

1084

Ecole Nationale Supérieure
des Sciences de l'Information
et des Bibliothèques

RECHERCHE BIBLIOGRAPHIQUE

**LES DOCUMENTS AUDIOVISUELS EN TANT
QU'ARCHIVES**

Aline DURU

DEA SCIENCES DE L'INFORMATION
ET DE LA COMMUNICATION

OPTION 5

Janvier 1995

INTRODUCTION

I. Un sujet

L'audiovisuel, phénomène de ce siècle, donne lieu à de nombreuses interrogations, donc à une littérature abondante et variée. Son impact, la gestion de sa diffusion, les politiques de création... La littérature est moins florissante mais tout aussi diversifiée, quand il s'agit d'évoquer ce que deviennent ces documents après avoir été diffusés. Même si la rareté de la documentation à ce sujet dont se plaignait Dominique SAINTVILLE en 1984 est moins caractéristique aujourd'hui, avec l'apparition des débats et nouvelles opportunités créés par la législation sur le dépôt légal d'Avril 1992.

En opposition avec l'adage de Henri LANGLOIS selon lequel on ne peut se prendre pour Dieu et sélectionner parmi les documents ce qui est intéressant et ce qui ne l'est pas, qui prône l'exhaustivité, il a fallu tout du moins délimiter le sujet.

Pour simplifier la recherche, nous avons donc dû réduire la signification du terme "document audiovisuel" à celle de document associant le son et l'image, en un même document. Ecartant ainsi la documentation strictement sonore ou strictement visuelle. Les documents informatiques et multimédias ne sont pas non plus inclus dans notre analyse de la littérature.

Nous nous limiterons à celle des documents concernant les archives télévisées, les documentaires, et les archives de cinéma, mais ce sont les premiers d'entre eux qui obtiennent la primeur de notre attention. En effet les documents cinéma ne donnent pas lieu aux mêmes analyses, la législation est différente pour leur cas, ce ne sont pas les mêmes lieux de dépôt, leur reconnaissance aux yeux du public cultivé s'est effectuée de façon plus précoce... Cependant certains aspects de leur conservation, et de leur analyse, par les historiens notamment, offrent un grand intérêt pour cette recherche.

L'aspect législatif n'est que peu analysé. Si les discours se basent sur la législation qui est donc nécessairement évoquée, "l'esprit des lois" n'est pas ici étudié.

Les documents traitant des expériences étrangères sont avant tout tirés d'ouvrages français et internationaux traduits en français et ne discutent que peu sur les archives au niveau "théorique", mis à part les articles issus de l'UNESCO, et celui de Paule RENE-BAZIN¹. Les articles anglophones sur le sujet, issus d'autres médias, n'ont pas été pris en compte car il nous était plus intéressant d'étudier ces archives dans le cadre français. Même si la mise en perspective avec la politique des autres pays apporte un complément non négligeable. Celui des recueils internationaux nous est apparu suffisant.

Cette fiche de synthèse est orientée principalement vers les archives audiovisuelles conservées dans une perspective patrimoniale, ou pour l'intérêt national, ou mondial. Archives collectées dans un souci de legs, ou de communication au public, ou à la production nationale.

Le terme d'archives est pris dans son sens commun de documents conservés de façon permanente, ou durant une période déterminée. Non dans leur sens classique

¹ Paule René-Bazin, "La création et la collecte des nouvelles archives", Les nouvelles archives, 1988, 33p.

de documents-instrument d'une activité administrative ou juridique, pouvant servir de preuve. Ici les archives font partie d'un patrimoine et ne peuvent servir que de témoignage. Le Larousse cite les documents d'archives comme les "documents destinés par leur nature à être conservés à titre de preuve ou d'information par l'administration, ou la personne, ou l'organisme qui les ont reçus ou établis". Définition qui n'est plus valide pour le cas des archives audiovisuelles.

Quoi qu'il en soit, si le premier chapitre de cette synthèse est consacré aux définitions que les différentes personnes, et les divers pays font de ces documents un peu particuliers, cela souligne combien les définitions sont controversées, combien le domaine n'est pas encore bien cerné, bien qualifié.

II- Une recherche

Nos recherches ont démarré avec une interrogation de Loris, à la bibliothèque de l'ENSSIB. Quelques documents ont ainsi été atteints, par un questionnement par sujets et mots-clés :

Audiovisuel

Archives

Archives audiovisuelles.

Nous avons ensuite parcouru les sommaires de périodiques cités dans le CD-Rom Myriade ou traitant de domaines qui pouvaient nous concerner. Cette méthode a donné des résultats étonnants, et, sommes toutes, assez intéressants.

Le recours aux CD-Rom Lisa puis Francis s'est avéré assez décevant, les documents cités traitaient de sujets un peu déviants, mis à part quelques articles de Dominique SAINTVILLE, certains articles que nous avons décidé de ne pas analyser, et quelques ouvrages.

C'est donc le fonctionnement par parcours des bibliographies qui a donné le plus de résultats, ainsi que l'aide de "personnes ressources".

III- Un découpage thématique

Le document audiovisuel se caractérise comme un matériau spécifique qui, défini en tant qu'archive, nécessite un traitement particulier. Par sa différence d'avec les autres archives, il a donné lieu à des littératures qui analysent ses caractéristiques. Caractéristiques liées à son essence et aux pratiques qu'il engendre. C'est pourquoi notre travail s'organise en deux grandes parties :

- les discours théoriques qui traitent de ce qu'est un document d'archives audiovisuelles, de ce qu'il représente pour une société, et comment il peut être utilisé

- les discours pratiques qui analysent la sélection et la collecte de ces documents, les arts de leur conservation, ainsi que de nombreuses expériences visant à rendre publics certains de ces documents.

Des analyses non thématiques eussent pu être mises en place vue l'importance de certaines récurrences dans les prises de position, mais celles-ci nous apparaîtront au fur et à mesure de l'analyse de cette littérature.

Première partie - DES APPORTS THEORIQUES

Ces apports s'organisent sous trois aspects. Il s'agit tout d'abord de voir comment les documents d'archives audiovisuelles sont perçus par les différents auteurs et pays, comment cette notion est apparue et quelle est la définition qu'ils donnent de ceux-ci. Puis nous observerons les attributs de ces documents en tant que constituants d'un patrimoine culturel. Nous aborderons ensuite les utilités que peuvent avoir ces "nouvelles archives" pour les chercheurs, les producteurs, et le public en général.

I- A PARTIR DE QUELQUES DÉFINITIONS ...

1. De l'écrit à l'image audiovisuelle

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 les iconoclastes, ceux qui se méfient de cette subversive. Umberto ECO² parle d'apocalyptiques et d'intégrés. Et on peut observer comme les méfiances envers l'image jouent un rôle important dans la lente reconnaissance des documents audiovisuels comme archives à part entière.

Selon Jacques PERRIAULT³, 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 qui apparaît dans nos représentations. Le monde adulte, c'est l'écrit. Donc le raisonnement réfléchi, c'est l'écrit. Michel MELOT⁴ observe au cours des siècles cette image combattue, surveillée... Michèle GENDREAU-MASSALOUX⁵ conte l'histoire de l'image, et note que si la conservation de l'image mobile s'assied maintenant, celle de l'image numérique en est à ses balbutiements.

La mémoire de nos sociétés a très longtemps reposé sur l'écrit, et ce monopole apparaît aujourd'hui menacé par l'image explique Danièle HELLER⁶. Face à cette irruption de l'image reléguant le livre et son texte "au rang de vestiges, dont la seule fonction serait d'être nostalgiques", Christine PELLETREAU⁷ parle d'un phénomène de civilisation, d'une marque majeure de mutation.

Mais doit-on s'en réjouir ou s'en chagriner? Selon Marie-José MONDZAIN⁸, ce vieux débat opposant partisans du livre aux défenseurs de l'image n'a pas lieu d'être 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-BAZIN⁹ compare l'extension de la mémoire qui apparaît avec l'écriture à celle que l'audiovisuel permet. Transformation des systèmes d'information. Apparaissent donc de nouvelles archives avec des caractéristiques propres et difficiles à

² Umberto Eco, La structure absente, 1972.

³ Jacques Perriault, "Le temps veut fuir, je le soumets", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1992, p.13 à 15.

⁴ Michel Melot, "L'image et la reproduction de l'image", Brisés n°6, 1985, p.10 à 12.

⁵ Michèle Gendreau-Massaloux, "Un nouveau territoire pour la recherche", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.12 à 15.

⁶ Danièle Heller, Les images d'actualité télévisée à la Vidéotheque de Paris, 1990.

⁷ Christine Pelletreau, "Audiovisuel et écriture, quelle possible alliance?", L'interactif n°5, 1990, p.2 à 3.

⁸ Marie- José Mondzain, "Contre les iconoclastes", in Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.71.

⁹ Paule René-Bazin, "La création et la collecte des nouvelles archives", Les nouvelles archives, 1988, 33p.

gérer, mais qui ne supplantent pas l'écrit.

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. Et toute l'histoire des archives audiovisuelles, jusqu'en Avril 1992 où la loi régule l'institution du Dépôt Legal, est marquée par ces luttes diverses pour la reconnaissance de ces documents.

Documents difficiles à cerner, chaque pays, institution et personne lui donnant une définition à sa manière. Définitions étriquées ou extrêmement larges, précises ou vagues.

2. Ce qu' "on" entend par archives audiovisuelles

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'archive. C'est à partir de définitions qu'il est possible d'aborder un sujet convenablement, et qu'on peut le traiter, c'est pourquoi les institutions et pays donnent leur définition, leurs règles.

Selon la loi du 3 Janvier 1979, les archives sont "l'ensemble des documents, quelle que soit leur date, leur forme et leur support matériel, produits 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 RODES¹⁰, semble étendre à toute activité ou trace d'activité humaine, la potentialité muséologique ou l'archivage.

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'archive a ainsi beaucoup évolué dans le temps, pour prendre aujourd'hui une couleur plus nettement patrimoniale.

Selon Bruno DELMAS¹¹, 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-DUMON¹² 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 SAINTVILLE¹³, 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 leurs œuvres, selon Georges FILLIOUD¹⁴, et c'est pour cela qu'elles peuvent être qualifiées d'archives...

¹⁰ Jean-Michel Rodes, "Le citoyen et la mémoire collective", in Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994 p.18.

¹¹ Bruno Delmas, "Archives ou sources", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.40.

¹² Anne Perotin-Dumon, "Mais qu'est-ce que des archives audiovisuelles ?", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.39-40.

¹³ Dominique Saintville, Les archives de télévision, quand le passé se conjugue au futur", Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.1 à 3.

¹⁴ Georges Fillioud, "l'INA, mémoire vive", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.1.

Dans l'enquête qu'ils mènent à la Bibliothèque Publique d'Information, Jean Noël PASSERON et Michel GRUMBACH¹⁵ expliquent que les caractéristiques du medium audiovisuel sont le stockage des sons et de l'image, la reproductibilité intégrale et automatisée, la diffusion et la rediffusion des messages...

Christopher H. ROADS¹⁶, quant à lui, estime que le statut d'archive n'est acquis que lorsque le support est convenable, prônant par la même occasion le support vidéodisque pour les enregistrements radio-télévisés. Cette assimilation de l'archive au support, pose problème à Francis DENEL¹⁷ 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"¹⁸.

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 BRAIZE¹⁹, 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 GAZIER²⁰ 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 obligations 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 sur tous supports"²¹. Dans l'article de Wolfgang KLAUE²², 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

¹⁵ Jean Noël Passeron et Michel Grumbach, L'œil à la page, 1984, p. 14

¹⁶ Christopher H. Roads, "Les enregistrements de radio et de télévision en tant qu'archives", Les nouvelles archives, 1988, 8 p.

¹⁷ Francis Denel (entretien avec), "Archives radiophoniques et télévisuelles", MScope n°7, 1994, p.72.

¹⁸ Francis Denel, "Les enjeux", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.4

¹⁹ François Braize, "Le bal des vampires", MScope n°7, p. 41 à 51.

²⁰ François Gazier, Avant propos, Audiovisuel et administration, 1988, p.5 à 10.

²¹ 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.

²² Wolfgang Klaue, "Les documents audiovisuels en tant qu'archives", Les nouvelles archives, p.1.

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"²³, 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.

3. "L'effet patrimoine"

Regis DEBRAY²⁴ explique que 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, c'est l'entrée dans l'âge adulte. 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 "différance instituante" dont parle Jacques DERRIDA²⁵, l'invention du passé fondateur.

Henri HUDRISIER²⁶ 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.

II. UN PATRIMOINE, UNE MEMOIRE COLLECTIVE

1. Pour une politique de la mémoire ?

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 GIRARDET²⁷. "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 BRAIZE²⁸? 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,

²³ 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.

²⁴ Regis Debray, "Le seuil décisif", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.6 à 8.

²⁵ Jacques Derrida, L'écriture et le différé, 1967.

²⁶ Henri Hudrisier, "La recherche image", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 199, pp.65 à 67.

²⁷ Raoul Girardet, Panorama des archives audiovisuelles, préface, 1986, p.7.

²⁸ François Braize, "Le bal des vampires", MScope n°7, 1994, p.45

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 MELOT²⁹. 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 RODES³⁰ observe que "pour beaucoup, la conservation apparaît comme une folie, une pulsion mortifère, le signe que l'on ne vit plus que de simulacres". Faisant une comparaison avec la fiction de Georges ORWEL, 1984, il affirme que le dépôt légal est un révélateur de nos relations à l'Etat, à la société civile, aux puissances privées, à la démocratie.

Ainsi, pour Jacques DERRIDA³¹, 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'Etat 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^{ème} siècle, aucun chanteur, aucun écrivain n'ont pu être enregistrés. (...) L'INA, c'est comme une pompe funèbre qui enregistre des choses".

2. La reconnaissance d'un patrimoine audiovisuel

Ces propriétés et qualités dont certains se portent garants n'ont pas toujours été reconnues par tous. 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 VIELT³², 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. ARNALDO³³, les images en mouvement sont l'expression de l'identité culturelle des peuples, et le "moyen fondamental d'enregistrer les événements à mesure qu'ils se déroulent". Témoignages importants et souvent irremplaçables sur l'histoire.

Selon Wolfgang KLAUE³⁴, 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.

²⁹ Michel Melot, "L'image et la reproduction de l'image", Brises n°6, 1985, p.10.

³⁰ Jean-Michel Rodes, "Le citoyen et la mémoire collective", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.10

³¹ Jacques Derrida, entretien, postface, Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.106 à 110.

³² Margaret Van Vielt, Recommandation de l'UNESCO", Dossiers de l'audiovisuel n° 54, 1994, p.11-12.

³³ Carlos A. Arnaldo, "L'Unesco et la conservation des images en mouvement", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.65 à 70.

³⁴ Wolfgang Klaue, "Les documents audiovisuels en tant qu'archives", Les nouvelles archives, 1988, p.1-2.

Avec la loi de 1943, en effet, raconte François-Xavier GILLIER³⁵ 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 BROGLIE³⁶ 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. 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. Le quasi-dépôt légal est donc né dans le cadre du seul service public. C'est 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 DENEL³⁷.

Et dès 1982, Jean-Noël JEANNENEY³⁸, 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 ?"

2. Les apports de ces documents pour notre connaissance

Les écrits 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. Nous traiterons cette part de la littérature dans le prochain chapitre, car c'est dans une perspective d'utilisation dans la recherche que cet aspect est principalement envisagé.

Evoquons tout de même David MacDOUGAL³⁹ selon qui les signes utilisés dans les films classiques sur les souvenirs historiques font miroiter l'illusion d'un passé récupérable. "La mémoire sociale, bien qu'elle puisse être fortement façonnée par le film et la télévision, est manifestement aussi vulnérable à la révision que les traditions d'autrefois".

Le Manifeste Européen pour le Cinéma et la Vidéo Documentaire⁴⁰ 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 HELLER⁴¹, 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-

³⁵ François-Xavier Gillier, "L'archivage de la loi", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.27.

³⁶ Gabriel de Broglie, "Mémoire des images", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.24.

³⁷ Francis Denel, "Les enjeux", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.4.

³⁸ Jean-Noël Jeanneney, "Pour une mémoire collective", Le Monde, 2 Avril 1982.

³⁹ David MacDougal, "Films de mémoire", Journal des Anthropologues n°47-48, 1992, p.67 à 86.

⁴⁰ "Manifeste européen pour le cinéma et la vidéo documentaire", in L'interactif n°4, 1989, p.22.

⁴¹ Danièle Heller, Les images d'actualité télévisée à la Vidéothèque de Paris, 1990, p.65.

MASSON⁴² selon qui la mémoire n'est pas consciente d'elle même, se constitue d'éléments épars, hétérogènes, c'est la mémoire qui est véhiculée par la télévision. Etant 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 SAINTVILLE⁴³. 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"⁴⁴.

3. La constitution d'une mémoire collective

Les images et sons, d'après Jean UNGARO⁴⁵, 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 LAMARGO⁴⁶, 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 EMMANUEL⁴⁷, 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 STIEGLER⁴⁸.

En effet, la mémoire est d'actualité, avance Francis DENEL⁴⁹, elle est à la mode. "A l'heure où l'actualité nous est donnée en temps réel, et à l'échelle planétaire, nos sociétés multiplient les démarches patrimoniales".

4. Mener ensemble le même rêve

Mais les documents d'archives télévisées ont un pouvoir qu'on ne peut ignorer, on ne peut méconnaître, pour Raoul GIRARDET⁵⁰, ce tout puissant mouvement d'émotion que représente ce contact direct, immédiat, vécu, avec la trame même de

⁴² Isabelle Veyrat-Masson, "Entre mémoire et histoire, la seconde guerre mondiale à la télévision", Hermès n°8-9, 1991, p. 151 à 164.

⁴³ Dominique Saintville, Présentation du dossier, Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.1.

⁴⁴ 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.

⁴⁵ Jean Ungaro, "Mémoire des images", MScope n°7, 1994, p.5-6.

⁴⁶ Ana Maria Almeida de Lamargo, "La formation des archivistes", Les nouvelles archives, 1988, p.1.

⁴⁷ Pierre Emmanuel, Vidéothèque de Paris, Fev.1988.

⁴⁸ Bernard Stiegler, "Une nouvelle donne pour les savoirs de l'image", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.12 à 29.

⁴⁹ Francis Denel, "Pour ou contre un culte de la mémoire?", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.15 à 17.

⁵⁰ Raoul Girardet, Préface, Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.7-8.

l'histoire.

Selon Christine PELLETREAU⁵¹, 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 personnes 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 PATRIS⁵².

III. "ÇA SERT A QUOI TOUT ÇA ?"

1. la conservation à but policier, administratif, ou commercial

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 CHANTEREAU⁵³, écartant les partisans de la seule conservation des archives 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 image⁵⁴. 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 H.ROADS⁵⁵ 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 GIRARDET⁵⁶.

Pour Francis DENEL⁵⁷, en 1986, les archives ont un bel avenir devant elles, à condition qu'elles s'adaptent. Elles doivent donc développer les missions d'exploitation

51 Christine Pelletreau, "Audiovisuel et écriture, quelle alliance?", L'interactif, n°5, p.2 à 4.

52 Gérard Patris, "Rue des archives", Problèmes audiovisuels n°14, 1983, p.8.

53 Danièle Chantereau, "A quoi ça sert tout ça?", Problèmes audiovisuels n°14, 1983, p.1 à 3.

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

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

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

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

de leurs fonds propres et proposer des programmes aux sociétés.

Malgré l'affirmation de Dominique SAINTVILLE⁵⁸ 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 DENEL⁵⁹ constate la demande sociale, nouvelle, multiforme et exigeante qui se présente face à ces archives. Cela dépasse largement le champ de la diffusion professionnelle, des grands réseaux qui élaborent et démocratisent le patrimoine de demain.

2. Témoignage et connaissance de notre temps

Le débat sur les utilités du document audiovisuel pour la recherche est lancé par Marc FERRO dans les années 1970, à propos du document cinématographique. Il estime qu'un film sur le présent peut mieux analyser le passé qu'une œuvre historique⁶⁰. "L'image informe plus sur celui qui la saisit et la diffuse que sur ce qu'elle représente"⁶¹. Il est donc nécessaire de partir de l'image, des images. "Les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'homme, c'est autant l'histoire que l'histoire".

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 MEADEL⁶², en raison du manque d'archives consultables. Et pourtant le message des médias est une information parmi d'autres. Pour Philip M. TAYLOR⁶³, 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.

Jocelyne ARQUEMBOURG⁶⁴, qui rédige une thèse à partir de documents audiovisuels, s'interroge sur les modifications de la perception de l'évènement par le retour sur l'image, sur les conséquences que peut avoir l'accès aux fonds audiovisuels sur la méthodologie de la recherche.

Selon Claude COLLIN⁶⁵, 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.

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

⁵⁸ D. Saintville, "L'évolution du système documentaire de l'INA", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.77.

⁵⁹ Francis Denel, Ecoutez-voir, la communication du patrimoine audiovisuel, 1991, p.413 à 417.

⁶⁰ Marc Ferro, "Y-a-t-il une vision filmique de l'histoire ?", Brises n°6, 1985.

⁶¹ Marc Ferro, Cinéma et histoire, 1993, p.14.

⁶² Cécile Méadel, "Radio et télévision, un état des recherches", MScope n°7, 1994, p.76 à 82.

⁶³ Philip M. Taylor, "Sources d'information pour l'historien contemporain", MScope n°7, 1994, p.112 à 120.

⁶⁴ Jocelyne Arquebourg, "La méthodologie de la recherche", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.98

⁶⁵ Claude Collin, "La mémoire comme matière première", Histoire, mémoire, médias, 1986, p.1405 à 1414

génération⁶⁶. La recherche des images peut se faire dans le but de retrouver une identité régionale, ou une identité culturelle, selon Danièle HELLER⁶⁷. D'où le goût marqué du public pour ces documents.

Selon Dominique SAINTVILLE⁶⁸, 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. Ce qu'en disent les chercheurs...

Les chercheurs n'ont pas tout de suite accepté cette nouvelle forme de connaissance, preuve de la persistance de l'iconoclasme. Ainsi, Marie-Françoise LEVY⁶⁹ 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 PEIXOTO⁷⁰, 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 DENEL⁷¹, 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 la 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 JEANNENEY⁷² 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"⁷³ 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

⁶⁶ 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

⁶⁷ Danièle Heller, Introduction, Les images d'actualité télévisée à la Vidéotheque de Paris, 1990.

⁶⁸ Dominique Saintville, "La communication du patrimoine audiovisuel", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.10 à 12.

⁶⁹ Marie-Françoise Levy, "Les archives audiovisuelles comme documents au service de la recherche", Ecoutez-voir, la communication du patrimoine audiovisuel, 1991, p.68.

⁷⁰ Clarice Peixoto, "L'anthropologie visuelle au Brésil", Journal des anthropologues n°47-48, 1992, p.54.

⁷¹ Francis Denel (entretien avec), "Archives radiophoniques et télévisuelles", MScope n°7, 1994, p.70.

⁷² Jean-Noël Jeanneney (interview), "La fin d'une époque, un nouveau départ", MScope n°7, 1994, p.53.

⁷³ "Un appel de chercheurs et d' universitaires : Mémoire interdite", Le Monde, Paris, 23 Octobre 1993.

essentielles à la constitution d'un savoir.

Selon Marc HIVER⁷⁴, 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 STIEGLER⁷⁵, 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 MAURICE⁷⁶, 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 DENEL⁷⁷ 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.

Methodologies spécifiques à ces nouvelles archives décrites par de nombreux chercheurs qui commencent à se pencher sur ce nouveau matériau. Bernard MIEGE⁷⁸ précise qu'il faudra faire preuve de beaucoup d'inventivité pour mettre au point des methodologies appropriées.

Pour Luc BAZIN⁷⁹, "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 BOURDON⁸⁰ 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, évènements), une monographie d'émissions.

Claire MASCOLO⁸¹ 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 MEADEL⁸² 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.

"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 DERRIDA⁸³. C'est un droit du citoyen.

⁷⁴ Marc Hiver, "Contre le délire, l'accès aux sources", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.16

⁷⁵ Bernard Stiegler, "Une nouvelle donne pour les savoirs de l'image", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.21.

⁷⁶ Mireille Maurice, "Une loi d'harmonisation", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.36-37.

⁷⁷ Francis Denel (entretien), "Archives radiophoniques et télévisuelles", MScope n°7, 1994, p.70

⁷⁸ Bernard Miège, "De quoi alimenter la recherche", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.65 à 67.

⁷⁹ Luc Bazin, "Mémoire visuelle en Languedoc", Journal des anthropologue n°47-48, 1992, p.178.

⁸⁰ Jérôme Bourdon, "Propositions méthodologiques pour l'analyse du document audiovisuel", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.69 à 72.

⁸¹ Claire Mascolo, "Les fonds écrits du dépôt légal", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.72 à 74.

⁸² Cécile Méadel (entretien), "L'importance des documents d'accompagnement", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.74.

⁸³ Jacques Derrida (entretien), Postface, Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.107

Bernard STIEGLER⁸⁴ pose le problème de la citation, nécessaire dans tout travail universitaire, mais compliquée par divers problèmes techniques et législatifs.

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 WEIBEL⁸⁵ expliquent que pour les élèves baignant dans l'audiovisuel, le simple discours magistral ne suffit plus, la séquence d'archive ou d'actualités offre l'intérêt de susciter l'émotion, la réflexion et le questionnement. Selon Jacques WALLET⁸⁶, cela permet de plus un développement et une diversification des pratiques d'enseignement.

Pierre-André BOUTANG⁸⁷, lui, considère ces documents en vue d'enregistrements pour l'avenir. Océanique est pour lui la construction de la mémoire de demain en enregistrant, 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 MAURIAC⁸⁸ de s'amuser des photographes de Pathé qui viennent enregistrer chez lui les images qui seront celles visionnées lors de sa mort.

⁸⁴ Bernard Stiegler, "La citation, une nécessité scientifique", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p. 104-105

⁸⁵ Daniel-Jean Jay, Pierre Weibel, "Le chemin des écoliers", Dossiers de l'audiovisuel n°30, 1990, p.58.

⁸⁶ Jacques Wallet, "Utiliser des sources audiovisuelles dans l'enseignement de l'histoire", MScope n°7, 1994, p.138 à142.

⁸⁷ Pierre-André Boutang, "Océaniques, un essai de construction de la mémoire", Dossiers de l'audiovisuel n°30, p.20 à 22.

⁸⁸ François Mauriac, "Bloc notes", Le Figaro, 14 Oct. 1964.

Deuxième partie - LEUR MISE EN PLACE

La mise en place des archives audiovisuelles, exercice peu simple semble-t-il, consiste en la collection de celles-ci, leur conservation, et enfin leur communication à divers publics selon la politique que les uns et les autres se sont fixés.

La littérature est très riche sur les moyens et méthodes que se donnent les diverses institutions à partir de ces trois opérations.

I. Collecte et sélection.

La première opération consiste effectivement en la constitution des collections, qui nécessite des structures, et des techniques spécifiques selon les politiques et les institutions, mais aussi des choix parmi les documents, ce qui amène certains débats.

1. Collecter

Selon Jacques DERRIDA⁸⁹, un Etat ou une nation ont ce devoir de stocker la totalité ou la quasi-totalité de ce qui est produit et diffusé sur les chaînes nationales, afin d'en donner ensuite l'accès à tout citoyen. Et l'UNESCO appuie sur l'importance de la préservation de ces images en mouvement, en faisant un appel, à travers la "Recommandation", en faveur de la collecte, de la restauration et de la conservation de ces images en mouvement⁹⁰. Carlos A. ARNALDO regrette cette absence de prise de conscience des nécessités et du rôle des archives. Il apparaît que l'archive n'est pas une priorité⁹¹. L'UNESCO a établi à Vienne, en Avril 1984, un programme de dix ans pour une collection efficace des documents.

Il faut collecter les documents audiovisuels, mais il est nécessaire tout d'abord de s'interroger sur les normes d'évaluation permettant une collecte raisonnée et raisonnable précise Paule RENE-BAZIN⁹². Ainsi, chaque pays agit selon ses normes et ses coutumes.

En France, les premières cinémathèques sont créées par les firmes Pathé et Gaumont⁹³ au début du siècle, mais ce n'est qu'entre les deux guerres que l'on a commencé à prendre conscience de la valeur de celles-ci. Et c'est Albert KAHN qui eut l'idée originale de constituer les archives de la planète, sur la vie quotidienne de tous les pays du monde. Première collection thématique, qui établit la valeur de témoignage des documents filmés.

Cependant, cette collecte n'est pas si aisée. Lorsqu'il évoque la mémoire

⁸⁹ Jacques Derrida (entretien), Postface, Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.108

⁹⁰ Carlos A. Arnaldo, "L'Unesco et la conservation des images en mouvement", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.65 à 70.

⁹¹ Carlos A. Arnaldo, "Les Pays en Voie de Développement, un aperçu de la problématique", Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.19 à 21.

⁹² Paule René-Bazin, "La création et la collecte des nouvelles archives", Les nouvelles archives, 1988, p.17-18.

⁹³ Dominique Saintville, "La conservation des images animées en France", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.19.

visuelle en Languedoc, Luc BAZIN⁹⁴ évoque la multiplicité des fonds et leurs particularités. La collecte impose en effet des contacts réguliers avec les organismes producteurs pour le recueil de l'information, et l'identification des documents⁹⁵.

Selon François BRAIZE⁹⁶, cette difficulté est issue du fait que nous n'avons pas encore su organiser de manière très correcte la mémoire des images que notre société produit. On constate une profonde hétérogénéité entre les lieux selon les modes de conservation, la diversité des objectifs des collecteurs, la disponibilité des gisements... Il y a un vide, en France, concernant le régime juridique fédérateur pour l'unité dans la constitution et la gestion du fonds, à la différence des pays anglo-saxons.

2. Les institutions

Dominique SAINTVILLE⁹⁷, 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 structure⁹⁸.

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. Mais il a connu une longue histoire que racontent Marie France CALAS⁹⁹ et Alix CHEVALLIER¹⁰⁰, 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 dépôt légal de fait, ainsi que l'explique François-Xavier GILLIER¹⁰¹, par l'ORTF, puis par l'INA en 1974, mission confirmée le 29 juillet 1982¹⁰². De même pour la collection des films de la Cinémathèque française¹⁰³.

Selon la tradition française, explique Francis DENEL¹⁰⁴, 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 BECK¹⁰⁵, les

94 Luc Bazin, "Mémoire visuelle en Languedoc", Journal des anthropologues n°47-48, 1992, p.180.

95 La gestion des matériels, Collecte des matériels, Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.39.

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

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

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

99 Marie-France Calas, "Le dépôt légal", Audiovisuel et administration, 1988, p.17 à 19.

100 Alix Chevallier, "Patrimoine culturel et dépôt légal", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.22 à 24.

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

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

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

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

105 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.

nécessités d'une collecte au jour le jour affirmées par le rapport BOURGOIS¹⁰⁶ en 1989, la loi votée en Avril 1992. Celle-ci, selon Mireille MAURICE¹⁰⁷, 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 SIMON¹⁰⁸ 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 BASTIEN¹⁰⁹, 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 complémentaires¹¹⁰. Le CNC devient l'attributaire des missions qui lui étaient dévolues, c'est à dire le recueil des documents cinéma¹¹¹.

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 ALLARD¹¹², 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.

3. 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 CNC, Centre National du Cinéma, Henri Langlois prône l'exhaustivité, ne concevant pas l'idée de sélection, on ne peut "se prendre pour Dieu"¹¹³. Selon lui, en sélectionnant telle bobine, en en refoulant telle autre, nous vivons

! la cinématographie française!

¹⁰⁶ Christian Bourgois, Rapport de réflexions sur 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.

¹⁰⁷ Mireille Maurice, "Une loi d'harmonisation", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.36-37.

¹⁰⁸ Alain Simon, "Une loi consensuelle", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.30 à 33

¹⁰⁹ Hervé Bastien, "Les sources audiovisuelles", MScope n°7, 1994, p.56 à 62.

¹¹⁰ Gérard Grumberg, "L'audiovisuel à la Bibliothèque Nationale de France", MScope n°7, 1994, p.63 à 67.

¹¹¹ "Le centre national de la cinématographie", CNC, mode d'emploi, 1992, in Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.35.

¹¹² Laurence Allard, "Du film de famille à l'archive audiovisuelle privée", MScope n°7, 1994, p.132 à 137.

¹¹³ Henri Langlois cité par Sam Kula, "Politique de sélection", Panorama des archives audiovisuelles, p.87.

“jour par jour l’incendie de la Bibliothèque d’Alexandrie”¹¹⁴. Et c’est un “plaidoyer pour tout garder” que rédige Jean-Christophe AVERTY, “Chaque objet de la vie est une madeleine de Proust”¹¹⁵.

Mais Anne HANDFORD¹¹⁶ explique que l’exhaustivité n’est plus concevable aujourd’hui, économiquement. Et Michel MELOT¹¹⁷ de commenter ce “fantasme de l’exhaustivité”, il estime que le principe même des archives est un échantillonnage des documents puisés dans des sources qui les produisent à jet continu. Jacques PERRIAULT¹¹⁸ estime 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.

En effet, le conservateur a deux obligations, explique Régis DEBRAY¹¹⁹, recevoir et oublier. “Il oscille alors entre ces deux termes contradictoires, l’exhaustif est techniquement possible, et le sélectif est biologiquement nécessaire”...

Et, selon Francis DENEL¹²⁰, cette sélection a le mérite de rompre avec cette tradition contestable du dépôt légal de l’édit de Montpeliers au XVI^e siècle, et de la loi vichyste de 1943, prônant l’exhaustivité pour des raisons de contrôle policier.

Alain FLAGEUL¹²¹ 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 que sélectionner ?

4. Le tri

Les critères de sélection sont très divers selon les pays et les institutions qui les appliquent. Au niveau international, Paule RENE-BAZIN¹²² 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 VIELT¹²³ 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 KULA¹²⁴, 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 sports¹²⁵. Pour éviter les erreurs de sélection, il est nécessaire de mettre en place un comité consultatif,

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

115 Jean-Christophe Averty, “Plaidoyer pour tout garder”, Dossiers de l’audiovisuel n°45, 1992, p.9 à 12.

116 Anne Handford, “Archivage universel ou sélection?”, Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.25.

117 Michel Melot, “Le fantasme de l’exhaustivité”, Dossiers de l’audiovisuel n°54, 1994, p.42-43.

118 Jacques Perriault, “Le temps veut fuir, je le soumets”, Dossiers de l’audiovisuel n°30, 1990, p.13 à 15.

119 Régis Debray, “Le seuil décisif”, Dossiers de l’audiovisuel n°54, 1994, p.8.

120 Francis Denel, “Les enjeux”, Dossiers de l’audiovisuel n°54, 1994, p.4.

121 Alain Flageul, “Le champ des opérations”, Dossiers de l’audiovisuel n°54, 1994, p.45-46.

122 Paule René-Bazin, “La création et la collecte des nouvelles archives”, Les nouvelles archives, 1988, p.21 à 23.

123 Margaret Van Vliet, “Recommandation de l’Unesco”, Dossiers de l’audiovisuel n°54, 1994, p.11.

124 Sam Kula, “Politique de sélection”, Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.86.

125 Anne Handford, “La FIAT”, Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.26-27.

et d'effectuer régulièrement des réévaluations.

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 historique¹²⁶.

Selon la loi de 1992, décrite par Alain SIMON¹²⁷, 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. Valérie CHAUMELLE¹²⁸ liste ensuite le total des émissions collectées.

Ainsi que l'écrit Marie-Christine WELLHOFF¹²⁹, il s'agit, à la Bibliothèque de France, 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.

La sélection effectuée par l'INA, et décrite par Dominique SAINTVILLE¹³⁰ résulte de la combinaison de critères techniques et juridiques. Les collections se sont structurées en fonction des sources de programmes.

Anne HANDFORD¹³¹ liste les critères définis par la BBC, en Grande Bretagne, pour la sélection, critères très patrimoniaux.

II- Traitement documentaire et techniques de conservation.

Selon Dominique SAINTVILLE¹³², les services doivent aujourd'hui faire face à une augmentation constante du volume de d'images archivées, ainsi qu'à une véritable explosion de la demande. D'où une préoccupation de la modernisation de la gestion des archives, pour une mutation technologique et économique.

1. Traitement documentaire

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"¹³³. L'analyse documentaire est la pierre angulaire de tout système d'archivage audiovisuel.

Les conditions et méthodes de l'analyse de l'image animée et les produits de

¹²⁶ Rose-Anne Couedelo, "Collecte par l'administration des archives et conservation dans les fonds d'archives publiques", Audiovisuel et administration, 1988, p.15-16.

¹²⁷ Alain Simon, "Une loi consensuelle", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.31.

¹²⁸ Valérie Chaumelle, "Les fonds du dépôt légal", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.62.

¹²⁹ Marie-Christine Wellhoff, "L'audiovisuel à la Bibliothèque de France", Dossiers de l'audiovisuel n° 30, 1990, p.69 à 71.

¹³⁰ Dominique Saintville, "L'évolution du système documentaire de l'INA", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.76 à 79.

¹³¹ Anne Handford, "Recommandation de normes et de procédures pour la sélection des matériels de programmes télévisés", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.94.

¹³² Dominique Saintville, Présentation du dossier, Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.3.

¹³³ Gestion documentaire, Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.183.

cette analyse sont ainsi observés par Catherine FOURNIAL¹³⁴. Et, au niveau international, Dominique SAINTVILLE¹³⁵ dresse un tableau comparatif dans sept institutions différentes. Ces diverses gestions documentaires sont plus précisément décrites pour la RTV, en Espagne, par Fernando PEREZ PUENTE¹³⁶, et pour la RAI, en Italie, par Giovanni VITALI et Luisella CADEDES¹³⁷.

En France, Dominique SAINTVILLE¹³⁸ décrit le travail effectué par IMAGO2, logiciel documentaire utilisé par l'INA, et les approches privilégiées par l'institution. Selon Jean-Michel RODES¹³⁹, l'information y est découpée en zones élémentaires. Ceci conduit à une centaine de champs de trois sortes, les zones fixes (titres, et dates), les listes non structurées (auteurs, génériques, descripteurs), et les champs textuels (résumés, notes). Jérôme BOURDON¹⁴⁰ explique que la base IMAGO permet de repérer les émissions télévisées postérieures à 1974. La base est principalement construite pour les besoins de la commercialisation, et est en cours de réévaluation en vue de l'usage des chercheurs.

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 descripteurs¹⁴¹.

Selon Cécile KATTNIG¹⁴², 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)¹⁴³.

2. 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 CAZIN¹⁴⁴ définissent les conditions de ce stockage, les solutions techniques, et les coûts de l'aménagement du magasin. Vittorio SETTE¹⁴⁵

¹³⁴ Catherine Fournial, "L'analyse documentaire des images animées", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.185 à 191.

¹³⁵ Dominique Saintville, "Tableau comparatif des formats de description des documents d'archive", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.192 à 196.

¹³⁶ Fernando Perez Puente, "La gestion documentaire à la RTVE", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.209 à 216.

¹³⁷ Giovanni Vitali et Luisella Cadeddes, "La gestion documentaire à la RAI", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.206 à 208.

¹³⁸ Dominique Saintville, "L'évolution du système documentaire de l'INA", Dossiers de l'audiovisuel n° 54, 1994, p.76 à 79.

¹³⁹ Jean-Michel Rodes, "Le système informatique de production des données", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.48.

¹⁴⁰ Jérôme Bourdon, "Propositions méthodologiques pour l'analyse du document audiovisuel", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.69.

¹⁴¹ Alain Flageul, "Le champ des opérations", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.45-46.

¹⁴² Cécile Katnig, Typologie des documents audiovisuels, 1992.

¹⁴³ Dominique Saintville, "L'image animée", Bulletin des Bibliothèques de France n°5, 1993, p.54-55.

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

¹⁴⁵ 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.

parle de l'organisation du stockage pour la RAI. Douglas KIRBY¹⁴⁶ raconte une expérience de stockage à basse température par la Canadian Broadcasting Halifax Television.

Féodor M. VAGANOV¹⁴⁷ 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.

Au Museum of Broadcasting¹⁴⁸, 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.

Les archives ont diverses politiques et organisations selon les institutions. Ainsi la RAI¹⁴⁹ a une politique ambitieuse de modernisation de ses archives, et les télévisions catalanes¹⁵⁰ vivent une expérience intéressante.

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 WAUTELET¹⁵¹ aussi importante que l'élaboration de l'outil documentaire, si elle est plus méconnue, 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 techniques¹⁵². 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 CHANTEREAU¹⁵³.

3. 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 DENEL¹⁵⁴, 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,

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

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

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

¹⁴⁹ Giuliano Bianco, "La gestion des archives audiovisuelles de la RAI", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.286.

¹⁵⁰ Josepa Piñol, "IMATGE 3 et le service de documentation de TV3", Panorama des archives audiovisuelles, 1986, p.217 à 224.

¹⁵¹ Michèle Wautelet, "La gestion des matériels et archives de la télévision", Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.37 à 41.

¹⁵² Ana Maria De Almeida Lamargo, "La formation des archivistes", Les nouvelles archives, 1988, 2p.

¹⁵³ Danielle Chantereau, Présentation du dossier, Dossiers de l'audiovisuel n°14, 1983, p.1.

¹⁵⁴ Francis Denel (entretien), "Archives radiophoniques et télévisuelles", MScope n°7, 1994, p.72.

les supports sont de plus en plus légers, miniaturisés et fragiles, observe Jean-Michel RODES¹⁵⁵.

Le support magnétique moderne a une durée de vie de cinquante ans maximum, explique Alain FLAGEUL¹⁵⁶, et il est nécessaire de le dupliquer périodiquement pour maintenir en vie le signal. Mais Jean-Michel RODES¹⁵⁷ 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 MARINIER¹⁵⁸. Tout ce que nous conservons est donc condamné à terme, malgré les diverses techniques et innovations. "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 ORLAN¹⁵⁹.

Et des chercheurs se penchent sur ce support qui échappe à l'éternité. Ainsi Stefan KUDELSKI qui eut l'idée de l'archivage sur céramique¹⁶⁰, et valorise le numérique¹⁶¹. Sont testés la conservation sous vide en 1987¹⁶², la fracture sur verre en 1989¹⁶³, la compression des données audiovisuelles¹⁶⁴. Chaque fois un nouvel espoir naît, mais le support audiovisuel n'est pas encore totalement maîtrisé.

4. Restaurer

D'après La définition de Viollet LE DUC¹⁶⁵, restaurer signifie "rétablir [un édifice] dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé auparavant". Terme à la mode témoin de l'homme qui, marchant trop vite vers l'avenir, a besoin de se recueillir sur son passé. Cette restauration ici aussi est d'actualité, 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 PONCIN¹⁶⁶, 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 RODES¹⁶⁷, l'audiovisuel est un art jeune, et sa restauration est en gestation (en 1992). Mais des supports sont restaurés, par Pierre

¹⁵⁵ Jean-Michel Rodes, "Vers un support d'archive idéal?", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.24.

¹⁵⁶ Alain Flageul, "Le champ des opérations", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.45-46.

¹⁵⁷ Jean-Michel Rodes, "Le cercle impossible de la conservation", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.51

¹⁵⁸ Jean-Louis Marinier, "Les bras morts de la technologie", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.13-14.

¹⁵⁹ Pierre Mac Orlan cité par Frantz Schmitt, "De la conservation", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.22

¹⁶⁰ Philippe Poncin, "Un inventeur, Stefan Kudelski", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.25.

¹⁶¹ 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.

¹⁶² Stefan Lund, "Conserver sous vide", "La méthode FICA", Stockholm, 1987, Document professionnel, in Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.29.

¹⁶³ Centuri Master, Document professionnel, Caen, 1989, in Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.31.

¹⁶⁴ Philippe Poncin et Jean-Michel Rodes, "Le grand architecte du MPEG", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.32 à 34.

¹⁶⁵ Viollet Le Duc, Le dictionnaire d'architecture, 1968.

¹⁶⁶ Philippe Poncin, "Restauration et reproduction", Problèmes audiovisuels n°22, 1984, p.83.

¹⁶⁷ Jean-Michel Rodes, "Restauration audiovisuelle, une éthique en gestation", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.37-38.

BIGAY et René LAMONER¹⁶⁸ à l'INA, par Frantz SCHMITT¹⁶⁹ pour la restauration film.

Mais François BAYLE¹⁷⁰, 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.

III- EXPERIENCES DE COMMUNICATION

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.

1. 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 télévisé¹⁷¹, ou au service de la production¹⁷². 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 active¹⁷³, et, outre les journaux télévisés qui ont toujours recours à des extraits d'archive, 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 nation¹⁷⁴, principalement pour des documentaires, reportages dans l'histoire¹⁷⁵. L'histoire à base d'archives est très répandue depuis les années 1980. Mettre en scène le patrimoine audiovisuel¹⁷⁶ 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 HELLER¹⁷⁷, opération délicate. Pour Dominique SAINTVILLE¹⁷⁸, les

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

169 Frantz Schmitt, "De la restauration film", Dossiers de l'audiovisuel n°45, 1992, p.48 à 50.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

sources audiovisuelles sont "baillonnées 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 demande¹⁷⁹. Et Peter BUCHER¹⁸⁰ 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.

2. 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"¹⁸¹. Danielle CHANTEREAU décrit les diverses manifestations organisées par l'INA, mise en valeur du patrimoine¹⁸² et Simone VANNIER s'exprime sur les Mardis du Documentaire, destinés principalement aux professionnels et documentalistes¹⁸³.

Sont aussi tentées des expositions où "l'audiovisuel n'est plus un outil d'illustration muséologique mais l'objet même de la présentation¹⁸⁴". Raconter l'histoire de la télévision¹⁸⁵ ou les rapports du film avec la ville, ainsi que l'a esquissé de façon "spectaculaire" Cités-ciné¹⁸⁶... Ces expériences ne sont que des ébauches pour Dominique SAINTVILLE¹⁸⁷ 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 Londres¹⁸⁸ où l'évolution technologique de l'image animée est retracée, où sa magie et son mystère sont restitués; ainsi que du Museum of Broadcasting¹⁸⁹, à New York, qui vise à mieux faire comprendre au public ce monde communicationnel.

Mais les réels diffuseurs de ce patrimoine sont les bibliothèques et vidéothèques, qui permettent une consultation individuelle ou collective, parfois même le prêt des documents audiovisuels. La Bibliothèque Publique d'Information¹⁹⁰ ouverte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 Paris¹⁹¹, lieu de conservation et de production d'archives audiovisuelles de la capitale, inaugurée en Février 1988, offre même des postes de consultation individuels très perfectionnés et valorise un élargissement du public. Les vidéothèques automatisées, deviennent de plus en plus répandues par la suite, c'est pour Jean-Jacques PELLICIER¹⁹² l'émergence d'un marché. L'institut du monde arabe¹⁹³ s'en est lui aussi équipé.

Diversifiant ses activités, la médiathèque de Belgique¹⁹⁴ 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 Aquitaine¹⁹⁵, ou celle du Languedoc¹⁹⁶, 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 prêt¹⁹⁷, depuis 1979. Divers réseaux se sont également mis en place, comme le service intervidéo¹⁹⁸ qui offre un service de prêt de films aux bibliothèques publiques, ou l'association ADAV¹⁹⁹ 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"²⁰⁰.

Au Japon, existe un système de diffusion entre diverses vidéothèques qui vise à se transformer en une Vidéothèque Nationale²⁰¹.

Aux Etats 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. C'est le cas notamment de l'UCLA²⁰², 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 Eric KATELAAR²⁰³, 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.

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

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

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

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

195 Vidéothèque Bordeaux Aquitaine, 1988.

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

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

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

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

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

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

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

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

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.

3. 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'INA²⁰⁴, dont les modalités sont décrites par Didier BRISSON²⁰⁵. Bernard STIEGLER²⁰⁶ 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^{er} Janvier 1985 et un programme de restauration est envisagé pour les périodes antérieures afin permettre une consultation sans risque²⁰⁷. Consultation qui se fera sur la base Slav, pas encore tout à fait au point mais dont les fonctionnalités disponibles sont intéressantes²⁰⁸.

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 BRAIZE²⁰⁹, 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 Nationale de France dont Gérard GRUNBERG²¹⁰ décrit la consultation aujourd'hui et demain, et le CNC²¹¹. 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 AUBERT²¹², 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 Vidéotheque tendant vers l'exhaustivité, accessible au grand public.

204 Geneviève Piejut, "Le programme de la consultation", Dossiers de l'audiovisuel n°54, 1994, p.88 à 90.

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

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

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

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

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

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

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

212 Michèle Aubert, "Le CNC et le dépôt légal", MScope n°7, 1994, p.68-69.

CONCLUSION

Les archives audiovisuelles donnent ainsi lieu à des débats très évolutifs. Leur histoire est encore fort jeune et la littérature organise une "lutte" pour leur reconnaissance comme source de connaissance, puis comme outil de travail, ainsi que comme objet de mémoire intéressant le public. Chaque acquis dans cette reconnaissance donne lieu à de nouvelles perspectives d'évolution. Un grand pas a eu lieu, selon l'avis général des personnes qui s'expriment sur le sujet, avec la mise en place du Dépôt Légal, mais d'autres voies s'ouvrent encore, à découvrir.

Dommmage que les articles traitant de ces nouvelles archives ne soient rédigés que par des documentalistes, ou des professionnels de l'audiovisuel, rares sont les discours qui ne valorisent pas l'archive et la notion de conservation, même si les diverses modalités donnent lieu à discussion... Pour la notion de communication, les débats sont plus animés, qui se basent sur ce paradoxe des bibliothèques, conserver ou communiquer. Dur dilemme développé entre archivistes et documentalistes.

Les auteurs qui nous sont apparus dominants tout au long de cette analyse de la littérature sur les documents audiovisuels en tant qu'archives, ont souvent une analyse transversale des divers thèmes, même s'ils gardent une spécialisation. Dominique SAINTVILLE analyse de préférence le traitement documentaire, Marc FERRO valorise le cinéma pour le chercheur, pour n'en citer que deux.

Certains sont donc cités très souvent d'autres le sont moins auxquels nous avons préféré des approches plus originales d'auteurs moins reconnus, ou des approches résumant les idées que nous avons pu regrouper. Ainsi, Paule RENE-BAZIN a le mérite de rassembler des éléments pertinents sur la gestion internationale des archives. Et Danielle HELLER, effectuant un mémoire, reprend, en les citant, certains auteurs, et certaines idées déjà avancées, pour mieux progresser dans sa recherche.

Sujet vaste et riche auquel il manque encore quelques affinements, de nombreuses interrogations restent en suspens qui mériteraient une plus profonde analyse.

SOMMAIRE

Introduction

- I. Un sujet p.2
- II. Une recherche p.3
- III. Un découpage thématique p.3

Première partie : Des apports théoriques

- I. A partir de quelques définitions
 - 1. De l'écrit à l'image audiovisuelle p.4
 - 2. Ce qu' "on" entend par archive audiovisuelle p.5
 - 3. L'effet patrimoine p.7
- II. Un patrimoine, une mémoire collective
 - 1. Pour une politique de la mémoire ? p.7
 - 2. Les apports de ces documents pour notre connaissance p.9
 - 3. La constitution d'une mémoire collective p.10
 - 4. Mener ensemble le même rêve p.10
- III. "Ça sert à quoi tout ça ?"
 - 1. La conservation à but policier, administratif, ou commercial p.11
 - 2. Témoignage, et connaissance de notre temps p.12
 - 3. Ce qu'en disent les chercheurs p.13

Deuxième partie : Leur mise en place

- I. Collecte et sélection
 - 1. Collecter p.16
 - 2. Les institutions p.17
 - 3. Sélection ou exhaustivité p.18
 - 4. Le tri p.19

II. Traitement documentaire et techniques de conservation	
1. Traitement documentaire	p.20
2. La conservation	p.21
3. Le support	p.22
4. Restaurer	p.23
III. Expériences de communication	
1. Les archives au service de la production	p.24
2. Quelques expériences	p.25
3. Le dépôt légal	p.27
Conclusion	p.28

BIBLIOGRAPHIE

BAZIN Luc, "Mémoire visuelle en Languedoc", p. 173 à 182, Journal des anthropologues n°47-48, Anthropologie visuelle, Paris, Printemps 1992.

BUCHER Peter, "Les questions de droit dans la communication et la reproduction des archives audiovisuelles", 3^{ème} séance plénière, Rapport secondaire, 12 p., Les nouvelles archives, XI^{ème} congrès national des Archives, Paris, 1988.

CHANTEREAU Danielle, "A quoi ça sert tout ça ?", p.1 à 3, Problèmes audiovisuels n°14, A quoi servent les archives de la télévision ?, La documentation française, Paris, Juillet-Aout 1983, 53 p.

COLLIN Claude, "Histoire, mémoire, médias", p.1405 à 1414, Historiens et géographes n°310, production du GRESEC, Evry, 1^{er} Juin 1986.

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.

DE ALMEIDA LAMARGO Ana Maria, "La formation des archivistes", 2^{ème} séance plénière, Rapport secondaire, 3 p., Les nouvelles archives, XI^{ème} congrès national des Archives, Paris, 1988.

DERRIDA Jacques, L'écriture et la différence, Le seuil, Paris, 1967, 440 p.

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.

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.

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.

FERRO Marc, Cinéma et histoire, ed. Gallimard, Paris, 1993, 287 p.

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, Editions du CDSH, Paris, Mars 1985.

FRANC Cécile, Acquisitions "indépendantes" dans les vidéothèques publiques, DESS projets culturels, Enssib, 1991, 14 p.

GAZIER François, Avant propos, p.5 à 9, Audiovisuel et administration, La documentation française, Paris, 1988, 64 p.

GRUMBACH Michel, PASSERON Jean-Michel, L'œil à la page, Enquête sur les images et les bibliothèques, Centre Georges Pompidou, Edition Abrégée, Paris, 1984, 345 p.

HELLER Danièle, Les images d'actualité télévisée à la Vidéothèque de Paris, Mémoire DESS Direction projets culturels, Enssib, 1990.

JEANNENEY Jean-Noël, "Pour une mémoire collective", Le Monde, 2 Avril 1982.

KATTNIG Cécile, Typologie des documents audiovisuels, Enssib, Juin 1992.

KETELAAR Eric, "La mise en œuvre des nouvelles archives", 3^{ème} séance plénière,

Rapport principal, 24 p., Les nouvelles archives, XI^{ème} congrès national des Archives, Paris, 1988.

KLAUE Wolfgang, "Les documents audiovisuels en tant qu'archives", 1^{ère} séance plénière, Rapport secondaire, 5 p., Les nouvelles archives, XI^{ème} congrès national des Archives, Paris, 1988.

"La communication d'images : une activité essentielle des vidéothèques de l'INA, p.5, 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.

Le film de montage, "appellation contrôlée", p.6 à 10, 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.

Ce titre englobe une série d'articles qui, au sein de la fiche de synthèse formaient un ensemble homogène, que nous n'avons pas voulu diviser en citant tous les articles inclus qui sont au nombre de cinq.

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, Aout 1989.

MAURIAC François, "Bloc notes", Le Figaro, 14 Octobre 1964.

MELLOT Michel, "L'image et la reproduction de l'image", p. 10 à 12, Brises n°6, Les nouvelles images et l'information, Machines sociales et machines pour la société, Editions du CDSH, Paris, Mars 1985.

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.

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.

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.

RENE-BAZIN Paule, "la création et la collecte des nouvelles archives", 1^{ère} séance plénière, Rapport principal, 33 p., Les nouvelles archives, XI^{ème} congrès national des

Archives, Paris, 1988.

ROADS Christopher H., "Les enregistrements de radio et de télévision en tant qu'archives", 1^{ère} séance plénière, Rapport secondaire, 8 p., Les nouvelles archives, XI^{ème} congrès national des Archives, Paris, 1988.

"Rue des archives", p.7 à 8, 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.

SAINTVILLE Dominique, "L'image animée", p. 54 à 55, Bulletin des Bibliothèques de France n°5, Paris, 1993.

SAINTVILLE Dominique (sous la direction de), Panorama des archives audiovisuelles, La documentation française, INA, Paris, 1986, 298 p.

Cet ouvrage regroupe de nombreux textes rendant compte de la situation internationale des archives audiovisuelles. Seize de ses textes sont cités dans la présente synthèse. Ils traitent des structures de conservation, des structures de coopération internationale, des techniques d'archivage, des aspects juridiques, ainsi que des diverses politiques et organisations des archives.

SAINTVILLE Dominique, Projet de création d'un musée français de la radio et de la télévision, INA, Paris, 1989, 30 p.

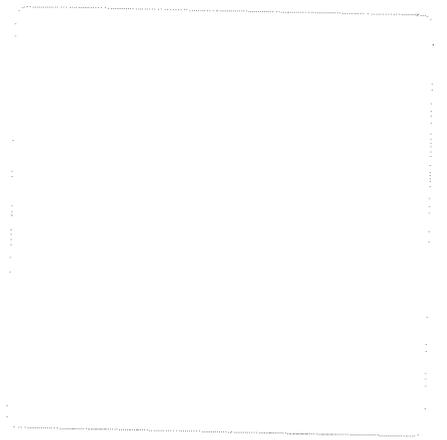
"Un appel de chercheurs et d'universitaires : mémoire interdite", Le Monde, Paris, 23 Octobre 1993.

VAGANOV Feodor M., "La conservation des nouvelles archives", 2^{ème} séance plénière, Rapport principal, 27 p., Les nouvelles archives, XI^{ème} congrès national des Archives, Paris, 1988.

VEYRAT-MASSON Isabelle, "Entre mémoire et histoire, la seconde guerre mondiale à la télévision", Hermès n°8-9, 1991, p. 151 à 164.

VIOLLET-LE-DUC, Le dictionnaire d'architecture, 1868.

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.



BIBLIOTHEQUE DE L'ENSSIB



8021538