement par rapport au contenu et à la forme du document visionné, surtout par rapport à sa cohérence vis à vis de l'ensemble de la collection.

Ainsi que nous l'avons vu plus haut, constituer un fonds exhaustif à tous niveaux est une opération parfois plus risquée qu'intéressante. En effet lorsque le fonds est trop important, cela empêche une bonne gestion, et l'accès est généralement moins pertinent. Reste à sélectionner de manière intelligente et efficace.

## **6- La programmation**

A l'origine, des programmations en salle étaient effectuées régulièrement, ayant pour objectif de valoriser le fonds. Elles étaient de durée variable, une semaine à deux mois, selon la richesse du sujet traité. Mais le fonds commençait à être surexploité, et une ouverture nouvelle devenait nécessaire pour attirer un public plus important.

Face à ce constat, le concept de la ville est apparu intéressant pour mettre en rapport de nouveaux sujets, phénomène culturel majeur de la fin de ce siècle. Il s'agissait de mettre Paris en perspective avec d'autres grandes villes du monde, pour relativiser le concept parisien. 30% des films programmés sont donc des films loués à l'extérieur abordant le thème traité à partir d'autres grandes villes.

Aujourd'hui, "à travers les différents thèmes de programmation qu'elle traite, la Vidéothèque de Paris porte un regard sur la Ville de Paris et sur la réalité urbaine. Si Paris est le sujet primordial de chaque programmation, il est désormais mis en perspective avec d'autres villes du monde"<sup>6</sup>.

Les thèmes choisis pour les programmations issues de la nouvelle formule sont les suivants :

Janvier à Mars, l'Argent  
Avril à Juin, L'enfant dans la ville  
Juillet à Septembre, Jazzopolis  
Octobre à Décembre, Côté rue, côté cour  
Janvier à Mars 1996, Faits divers  
Avril à Juin 1996, Jeunesse  
Juillet à Septembre 1996, Berlin.

---

<sup>6</sup>Dossier de présentation de la programmation Jazzopolis, Direction des programmes, Paris le 29 Mars 1995, p.2.

En effet, étant données les perspectives nouvelles données par cette transformation, le nombre de thèmes programmés durant l'année est réduit à quatre. Ce qui permet d'accéder à une plus grande logique de communication, d'être plus cohérent. La publication du programme se calque sur cette logique trimestrielle avec une publication tous les mois et demi, donc deux publications par programmation.

Il a même été question à la Vidéothèque d'élargir le fonds également à toutes les villes du monde, offrant une palette très large de documents, et réintroduisant le concept de Pierre EMMANUEL. Cependant, cette idée n'a pas pu être mise en pratique pour des raisons financières, pour des raisons de réorganisation du fonds, et surtout parce que certains estimaient qu'ainsi la Vidéothèque de Paris perdrait son identité.

## 7- Organisation

La Vidéothèque de Paris comprend plusieurs Directions, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut. Toutes ces directions sont sous la responsabilité de Michel REIHAC, qui succède à Jean-Jacques AILLAGON (lui même successeur de Véronique CAYLA et José FRECHES, successeur de Jean MUSY) depuis 1993. Il a mis en place ce nouvel organigramme où il est à la tête de toute la Vidéothèque. Auparavant, six directions se complétaient pour orienter la politique de la Vidéothèque de Paris. Aujourd'hui, c'est lui qui contrôle ce qui se passe à la Direction de la production, qui accepte les thématiques, et esquisse l'orientation générale de la Vidéothèque de Paris.

On distingue deux grandes sections, le Secrétariat général et la Direction des programmes.

Le Secrétariat général, qui s'occupe de la comptabilité, du standard et de la gestion budgétaire a sous sa direction trois directions.

- La Direction technique s'attache à tout ce qui est technique et réparations diverses dans la maison. Ce sont les techniciens qui prennent en charge les problèmes de robotique, ou d'informatique, ou encore de vidéo, et les projections.

- La Direction de la Communication s'occupe des relations avec la presse, avec le mécénat, et de tout ce qui est marketing.

- La Direction de la production enfin, qui se charge de produire des documents, le plus souvent à la commande, pouvant intéresser la mémoire de Paris, et de la conception de bandes annonces diverses au sein de la Vidéothèque. Les documents produits par la Production ne rentrent pas directement dans le fonds de la Vidéothèque, ils sont sélectionnés au même titre que les autres documents, c'est à dire visionnés, puis acceptés ou refusés selon ce qu'ils traitent et le regard qu'ils portent sur le sujet. En effet, la Production, aujourd'hui, fonctionne plus à partir de commandes externes intéressant le thème parisien plutôt qu'à partir d'idées qui leur sont originales pour rendre compte de l'évolution et des mouvements opérés dans la ville de Paris.

Mis à part quelques personnes du service de la communication, nous n'avons pas beaucoup rencontré de personnes attachées à cette section.

La Direction des programmes est supervisée par Jeanmarie THOMAS, secondé par Gilles ROUSSEAU. Cette direction regroupe trois départements.

- La Direction de l'action éducative s'occupe des relations avec écoles, enseignants et chercheurs, et a initié les rendez-vous du regard critique.

- La Délégation aux projets spéciaux a beaucoup à faire actuellement avec les nouvelles idées mises en place, Dark Noir, séance où tout se passe dans le noir, Piscinéma, où est projeté un film pendant que les gens se baignent dans une piscine, récemment Le magicien d'Oz était présenté, ou les futures Rencontres Internationales qui auront lieu à l'Automne.

- Enfin, la Délégation au Fonds Audiovisuel, la DFA, qui nous a ici plus particulièrement intéressé.

Jean-Yves de LEPINAY est chargé, depuis peu de temps, de cette délégation.



C'est celle qui regroupe les activités importantes à la Vidéothèque, sur lesquelles se base son fonctionnement régulier, d'acquisition des documents audiovisuels intéressant le fonds, de traitement documentaire et de programmation régulière. Pour effectuer ce travail, deux secrétaires, deux responsables acquisitions, une documentaliste responsable de la gestion informatique et de la gestion documentaire papier, cinq documentalistes qui effectuent la sélection des documents, le traitement documentaire et la programmation thématique trimestrielle, et le délégué au fonds audiovisuel, cité ci-dessus, collaborent.

Les documentalistes ont ainsi un travail complet à effectuer, de la sélection à la programmation, de l'amont vers l'aval. Cette politique unique a la vocation d'une forte cohérence entre les divers items, afin qu'une idée puisse suivre son cours tout le long de la chaîne. Ce concept permet une meilleure valorisation du fonds pour les programmations puisque ce sont celles qui le connaissent et l'enrichissent qui puisent en son sein les documents intéressant la thématique. Quitte aujourd'hui à rechercher à l'extérieur les éléments relevant non plus seulement de la ville de Paris mais de la grande ville en général. D'où une grande satisfaction des documentalistes qui voient leur travail valorisé et amplifié. D'autres institutions du même type critiquent ce genre de fonctionnement, car les documentalistes ne sont pas des "vraies programmatrices". Et les documentalistes ont craint un moment que l'élargissement de la programmation ne remette en cause leur statut.





**ANNEXE 3**

**DOSSIER DE PRESENTATION DE LA  
PROGRAMMATION "JAZZOPOLIS"**

# Vidéothèque de Paris

Porte Saint-Eustache  
75 001 Paris

DIRECTION DES PROGRAMMES

PARIS, le 19 MAI 1995

**DOSSIER DE PRESENTATION  
DE LA PROGRAMMATION  
"JAZZOPOLIS"  
05 JUILLET - 24 SEPTEMBRE 1995**

**NB :** Comme suite à la décision d'accueillir "LES ETATS GENERAUX DE L'ECRITURE MULTIMEDIA" (Association ART 3000) les 26, 27, 28 et 29 Septembre 1995, il a été décidé de ne pas reprendre la programmation "JAZZOPOLIS" pour deux jours (30 Septembre/1er Octobre) avant que ne débutent les "RENCONTRES INTERNATIONALES DE CINEMA A PARIS". En conséquence, une programmation consacrée aux "Anciennes Halles de PARIS" sera organisée le week-end du 30 Septembre/1er Octobre et la programmation "JAZZOPOLIS" se terminera le Dimanche 24 Septembre 1995.

**Ce Dossier de Présentation mis à jour le 18 MAI 1995 ANNULE ET REMPLACE celui du 26.04.1995 - N° 288/DP/GIR/AG.**

Vous trouverez ci-joint un dossier de présentation comprenant :

- un texte d'orientation générale
- un texte sur la conception du programme
- les événements
- une filmographie non exhaustive
- une présentation générale du contexte dans lequel s'inscrit le projet : liste des autres thématiques trimestrielles prévues.

Ce dossier, ainsi constitué, est destiné à présenter le projet à l'extérieur pour la recherche de partenaires. Vous pourrez par ailleurs joindre ISABELLE VANINI, documentaliste en charge du programme, pour tous renseignements complémentaires.

Tél : (1) 44 76 62 00  
Telex : 213 791  
Fax : (1) 40 26 40 96

Entrée du public :  
2, Grande Galerie  
Nouveau Forum  
des Halles.

Renseignements :  
Tél : (1) 40 26 34 30

N°341/DP/GIR/AG

Jeanmarie THOMAS  
Directeur des Programmes,

**DESTINATAIRES :**

- DIRECTEUR GENERAL
- SECRETAIRE GENERAL
- DIRECTEUR COMMUNICATION
- DIRECTEUR ACTION EDUCATIVE
- DELAGATION AU FONDS AUDIOVISUEL
- DELEGATION AUX PROJETS SPECIAUX

DE PARIS

# Vidēothēque de Paris

Porte Saint-Eustache  
7 5 0 0 1 Paris

## JAZZOPOLIS

du 5 juillet au 24 septembre 1995

*CONTACT :*  
*Isabelle VANINI*  
*44.76.62.59*

Tél : (1) 44 76 62 00  
Telex : 213 791  
Fax : (1) 40 26 40 96

**Entrée du public :**  
2, Grande Galerie  
Nouveau Forum  
des Halles.

**Renseignements :**  
Tél : (1) 40 26 34 30

Le jazz est la musique par excellence des grandes cités américaines des années 30 à 50, des rues louches et des bars sombres. Il est lié à la ville depuis toujours et il ne pouvait pas ne pas y avoir de traces de ce lien dans les images de cinéma ou de télévision. Ainsi, dans les films programmés au cours de "Jazzopolis", le monde des villes défile sur les écrans avec comme bande son Miles improvisant à cru sur les rushes d'Ascenseur pour l'échafaud (Louis Malle), le Duc pour Série noire (Alain Corneau) et Charlie Mingus pour Shadows (John Cassavetes)...

Plusieurs villes seront présentes dans ce programme : Paris, bien sûr, mais également New York, Chicago, Londres, Munich, Lisbonne, Cuba, Moscou et d'autres encore.

A travers "Jazzopolis", la Vidéothèque de Paris rendra donc hommage à cette musique intrinsèquement citadine. Depuis les indispensables documents et reportages de ces dernières années, jusqu'aux virtuoses bandes sonores signées par des jazzmen, en passant par les spots publicitaires imprégnés d'effets de jazz, les salles de la Vidéothèque de Paris seront pleines de cette musique généreuse, à l'instar de Chet Baker qui, dans l'inoubliable Chet's romance de Bertrand Fèvre, nous offre son art "parce qu'il n'a rien d'autre à offrir"...

LE PROGRAMME

Pour rendre compte des liens entre le jazz et la ville, cette programmation, destinée à un public ciblé d'amateurs de jazz qui pourra entendre du jazz et voir des jazzmen à l'écran, sera axée autour de plusieurs grands thèmes :

***UNE PETITE HISTOIRE DU JAZZ***

avec **Cent ans de jazz** de Claude Fléouter et **Une histoire du jazz français** de Jean-Christophe Averty.

***LES GRANDS JAZZMEN***

avec notamment des films sur Louis Armstrong, Duke Ellington, Chet Baker, John Coltrane, Sidney Bechet, et bien d'autres encore : portraits, concerts mais aussi musiques de films.

***LE JAZZ COMPOSE POUR LE FILM***

avec par exemple, la programmation de **L'ombre rouge** de Jean-Louis Comolli dont la musique est signée Michel Portal, des **Baisers de secours** de Thierry Garrel sur une musique de Barney Wilen, des **Valseuses** de Bertrand Blier sur une musique de Stéphane Grappelli, **Répulsion** de Roman Polanski sur une musique de Chico Hamilton,...

***LES CINEASTES, FAN DE JAZZ***

avec la programmation de films de John Cassavetes (**Shadows** et **Too late blues**), de Woody Allen (**Radio days**, **Hannah et ses soeurs**, **La rose pourpre du Caire** et **Stardust memories**, présentés à l'occasion d'une nuit), de Clint Eastwood (**Un frisson dans la nuit**, **L'épreuve de force**, **Le retour de l'inspecteur Harry** et **Bird**, présentés également à l'occasion d'une nuit), de Roger Vadim (**Les laisons dangereuses 1960**), d'Alain Corneau (**Série noire** et **Le nouveau monde**) et de Louis Malle (**Le souffle au coeur** et **Ascenseur pour l'échafaud**).

***LES PERSONNAGES DE JAZZMAN DANS LA FICTION ET LES BIOGRAPHIES***

avec des films comme **New-York, New-York** de Martin Scorsese, **Taxi blues** de Pavel Lounguine, **Autour de minuit** de Bertrand Tavernier, **Bix**, une interprétation de la légende de Pupi Avati, **Mo'better blues** de Spike Lee...



LES EVENEMENTS

Ces trois mois de projections de films consacrés au jazz seront l'occasion de nombreux événements et animations permettant d'apporter un éclairage complémentaire.

- **La sortie d'un disque** : à l'occasion du programme " Jazzopolis ", la Vidéothèque de Paris s'est associée avec le label discographique Nato pour coproduire, sous la direction artistique de Jean Rochard, un album original placé sous le triple signe du jazz, du cinéma et de Paris. Quelques-unes des plus grandes musiques de films " parisiens ", depuis *Entr'acte* de René Clair jusqu'au *Dernier tango à Paris*, en passant par *Jules et Jim* et *L'Atalante*, inspireront les musiciens, parmi lesquels Tony Coe, Tony Hymas, Steve Beresford, Noël Akchoté, Yves Robert, Pat Thomas, Claude Tchamitchian, Jacques Thollot, Lol Coxhill, The Melody Four, etc., qui les interpréteront avec, comme c'est l'essence même du jazz depuis ses premières notes, la plus grande fidélité... et la plus grande liberté.  
Sortie avant le 30 juin 1995.

- **Huit brefs concerts** : les musiciens choisis par Jean Rochard pour le disque seront conviés à la Vidéothèque de Paris afin de donner un petit concert d'une demi-heure avant la projection du film qui les aura inspirés.

- **Deux nuits du jazz** autour de deux cinéastes américains, amoureux du jazz : première nuit - "Woody Allen et le jazz" (avec *Stardust Memories*, *Radio Days*, *Hannah et ses soeurs* et *La rose pourpre du Caire*) ; deuxième nuit - "Clint Eastwood et le jazz" (avec *Un frisson dans la nuit*, *L'épreuve de force*, *Le retour de l'inspecteur Harry* et *Bird*). Entre les projections, un jeune musicien de jazz accompagnera les pauses café, jusqu'au petit déjeuner à l'aube...

- **Une séance "La musique plein les yeux"** - un des rendez-vous mensuels du "regard critique", réalisé avec le soutien de la SACEM : le principe de "La musique plein les yeux" est de chercher, autour d'un film, à faire véritablement entendre la musique, en utilisant les possibilités de la vidéo ou à l'aide d'exemples interprétés au piano en présence du compositeur lui-même ou d'un musicologue.

Avec, le 6 juillet : l'analyse de la musique de *On n'enterre pas le dimanche* de Michel Drach, composée par Kenny Clarke et Eric Dixon.

- Un " week-end du film rare en vo ", avec notamment *To the count of Basie*, *On the road with Duke Ellington*, *Sound of Miles Davis*, *The Sound of jazz*, *Mingus*, *Sonny Rollins live*, *Art Pepper : notes from a Jazz Survivor*, *Jazz the intimate art*,...

- **Un débat autour du thème "Filmer le jazz"**, au mois de septembre, qui croisera les regards de musiciens, producteurs, réalisateurs et critiques (Frank Cassenti, Jean-Christophe Averty, Hubert Niogret, Philippe Adler,...).

- **Des rencontres avec des réalisateurs amateurs de jazz**, qui viendront présenter leurs films au public à l'occasion des projections (Jean-Louis Comolli, Alain Corneau,...)

- Enfin, **une exposition de photos de tournage des films de Frank Cassenti**, prises par Guy Le Querrec et accompagnées de textes issus des films en question.

FILMOGRAPHIE NON EXHAUSTIVE

DOCUMENTAIRES

- **A night in havana** de John Holland, 1988 : documentaire sur Dizzy Gillespie.
- **André Hodeir** de Marc Pavaux, 1972.
- **Archie Shepp** de Frank Cassenti, 1984.
- **Art Ensemble of Chicago** de Frank Cassenti, 1984.
- **Bill Evans** de Bernard Lion, 1972.
- **Bird now** de Marc Huraux, 1987.
- **Cecil Taylor Unit** de Frank Cassenti, 1984.
- **Cent ans de jazz** de Claude Fléouter (3 parties), 1987.
- **Chet's romance** de Bertrand Fevre, 1988.
- **Chick Corea : piano solo 1983** de Janos Darvas.
- **Claude Luter, fidèle à sa jeunesse** de François Montiel, 1965.
- **Daniel Humair all stars** de Frank Cassenti, 1988.
- **Django Reinhardt** de Paul Paviot, 1957.
- **Don cherry summertime** de Stephane Dykman, 1986.
- **Duke Ellington** de Bernard Lion, 1974.
- **Gil Evans et l'orchestre Lumière** de Frank Cassenti, 1988.
- **Herbie Hancock Trio** de Janos Darvas, 1987.
- **Hommage à Charlie Parker** de Frank Cassenti, 1989.
- **JATP salle Pleyel** de Jean-Christophe Averty, 1960.
- **Jazz français à New-York** ( 3 parties de 1h chacune) de Christian Palligiano, 1988.
- **Jazz Messenger à l'Olympia** de Gilbert Pineau, 1966.
- **Trio Grappelli (Le)** de Frank Cassenti, 1984.
- **Grandes voix noires américaines ( Les)(en deux parties)** de Claude Fleouter, 1991.
- **Let's get lost** de Bruce Weber, 1990 : documentaire sur Chet Baker.
- **Lettre à Michel Petrucciani** de Frank Cassenti, 1983.
- **Michel Portal** de Frank Cassenti, 1981.
- **Modern jazz at the Blue Note** de Jean-Christophe Averty, 1961.
- **Mystery mister Ra** de Frank Cassenti, 1984.
- **Newport à Paris, Miles Davis** de Bernard Lion, 1972.
- **Smoothie** de Jean-Henri Meunier, 1992.
- **Stan Getz** de Frank Cuvelier, 1993.
- **The Cotton Club** de John Jeremy : histoire du plus célèbre club d'Harlem.
- **Thelonius Monk : Straight no chaser** de Charlotte Zwerin, 1990.
- **Trio Catherine Escoudé Lockwood** de Frank Cassenti, 1984.

...

## FICTIONS

- **Alibi (L')** de Pierre Chenal avec Louis Jouvet et Eric Von Stroheim, 1937.
- **Ascenseur pour l'échafaud** de Louis Malle, 1957.
- **Autour de minuit** de Bertrand Tavernier, 1986.
- **Bird** de Clint Eastwood, 1988.
- **Bix, une interprétation de la légende** de Pupi Avati, 1991.
- **Blow-up** de Michelangelo Antonioni, 1967.
- **Deux hommes dans Manhattan** de Jean-Pierre Melville, 1958.
- **Jazz band** de Karen Chakhnazarov, 1983.
- **Liaisons dangereuses 1960 (Les)** de Roger Vadim, 1959.
- **Mistery train** de Jim Jarmush, 1988.
- **Mo'Better blues** de Spike Lee, 1990.
- **New-York, New-York** de Martin Scorsese, 1977.
- **Ombre rouge (L')** de Jean-Louis Comolli, 1981.
- **Paris blues** de Martin Ritt, 1961.
- **Rendez-vous de juillet** de Jacques Becker, 1949.
- **Repulsion** de Roman Polanski, 1965.
- **Série noire** d'Alain Corneau, 1979.
- **Shadows** de John Cassavetes, 1960.
- **Souffle au coeur (Le)** de Louis Malle, 1971.
- **Taxi blues** de Pavel Lounguine, 1990.
- **Too late blues** de John Cassavetes, 1961.
- **Tricheurs (Les)** de Marcel Carné, 1958.
- **Trois chambres à Manhattan** de Marcel Carné, 1965.
- **Valseuses (Les)** de Bertrand Blier, 1974.

...

**QUATRE THEMATIQUES  
POUR LA SAISON 1995/1996**

Du mardi au dimanche, la Vidéothèque de Paris propose, autour d'un grand thème par trimestre, une programmation sur grand écran mettant Paris en perspective avec d'autres villes du monde, pour une observation transnationale du phénomène urbain. Tous les films (courts et longs métrages, fictions, documentaires, actualités...) sont projetés sur leur support d'origine. Ces programmations thématiques seront accompagnées de rencontres et de débats permettant d'apporter un éclairage complémentaire. Quatre séances par jour : 14h30, 16h30, 18h30 et 20h30.

Pour la saison 1995/1996, les quatre thèmes abordés sont :

**- Jazzopolis**

*Du 5 juillet au 24 septembre 1995.*

**- Habiter en ville**

*Du 11 octobre 1995 au 2 janvier 1996.*

**- Faits divers**

*Du 3 janvier au 2 avril 1996*

**- Jeunesses**

*Du 3 avril au 2 juillet 1996*

## LES 4 AXES DE LA VIDEOTHEQUE DE PARIS

Ouverte au public depuis février 1988, subventionnée par la Ville de Paris, la Vidéothèque de Paris articule ses interventions et programmes selon 4 axes.

### *1 - LA MEMOIRE DE PARIS :*

La Vidéothèque de Paris s'est entièrement structurée autour du concept d'un fonds audiovisuel consacré à Paris. Près de 5 300 titres représentant 3 600 heures d'images sont aujourd'hui accessibles à tous. La Vidéothèque de Paris produit par ailleurs chaque année, un certain nombre de films documentaires liés à Paris.

### *2 - PARIS EN PERSPECTIVE :*

Quatre thèmes trimestriels pour nos séances quotidiennes seront proposés dès janvier 1995 autour de l'observation transnationale du phénomène urbain. A chaque fois, Paris, sujet primordial, sera mis en perspective avec d'autres villes du monde. Les 4 thèmes choisis pour 1995 sont : L'ARGENT, L'ENFANT DANS LA VILLE, LE JAZZ et L'HABITAT.

### *3 - LE REGARD CRITIQUE :*

Au-delà du développement des programmes éducatifs en direction des publics scolaires ou parascolaires, la Vidéothèque de Paris se doit de proposer à tous les publics les moyens de garder un regard actif et critique sur l'audiovisuel que nous subissons de plus en plus passivement à hautes doses.

Pour cela, la Vidéothèque de Paris va continuer de développer ses initiatives en les structurant par cycles trimestriels ou annuels : Lectures de films, La musique plein les yeux, Les écrans du jour, Ateliers pratiques, Rencontres d'amateurs, Confrontations, Analyses ...

Des expositions et installations accompagnent les programmations.

### *4 - LES EVENEMENTS :*

La Vidéothèque de Paris est aussi un formidable outil pour favoriser l'élargissement des publics et la diffusion des images de qualité aux côtés des professionnels privés et institutionnels contribuant ainsi à l'animation cinématographique et audiovisuelle d'une ville connue pour être l'une des plus cinéphile au monde :

Avant-premières, accueil de la Quinzaine des Réalisateurs, FIPA, IMAGINA, Nuit du Court Métrage, Piscinéma !, Dark/Noir, et les Rencontres Internationales de Cinéma à Paris.

Vidéothèque de Paris - Porte Saint-Eustache - 2, Grande Galerie - 75001 PARIS

Tél : (1) 44.76.62.00 - Fax : (1) 40.26.40.96

*La Vidéothèque de Paris est ouverte du mardi au dimanche de 12h30 à 20h30.*

*La salle de consultation est ouverte le mardi jusqu'à 22h30.*

*Entrée journalière : 30 F et 25 F.*

*Plusieurs formules d'abonnement.*

## **ANNEXE 4**

### **LES ENTRETIENS**

## Entretiens réalisés à la Vidéothèque de Paris

Dans le cadre de cette étude, un certain nombre d'entretiens ont été réalisés en deux périodes, début Mai, et fin Juin. Certaines personnes ont donc été interviewées deux fois, pour permettre un complément de l'information et un meilleur suivi de l'évolution de la programmation intitulée "Jazzopolis".

Les personnes interrogées sont les suivantes, par ordre alphabétique :

- Marianne Bonicel, documentaliste. Elle s'est chargée de la programmation intitulée "L'enfant dans la ville" qui s'est déroulée de Avril à Juin 1995.

- Gilles Ciment, chargé des publics à la Direction de la communication. Deux entretiens ont eu lieu. Le premier entretien s'est déroulé en la présence de Jean-Yves de Lépinay.

- Anne Guirado, documentaliste. Elle s'est chargée de la programmation intitulée "L'argent" qui s'est déroulée de Janvier à Mars 1995.

- Martine Lagrange, responsable de la Direction de l'action éducative, accompagnée à la fin de l'entretien de son assistante.

- Jean-Yves de Lépinay, documentaliste, Délégué au fonds audiovisuel.

- Michel Reilhac, Directeur Général de la Vidéothèque de Paris.

- Gilles Rousseau, documentaliste, assistant de Jeanmarie Thomas à la Direction des programmes.

- Jeanmarie Thomas, responsable de la Direction des programmes.

- Isabelle Vanini, documentaliste. Elle s'est chargée de la programmation intitulée "Jazzopolis" qui se déroule de Juillet à Septembre 1995. Interrogée deux fois.

Les entretiens étaient dirigés à partir de plusieurs points :

- Les nouvelles orientations de la programmation, leurs origines et conséquences, les aspects positifs et négatifs. l'exemple de la programmation sur le jazz.

- Le rôle de chacun au sein de l'institution

- La politique générale de la Vidéothèque de Paris

- La prise en compte du public dans certains choix

- Les rapports de la Vidéothèque de Paris avec les autres institutions

- Le paysage audiovisuel actuel

- Le financement de la Vidéothèque de Paris

A partir des entretiens, l'analyse a nécessité une grille qui s'est basée sur ces éléments dont la plupart sont retransmis au sein de la deuxième et la troisième partie. Le thème intitulé "particularités inhérentes à l'audiovisuel" a été réinséré au sein de la première partie de façon succincte.

- Organisation de la Vidéothèque de Paris
- La référence à Pierre Emmanuel
- Originalité, image et identité de la Vidéothèque de Paris
- Liens et différences avec d'autres institutions culturelles
- Une logique patrimoniale ?
- La spectacularisation de l'événement
- Pourquoi et comment éduquer à l'audiovisuel
- Les particularités de l'audiovisuel
- L'évolution de la programmation
- La programmation jazz.

Les divers sujets n'ont pas été abordés et développés avec la même volubilité. Certains points n'ont pas été abordés par toutes les personnes interrogées, d'autres furent très développés par l'ensemble d'entre eux. L'analyse retransmet l'ensemble des idées au sein de ce Mémoire.





BIBLIOTHEQUE DE L'ENSSIB



8023172