Universe 1988 de common sociales de Grandle M 7 Incommon tiques

B.P. 45

38402 Saint-Martin-d'Hères

Année universitaire 1987-1988 Session octobre 1988

La Politique Audiovisuelle de la Direction du Livre

mémoire de DESS "Direction de projets culturels", présenté par Mademoiselle Brigitte Renouf

sous la Direction de Monsieur Guy Saez



Directeur de stage : Madame Catherine Blangonnet Coordinateur à l'ENSB : Monsieur Cécil Guitart

1988

Μ

4

Université des sciences sociales de Grenoble Institut d'études politiques B.P. 45 38402 Saint-Martin-d'Hères Année universitaire 1987-1988 Session octobre 1988

La Politique Audiovisuelle de la Direction du Livre

mémoire de DESS "Direction de projets culturels", présenté par Mademoiselle Brigitte Renouf

sous la Direction de Monsieur Guy Saez



Directeur de stage : Madame Catherine Blangonnet Coordinateur à l'ENSB : Monsieur Cécil Guitart

1988

7

INTRODUCTION

La présence de documents filmés dans une bibliothèque, c'est-à-dire dans un espace de diffusion traditionnellement voué au livre offre un carctère insolite et prête matière à réflexion. C'est pourtant un phénomène que l'on peut remarquer depuis près de dix ans dans un certain nombre de bibliothèques françaises. Insolite, cette présence l'est à plus d'un titre. D'abord, la coéxistence de deux marchandises culturelles auxquelles le public n'accorde pas le même degré de légitimité culturelle peut sembler choquant. Par ailleurs, on peut se demander pourquoi on a créé de toutes pièces une nouvelle instance de diffusion alors que le réseau français de diffusion de produits cinématographiques est dense et diversifié et que l'institution bibliothèque apparaît comme une structure totalement inadaptée pour ce type d'activités. Enfin, lorsque l'on appréhende l'ensemble de la diffusion audiovisuelle, on s'aperçoit que cette dernière relève en grande part de l'initiative privée.

Dans ces conditions, on peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé l'une des directions du Ministère de

la Culture, en l'occurence la Direction du Livre, à se lancer dans ce type d'entreprise qui est pour le moins originale. Dans la mesure où la politique d'une grande administration ne répond pas à des logiques identiques à celles qui régissent les industries culturelles, il nous a semblé particulièrement intéréssant d'analyser la politique audiovisuelle de la Direction du Livre (1).

Quelles sont les justifications de cette politique culturelle qui doit être considérée comme un type particulier des politiques publiques ? Quelles en sont les finalités ? Enfin, comment la politique audiovisuelle de la Direction du Livre a-t-elle été mise en œuvre ? Voilà autant de questions auxquelles nous avons tenté de répondre.

La réflexion s'est élaborée et s'articule autour de trois axes. De fait si les politiques culturelles posent un problème de finalité (2), le problème de leurs justifications, des raisons qui conditionnent l'action d'une administration centrale se pose également. Ainsi, une analyse préalable des processus de légitimation a été indispensable. D'autre part, on s'est attaché plus particulièrement à dégager les différentes structures qui ont participé à la mise en œuvre du projet et à déterminer leurs niveaux d'intervention. Trois partenaires ont été mis en évidence : les instances représentant l'administration centrale, les agences régionales de coopération inter-bibliothèques, enfin les bibliothèques elles-mêmes. Enfin, il est nécessaire de mesurer les effets et les résultats de cette politique.

NOTES

- (1) Une fois de plus, on ne pourra que souligner l'ambiguîté de ce terme. Dans le domaine des bibliothèques, ce terme recouvre les documents sonores, visuels et audiovisuels. Dans le cadre de cette étude, un sens plus restrictif a été adopté. Ici, un document audiovisuel est un document qui unit le son à l'image animée, en d'autres termes, c'est un document filmé ou un film.

 Cette distinction est particulièrement importante à faire dans la mesure où la Direction du Livre s'est occupé pendant une courte période d'introduire des diapositives dans les bibliothèques, l'expérience, contrairement aux films, n'a pas eu de suite, faute d'un marché réel de la diaposi-
- (2) Saez, Les politiques de la culture, p. 387.

tive.

- CHAPITRE I -

La VIDEO dans les BIBLIOTHEQUES
OU

Les RAISONS d'UN CHOIX

٦.

Comme on l'a dit précédemment, l'introduction de l'audiovisuel dans un espace traditionnellement voué au livre pose les éléments d'un paradoxe si ce n'est une contradiction. C'est ce paradoxe, ou cette contradiction, que nous allons tenter d'élucider au cours de ce premier chapitre en procédant, non seulement à une analyse des justifications générales qui légitiment l'intervention de l'Etat dans les affaires culturelles, les bibliothèques sont en effet un service public, mais aussi en faisant une étude des raisons particulières qui ont justifié l'introduction d'un nouveau "médium" dans la bibliothèque. Cette analyse comportera trois temps : on verra d'abord des raisons d'ordre idéologique qui expliquent cet état de fait, sachant que toute politique culturelle, et surtout lorsqu'il s'agit d'une politique publique, s'accompagne d'un discours idéologique nourri et entretenu par tous les agents culturels qui y participent, il faudra voir également quelles sont les raisons d'ordre conjoncturel qui sont venues se greffer sur ce travail conceptuel, enfin on distinguera des raisons qui ont complété ce discours de légitimation.

L'analyse des politiques culturelles, quelles qu'elles soient, est rendue complexe par la multiplicité des facteurs idéologiques, historiques, politiques, sociologiques, esthétiques qui entrent en ligne de compte et par les interactions qui peuvent s'opérer entre eux. Aussi, est-il indispensable, avant de s'atteler à l'étude du sujet qui nous intéresse plus particulièrement, de rappeler préalablement le contexte dans lequel il s'est inscrit.

En premier lieu, l'étude d'une politique culturelle

reste sans signification véritable si elle n'est pas reliée à son contexte national et aux traditions historiques qui en découlent. Si la création en 1959 d'un Ministère des Affaires Culturelles institutionnalise l'action de l'Etat dans ce domaine tout en lui permettant d'étendre ses champs d'action (1), il faut toutefois faire remarquer qu'elle n'initialise pas l'intervention des autorités publiques dans ce secteur. La France est en effet un pays, qui en dépit de la variété de ses institutions politiques, a toujours connu une forte intervention de l'Etat, qu'elle soit le fait du prince ou qu'elle résulte de l'action des administrations chargées de la culture. On remarque donc une constante en cette matière. Le secteur des bibliothèques ne fait pas exception à cette règle puisque les grandes dates de son histoire sont ponctuées par des interventions étatiques (2). Dans le domaine plus récent des bibliothèques de lecture publique, cette participation n'est pas démentie également dans la mesure où les dates qui ont marqué son essor, à savoir 1945, 1967 et 1981 (3) sont autant de bornes qui jalonnent l'action de l'Etat. Aussi, lorsqu'en 1978, la Direction du Livre lance son programme d'introduction de l'audiovisuel dans les bibliothèques, on remarque que cette nouvelle politique est le fait d'une administration centrale qui se charge de lancer une opération novatrice. La conception du projet, sa mise en œuvre, qu'elle soit technique ou financière, relève de l'intervention prédominante de l'administration centrale.

S'il est relativement aisé de mettre en évidence et de mesurer le degré d'interventionnisme de l'Etat, il est parfois plus difficile d'en déterminer les grandes options idéologiques

qui expliquent la participation de ce dernier. Selon Guy Saez, deux thèses principales justifient la présence de l'Etat dans les affaires culturelles (4). D'une part l'action culturelle et plus particulièrement la popularisation des arts peuvent être interprétées comme une réponse à la "quête du sens" et à la crise des valeurs qui caractérisent le XXème siècle, c'est l'idée du "supplément d'âme" qu'apporte l'art, un argument défendu et rendu célèbre par André Malraux (5). Si cette première thèse ne trouve pas d'application dans notre domaine d'étude, la seconde, en revanche, est parfaitement valable.

Ici, la politique culturelle est considérée comme le couronnement d'un édifice qui est l'Etat providence. Dans la lente conquête, du moins est-elle ressentie comme telle, qui impose successivement les droits à l'éducation, les droits à l'intégrité physique, les droits au travail, les droits à la culture consacrent la fin de ce processus et posent la dernière pierre à l'édifice. Ainsi, comme l'a noté G. Saez : "La notion de droit à la culture ouvre la phase de démocratisation à la culture (6)".

Services de l'Etat, gérés jusqu'en 1986 par les administrations centrales, les bibliothèques s'intègrent tout à fait dans ce schéma de pensée et répondent parfaitement à cette volonté de démocratisation culturelle des pouvoirs publics français. C'est ce qui permet de dire à Noë Richter dans son article consacré à l'histoire de la lecture publique :

[&]quot;Elle (l'idée de démocratisation) n'est devenue réalité institutionnelle qu'à une époque très récente : c'est en 1946 que le droit à la culture a été inscrit dans la constitution française et les affaires culturelles n'ont été détachées de l'enseignement qu'en 1959 pour constituer un ministère spé-

cialisé. La lecture publique a naturellement suivi un cours parallèle. Les bibliothèques municipales, bibliothèques de l'élite, ont peu à peu annexé la lecture populaire avant d'ouvrir plus largement leurs portes à tous les publics (7)"

Cette volonté de démocratisation se remarque d'autant mieux que l'histoire de l'éducation et celle des bibliothèques sont liées. Le développement de l'enseignement et celui des bibliothèques sont les deux versants d'un projet éducatif déclaré qui remonte aux lois de Jules Ferry (8), de ce fait jusqu'à un passé encore proche les bibliothèques et les écoles étaient placées sous la tutelle du même ministère qu'il soit celui de l'Instruction Publique ou celui de l'Education Nationale. Les bibliothèques en général, et les bibliothèques de lecture publique plus particulièrement, ont été considérées comme le prolongement de l'école, c'est-à-dire comme des institutions éminemment éducatives et pédagogiques. Cette mission trouve son expression la plus affirmée dans un texte plus ancien, publié par l'Unesco en 1972, lors de l'Année internationale du livre, et qui est le Manifeste sur la bibliothèque publique:

"La bibliothèque publique: une institution d'enseignement, de culture et d'information. La bibliothèque publique illustre la foi de la démocratie en l'éducation de tous et à tout âge, ainsi qu'en l'aptitude de chacun à apprécier les réalisations de l'humanité dans le domaine du savoir et la culture. La bibliothèque publique est le principal moyen de donner à tous libre accès au trésor des pensées et des idées humaines et aux créations de l'imagination de l'homme.

La bibliothèque publique a pour tâche de reposer l'esprit de l'homme en lui fournissant des livres pour son délassement et son plaisir, de venir en aide à l'étudiant et de faire connaître les progrès de la technique, de la science et de la sociologie.

La bibliothèque publique doit être constituée en vertu de textes législatifs précis conçus de manière à permettre à toute la population de bénéficier de ses services.

La bibliothèque publique doit être financée en totalité

par l'Etat ou les collectivités locales; ses services ne doivent donner lieu à aucun paiement de la part des usagers. Pour atteindre ses objectifs, la bibliothèque publique doit être d'accès facile et ses portes doivent être ouvertes également à tous les membres de la communauté, sans distinction de race, de couleur, de nationalité, d'âge, de sexe, de religion, de langue, de situation sociale ou de niveau d'instruction (9)".

Ce texte qui est, en quelque sorte, le pendant dans le domaine des bibliothèques de la Charte publiée deux ans plus tôt par ce même organisme international et qui proclame les droits à la culture comme des droits de l'homme à part entière méritait d'être cité longuement dans la mesure où il met clairement en relief ce qui a été dit précédemment - la démocratisation y est présentée comme une affaire de l'Etat - et il énonce les grandes notions sur lesquelles s'appuie la bibliothèque publique. Celle-ci répond à une définition beaucoup plus large qu'à celle qui est communément admise : elle doit répondre à des missions de formation, de vulgarisation, d'information, de documentation, voire de divertissement. Définie comme un lieu privilégiant l'autodidaxie, comme un service public ouvert à tous les membres de la collectivité, la bibliothèque devient une instance de haute diffusion de la culture et de l'information.

Dans cette logique, la bibliothèque ne peut plus être définie en fonction du "support livre" (selon sa définition étymologique) sans que ce dernier soit banalisé pour autant, mais en fonction de sa mission éducative, et par voie de conséquence en fonction de sa mission de large diffusion culturelle :

[&]quot;La page imprimée est depuis des siècles l'instrument universellement admis de la diffusion du savoir, des idées et de l'information; les livres, les revues, les journaux demeurent donc les principales ressources que doivent posséder les bibliothèques publiques.

Toutefois, la science a créé de nouveaux types d'archives qui occuperont une place de plus en plus grande dans les fonds des bibliothèques. Adultes et enfants doivent pouvoir y trouver des ouvrages reproduits en un format réduit qui facilite leur transport et leur stockage, des films, des diapositives, des disques, des bandes de magnétophone et des magnétoscopes, ainsi que le matériel nécessaire à l'usage indiindividuel ou dans le cadre d'activités culturelles.

Au total, la bibliothèque publique doit avoir des ouvrages et de la documentation sur tous les sujets afin de satisfàire les goûts de tous les lecteurs, quelle que soit leur instruction ou leur culture (10)".

Institution moderne, devant prendre en compte les progrès et les innovations techniques, la bibliothèque se métamorphose donc en un lieu de diffusion multi-média, c'est-à-dire, suivant le néologisme consacré, en médiathèque. Celle-ci apparaît donc comme une application de l'extension des missions des bibliothèques, à la fois centre de documentation et instance culturelle. Dans cette optique, on comprend pourquoi l'audiovisuel a trouvé sa place en bibliothèque.

Si le Manifeste de l'Unesco n'indique pas comment doivent être intégrés les nouveaux supports, ces questions d'introduction qui ont été maintes fois débattues par les professionnels ont fini par trouver des solutions qui ne sont toutes que provisoires (11). Aussi, à l'idée qui consiste à multiplier les modes d'information se sont greffées les notions de complémentarité de l'image et de l'écrit, et celle d'intégration de différents médias.

L'intégration des différents modes d'information dans un seul espace, ce qui se traduit concrètement par la présence sur un même rayonnage de livres, de disques et de vidéocassettes et par la présence de postes de consultation dans l'espace de lecture, a été l'une des préoccupations majeures des bibliothè-

caires lors de la création des premiers services dans les années soixante dix. Cette option a d'ailleurs été appliquée en partie à la Bibliothèque Publique d'Information (12). Le souci pédagogique explique très largement cette préoccupation. D'une part, les professionnels des bibliothèques se définissant toujours par rapport au livre ont voulu attirer par le biais de l'audiovisuel un public de non lecteurs, ici l'audiovisuel fait plus figure d'alibi que de mode d'information à part entière. Ce calcul qui se fondait en fait sur une hypothèse qui n'avait jamais été vérifiée s'est révélé être faux (13). D'autre part, élargir l'offre en présentant à l'usager une documentation variée qui lui permette de passer d'un support à l'autre et de se cultiver sur un mode rappelant la pluridisciplinarité a été le second argument qui a été avancé en faveur de l'intégration de l'audiovisuel. Là non plus les résultats n'ont jamais été probants. Enfin, dernier argument qui militait en faveur de l'intégration était un argument que l'on pourrait qualifier de tactique visant à légitimer auprès des bibliothécaires la présence de l'audiovisuel qui n'était pas considéré à l'époque, on peut lire pour s'en convaincre l'article de G. Le Cacheux datant de 1981 (14). La légitimation de l'audiovisuel auprès du public s'est révélée vaine dans la mesure où les pratiques des usagers ont immédiatement répondu aux lois de la légitimité culturelle comme l'a montré l'enquête de J.C Passeron et B. Grumbach, <u>l'Oeil à la Page</u> (15).

La notion de complémentarité de l'écrit et de l'image qui a déjà été évoquée plus haut peut aussi être interprétée dans le débat idéologique qui a longtemps opposé l'écrit à l'image comme le prouve les théories mac-luhanniennes. Aussi,

si cette volonté de prouver que les médias sont complémentaires s'inscrit dans un dessein pédagogique, il vise également à mettre sur un même pied d'égalité l'écrit et l'image, ainsi, la démonstration qui est faite dans <u>l'Oeil à la page</u> est à cet égard tout à fait significative puisqu'elle montre que l'écrit et l'image demandent une utilisation identique des organes de perception (16).

Comme on a pu déjà s'en rendre compte, les justifications qui sont à l'origine de l'introduction de l'audiovisuel ont été avancées avec d'autant plus de vigueur que l'audiovisuel a immédiatement généré des résistances parmi les professionnels, l'article de G. Le Cacheux s'en fait largement l'écho (17). Aussi les discours que l'on pourrait qualifier de "progressistes" sont venus étayer et renforcer la légitimité de l'audiovisuel dans les bibliothèques.

Dans le Manifeste de l'Unesco, il est sous-entendu que la bibliothèque publique se doit d'utiliser les nouveaux supports comme preuve qu'elle intégre et utilise les innovations de son époque. La bibliothèque doit, par conséquent, se moderniser. Ce type de discours a été largement utilisé pour mobiliser et convaincre une profession qui est en général peu encline au changement. Deux exemples suffisent à le prouver. L'ouvrage de Gérard Herzhaft : Pour une médiathèque présente le passage de la bibliothèque en médiathèque comme le résultat d'un processus évolutif marqué par l'apparition de nouvelles technologies. Le plan de l'ouvrage éclaire parfaitement cette démarche puisque l'auteur y passe systématiquement en revue les médias que sont le disque, le film, la vidéo, etc. Ce cheminement se traduit d'ailleurs dans la réalité par une

intégration du disque qui est, en 1978, pour ainsi dire institutionnalisée (18), puis par celle de l'image fixe et animée. L'article de Geneviève Le Ĉacheux, déjà cité, part quant à lui d'un constat : comme le monde moderne a largement été investi par les médias, que ce soit la radio ou la télévision, il est logique que les bibliothécaires tiennent compte de ces changements et des nouvelles pratiques culturelles qu'elles induisent et qu'ils intègrent ces moyens d'information que sont le disque, le film ou la cassette enregistrée (19).

Tels sont donc les arguments d'ordre idéologique qui expliquent la présence des techniques audiovisuelles dans l'espace de la bibliothèque, celles-ci étant largement soutenues par un projet pédagogique comme on a pu le voir. Toutefois, s'il existe des fondements idéologiques qui justifient et qui ont permis d'imposer l'image, il y a aussi des raisons que l'on pourrait qualifier de conjoncturelles qui ont favorisé, elles aussi, cette intégration et l'intervention de la Direction du Livre.

D'abord, on peut voir qu'il y a eu des précédents !

dans cette intégration de "l'audiovisuel", l'installation progressive de secteurs "discothèque" dans les bibliothèques, puis
leur institutionnalisation marquent en quelque sorte la première
étape dans ce processus de modernisation (20).

Mais c'est surtout avec la création puis le succès de la Bibliothèque Publique d'Information qui peut être considérée comme une application du Manifeste de l'Unesco que la Direction du Livre a possédé un argument de poids pour se lancer dans cette politique. Il faut, à cet égard, souligner et

distinguer le double rôle qu'a été celui de la BPI pour tout ce qui concerne en France les questions audiovisuelles en bibliothèques. D'une part, la BPI'a été un modèle dont la réussite exemplaire a impulsé dans le domaine des bibliothèques publiques un dynamisme évident et elle a constitué un argument de poids dans la création du réseau "Direction du Livre", d'autre part, la BPI a eu un rôle important dans la mise en place de réseau en tant qu'acteur à part entière. Aussi étaitil indispensable de présenter le "système" BPI puisqu'il est devenu une référence dans le secteur de l'audiovisuel en général et dans le secteur du film plus particulièrement.

De fait, l'ouverture de la BPI au début de l'année 1977 a marqué en France le début d'une ère nouvelle dans le domaine de la lecture publique et a consacré l'invention de la médiathêque où se côtoient désormais le texte, l'image et le son. Cette création, entérinée par un grand succès public est donc devenue non seulement un exemple mais aussi un lieu d'innovation et d'expérimentation, une vocation que continue de revendiquer et d'assumer onze années plus tard la BPI (21). Ce rôle d'innovateur est d'autant plus important à souligner qu'elle a en quelque sorte préparé le terrain pour une application ultérieure en résolvant les problèmes techniques, juridiques, "bibliothéconomiques" et vidéographiques qu'a posé à ses débuts l'intégration de l'image animée, aussi paraît-il important de présenter succintement les choix et le mode de fonctionnement de cette bibliothèque pilote. Véritable prototype de la médiathèque, la BPI ne connaît pas d'équivalent en France et les voyages d'études qui ont servi de base à l'élaboration du projet au cours des années soixante dix ont montre qu'il n'exisțait pas d'autre exemple de par le monde, même si les bibliothèques américaines et canadiennes notamment avaient des films dans leurs fonds (22).

Toutefois, si la BPI doit être considérée

comme le prototype de la médiathèque, le propos

doit être aussitôt nuancé en ajoutant, et c'est là le paradoxe, qu'elle reste un cas atypique en raison de son statut

- la BPI est une bibliothèque de stature nationale - et en raison de sa situation géographique. La BPI est assurément un
cas exemplaire mais il faudra, au cours de l'exposé qui va suivre, détailler les choix de la BPI tout en faisant remarquer
leur singularité.

Les grandes lignes de sa politique d'acquisition ont été dictées en fonction des grandes orientations idéologiques qui fondent la bibliothèque publique et en fonction des contraintes "geographiques" tant externes qu'internes auxquelles est soumise cette dernière. En effet, située au centre de Paris où le réseau est à la fois dense et diversifié, il n'était pas possible pour la BPI de présenter des films de fiction sous peine de concurrencer un secteur déjà en difficulté à cette période, avec par exemple le secteur Art et Essai três présent à Paris (23). Par ailleurs, la BPI a dû tenir compte de la place qu'elle occupe dans un complexe culturel plus vaste, à savoir le Centre Georges Pompidou où le film était représenté non seulement avec la Cinémathèque Française (24) mais aussi avec les programmations du Centre National d'Art Moderne. Dans ces conditions, la politique du film à la BPI a dû être pensée en termes de complémentarité et en termes de singularité. Aussi, dans un contexte où le film de fiction était largement présent, le choix de la BPI s'est porté sur le genre documentaire, genre mal diffusé dans le circuit commercial et donc mal connu.

Des raisons liées à la politique générale de la bibliothèque et à ses besoins spécifiques sont à l'origine de ce choix. En vertu de sa vocation de bibliothèque publique privilégiant l'autodidaxie et l'éducation permanente, la BPI a dû se mettre en quête de films pédagogiques, à fort contenu informatif, accessibles cependant au plus grand nombre et cela en dépit de la difficulté de certains sujets et couvrant si possible tous les sujets (25). Afin de permettre une politique d'acquisition ouverte, la définition donnée au documentaire a été très large: le documentaire, selon la définition de la BPI, est un film tourné sans acteur professionnel (26). Ainsi, tout un éventail de films a pu être acquis même si la BPÍ a privilégié, dans son fonds, des films à caractère sociologique, politique et historique (27).

L'option en faveur du documentaire a d'ailleurs été immédiatement adoptée et assumée par la BPI qui s'est faite le défenseur et le promoteur de ce genre cinématographique qui a toujours été en France l'objet de préjugés défavorables (28). La création en 1978, s'est-à-dire un an seulement après l'oude la BPI, d'un festival de films sociologiques et éthnologiques intitulé "Cinéma du Réel" est la preuve de cet intérêt (29). Ce festival est devenu en l'espace de dix ans et malgré une crise en 1987 (30), une manifestation d'une importance et d'une renommée internationales. Il a le mérite d'être une image de marque pour cette bibliothèque de stature

une ouverture sur la production annuelle du documentaire, résolvant ainsi pour une part importante le problème de la prospection des films (31).

Les innovations accomplies par la BPI ne concernent pas seulement la politique d'acquisition mais aussi les modes de diffusion. De fait, les difficultés posées par la diffusion ont été de tous ordres : juridiques, techniques, bibliothéconomiques.

Puisqu'il s'agissait de présenter dans une bibliothèque, donc dans un lieu public, des œuvres protégées par le droit d'auteur, des problèmes juridiques ont dü être résolus. On doit distinguer des problèmes de droits de représentation et des problèmes de reproduction. La négociation avec les ayants-droits a été plus compliquée dans la mesure où le visionnement de films à titre gratuit empêchait tout mode de rétribution traditionnel : la loi de 1957 sur la propriété littéraire et artistique est fondé sur un système de rémunération qualifié de "système de la participation proportionnelle (32)". Finalement, il a été convenu que les droits de diffusion seraient négociés sur une base forfaitaire de cinquante francs la minute pour une durée déterminée, cette durée pouvant varier de cinq, dix ou vingt ans (33). Un droit de duplication était acquis afin de remplacer les vidéocassettes usées (34).

Contrairement au livre qui ne demande aucune médiation pour être lu, le film a, quant à lui, besoin de médiateurs techniques pour être vu. Aussi la question est de savoir pour quel matériel opter. Les projections cinématogramphiques étant d'une gestion trop lourde et ne permettant pas

un accès facile ni une manipulation aisée pour l'usager quel qu'il soit, la BPI s'est déterminée avec le choix de magnétoscopes pour un matériel d'utilisation facile. Cela dit, au cours des années soixante dix, le choix d'un standard demandait de faire un pari sur l'avenir étant donné que les formats et les standards n'avaient pas été normalisés et qu'ils étaient, de surcroît, incompatibles entre eux (35). C'est le magnétoscope U-Matic 3/4 de pouce avec un procédé couleur qui a été retenu par la BPI (36). Ce standard semi-professionnel apportait une fiabilité supérieure en vue d'une utilisation intensive et avait le mérite de présenter une bonne qualité d'image et de son pour ce type d'appareil de visionnement. D'un autre côté, le choix de ce standard offrait des garanties supérieures dans la mesure où il était prédominant dans le secteur institutionnel (37). Enfin, ce choix était parfaitement adapté aux particularités de la BPI qui est une bibliothèque qui ne prête pas, une éventuelle question d'option en faveur de la vidéo domestique ne s'est même pas posée (38).

Toutefois, si ce système offrait des avantages techniques et des facilités d'accès et de gestion, il a causé en contrepartie un surcroît de travail au service audiovisuel de la BPI puisque face à un marché de la vidéocassette défaillant, ce dernier devait se charger, avec l'aide du service audiovisuel du Centre de procéder à un transfert de supports. L'utilisation de la vidéo étant encore très limitée, les films étaient enregistrés sur des pellicules celluloîd de format de type 8, 16 ou 35 mm, il fallait donc les transférer sur un support magnétique qui puisse être lu par un magnétoscope.

Par ce procédé, la BPI a donc amorcé une activité éditrice, limitée cependant aux seuls films dont elle avait acheté les droits de diffusion, pour subvenir à ses besoins. En un sens, le système instauré par la BPI a cette particularité d'être un système qui lui a permis de vivre en autarcie.

Comme on a pu s'en apercevoir, l'audiovisuel et ses modalités de diffusion ont demandé un lourd tribut technique pour mettre à la disposition du public des films et cela sous une forme simplifiée. Cette lourdeur a par ailleurs été accrue par des questions de maintenance avec le remplacement des cassettes usées, avec la surveillance du matériel (39).

Si les questions techniques ont une grande importance dans la diffusion audiovisuelle, il restait toutefois à régler le problème suscité par les modes d'accès et la communication au public, compte tenu du fait que les manipulations restaient délicates. Aussi, si l'intégration totale n'a jamais été réalisée (40), la solution adoptée a été celle du semi libre accès. Cette solution intermédiaire a permis de résoudre les problèmes de manipulation et de soulager les bibliothécaires d'un service trop lourd à gérer (41), et il a quand même permis à l'usager de consulter facilement des films. De fait, une fois que l'usager a fait son choix, il le communique au bibliothécaire qui lui visionne immédiatement le film dans la mesure où l'ensemble du fonds est entreposé dans les différents bureaux.

Tel est le profil de l'utilisation et la gestion audiovisuelle à la BPI. S'il n'y avait pas lieu de faire un historique de la BPI, il était pourtant indispensable de pré-

senter brièvement ce modèle qui a été par la suite "institutionnalisé".

Enfin, dans l'analyse des justifications de cette politique, on peut déterminer des éléments qui sont venus ultérieurement légitimer l'action de la Direction du Livre et des initiatives qu'elle a prise. L'enquête de Jean-Claude Passeron déjà citée et commanditée par la Direction du Livre à la suite du lancement de son programme a assurément été la pièce maîtresse dans ce processus de "justification a postériori". Cette enquête est déterminante à plus d'un titre. D'abord, elle est la première enquête à avoir été reconnue et utilisée parl'administration centrale. Au niveau de son contenu, cette enquête présente une analyse fouillée des modalités de l'offre culturelle proposée en bibliothèque et des pratiques qui sont générées dans ce lieu. Pour les questions touchant spécialement l'audiovisuel et l'utilisation de la vidéo, ce travail a démontré que l'image avait sa place en bibliothèque mais cette longue étude va plus loin dans la mesure où elle a mis en évidence les codes de perception et les types de comportements et les références culturelles auquels renvoient l'image.

Si cette enquête est fondamentale, c'est parce qu'elle est le signe de la prise en compte, de la part de la Direction du Livre, de la dimension sociale de toute entreprise culturelle. En effet, puisque le social et le culturel sont indissolublement liés, il est indispensable que toute politique culturelle et à fortiori son analyse prennent en compte cette dimension sociale à moins de rester inévitablement dans l'abstraction.

Au cours de ce chapitre, l'essentiel des justifications et des raisons qui ont motivé l'introduction de l'audiovisuel dans la bibliothèque et l'intervention d'une administration centrale a pu être décelé. La variété des facteurs de légitimation confère à toute politique culturelle un caractère protéiforme qui fait à la fois son originalité et sa spécificité. Le discours idéologique et le travail conceptuel qui en découle, les données liées à l'histoire, les aspects sociologiques, les questions techniques sont autant d'éléments à partir desquels s'est cristalisée la politique de l'audiovisuel en bibliothèque. Il convient maintenant de voir comment elle a été traduite dans les faits.

NOTES

- (1) Gournay, Un ministère pour la culture, p. 52.
- (2) Masson, Les Bibliothèques, p. 20-57.
- (3) ibid., p. 93-95.
- (4) Saez, Les politiques de la culture, p. 395-400.
- (5) ibid., p. 399.
- (6) ibid., p. 397.
- (7) Richter, Introduction à l'histoire de la lecture publique, p. 171.
- (8) "On peut tout faire pour l'étude, pour le lycée, pour l'université, si après il n'y a pas de bibliothèques, on aura rien fait" Jules Ferry, cite dans : Comte, Les bibliothèques publiques en France, p.10.
- (9) Manifeste de l'Unesco sur la bibliothèque publique,p. 138-139.
- (10) ibid., p. 139.
- (11) La diversité des services vidéo dans les bibliothèques le prouve actuellement.
- (12) L'intégration totale de l'audiovisuel n'a jamais été appliquée dans la mesure où les manipulations d'un support, même s'il n'est pas trop fragile, demandent un soin particulier de la part de l'utilisateur.
- (13) L'enquête de Jean-Claude Passeron, <u>l'Oeil à la page</u> a mis clairement en évidence que l'audiovisuel était uti-lisé par un public cultivé, voir p. 281. Cette pratique relêve plutôt de la démarche cinéphilique.
- (14) Le Cacheux, L'audiovisuel dans les bibliothèques, p. 42.

- (15) Passeron, L'Oeil à la page, p. 281.
 - (16) ibid., p. 11-12.
 - (17) Le Cacheux, L'audiovisuel dans les bibliothèques, p. 42-44.
 - (18) II faut toutefois remarquer que le secteur des disques reste encore dans certains cas un secteur "à part" qui souffre, à un degré moindre que la vidéothèque, d'un "rejet" ou du moins d'une certaine indifférence.
 - (19) Le Cacheux, L'audiovisuel dans les bibliothèques, p.43.
 - (20) Cette "institutionnalisation" a été marquée en 1969 par la généralisation des discothèques dans les nouvelles constructions de bibliothèques subventionnées, par la mise au point en 1970 d'un Manuel du Discothécaire édité par la Discothèque de France, enfin par l'établissement en 1975 de nouvelles normes concernant la programmation d'une discothèque et la création d'un fonds de départ pour les collections de disques.
 - (21) Le schéma directeur qui a été rédigé cette année en vue de l'informatisation totale de la BPI rappelle cette mission.
 - (22) L'utilisation massive de l'audiovisuel n'existait pas sous la forme du libre accès. Toutefois, l'utilisation des films, notamment pour des animations, existe depuis longtemps dans les bibliothèques américaines.

 Blangonnet, L'audiovisuel dans les bibliothèques américaines, p. 2.
 - (23) Bonnell, Le Cinéma exploité, p. 287-308.
 - (24) Il faut noter que la présence de la Cinémathèque n'est plus effective depuis mai 1988.
 - (25) La BPI restait effectivement tributaire du marché et de

- la production documentaire.
- (26) Navacelle, La Politique de films à la BPI, p. 409.
- (27) La BPI s'est "spécialisée" dans les films militants et engagés qui ont fleuri dans la production documentaire des années soixante dix. On peut citer à titre d'exemple les films suivants : Puisqu'on vous dit que c'est possible (Lip 60') auquel a participé Chris Marker ; Sois belle et tais-toi , un film féministe de Delphine Seyrig.
- (28) Ces préjugés sont partagés non seulement par le public mais au sein de la profession elle-même : les producteurs hésitent à financer des films peu rentables dont les chances de débouchés sont minces.
- (29) Prédal, Le Documentaire français, p. 46-47.
- (30) Navacelle, <u>Où en est le documentaire ? : le réel en question (s)</u>, p. VIII.
- (31) La BPI s'est en effet heurtée à un problème de prospection qui a été résolu au début par l'acquisition de films provenant du circuit institutionnel. Ex : films d'ambassades,
- (32) Françon, La Propriété Littéraire et artistique, p. 82.
- (33) La durée moyenne est de dix ans. La base forfaitaire tient compte de façon très approximative de nombre de spectateurs potentiels, il est très difficile d'apprécier ce type de tarif. Toutefois, les négociations ont abouti à une base modeste de cinquante francs dans la mesure où ces films avaient déjà été amortis (ex : les films produits par Pathé) ou bien ils concernaient un public si particulier qu'il était difficile pour les ayants-droit d'en demander des sommes importantes (ex : les films militants).
- (34) Il faut remarquer que ce schéma est le schéma le plus cou-

- rant. La BPI a également fait l'acquisition de vidéocassettes dont les droits de diffusion étaient liés au support et par conséquent à sa durée de vie.
- (35) Cette situation s'est perpétuée, même s'il y a eu des améliorations, dans la mesure où l'on dénombre encore actuellement plusieurs types de standard d'enregistrement et de diffusion, et qu'il existe aussi plusieurs procédés couleur. Voir Dumas de Rauly, Choisir et utiliser les supports visuels et audiovisuels, p. 55-56.
- (36) Navacelle, La politique de films à la BPI, p. 410.
- (37) Flichy, Les Industries de l'imaginaire, p. 114.
- (38) La vidéo commerciale demi-pouce avait fait son apparition en 1965. Voir, Flichy, p. 113.
- (39) Navacelle, La politique de films à la BPI, p. 410.
- (40) Le premier mode d'accès a été fondé sur un système de réservation des heures de passages.
- (41) Navacelle, La politique de films à la BPI, p. 412.

- CHAPITRE II -

L'ACTION des ADMINISTRATIONS CENTRALES

٩

Si l'introduction de l'audiovisuel dans les bibliothèques publiques relève de l'action d'un seul Ministère, en l'occurence celui de la Culture, cette politique a toutefois impliqué l'intervention puis la collaboration de plusieurs instances administratives : celle des bibliothèques et celle du cinéma. En ce qui concerne l'administration des bibliothèques, on peut distinguer deux structures principales d'intervention : d'une part, la Direction du Livre, créée en 1975 et chargée de la lecture publique en France, a été la pièce maîtresse dans la conception et la mise en œuvre du projet, d'autre part, la Bibliothèque Publique d'Information, établissement public placé sous la tutelle de la Direction du Livre, a apporté un soutien à l'entreprise. A l'échelon national, un nouvel acteur est apparu en 1986 dans l'administration des bibliothèques, il s'agit du Centre National de Coopération des Bibliothèques Publiques. En ce qui concerne "l'administration cinéma", il faut tenir compte de l'action du Centre National de la Cinématographie.

Compte tenu de tous ces acteurs, il faut maintenant examiner comment s'est monté le réseau de vidéothèques, déterminer leurs différentes stratégies et voir comment ils se positionnent les uns par rapport aux autres, en d'autres termes il s'agit donc de circonscrir le jeu des acteurs.

Lorsqu'en 1978 la Direction du Livre décide, à la suite du succès que connaît la vidéo à la BPI, d'étendre l'expérience à d'autres bibliothèques publiques et de lancer un programme de création de services vidéo, on ne qu'être frappé par le caractère aléatoire de cette initiative vu la multiplicité des obstacles qui doivent être surmontés. A côté des problèmes qui ont été soulevés avec l'exemple de la BPI s'ajoutent un problème financier, les moyens des bibliothèques sont très limités, et un problème aigu de bouleversement des mentalités puisqu'il s'agit d'une part, de faire admettre à une profession dans son ensemble peu favorable à la nouveauté et très attachée au livre, l'arrivée d'un nouveau support d'information, et puisqu'il s'agit, d'autre part, d'aller à l'encontre des habitudes d'un public pour lequel la bibliothèque reste avant tout une institution fondée sur le livre, de créer puis de canaliser une demande qui n'existait pas au départ.

Dix plus tard, on ne peut que constater la réussite de l'entreprise non seulement parce qu'elle est parvenue à s'imposer au fur et à mesure mais aussi parce qu'elle
a atteint une extension que les concepteurs eux-mêmes n'avaient
pas escompté. En 1978, l'expérience débute avec huit bibliothèques et doit s'étendre au rythme moyen de quatre bibliothèques par an, soit au bout de dix ans un total de quarante
quatre bibliothèques; on en dénombre en 1988 cent deux. Les
prévisions ont donc été plus que doublées. Une question se
pose alors: comment expliquer la réussite d'une politique
qui, à ses débuts, faisait figure de pari?

Pour y répondre, la meilleure approche reste encore

l'approche historique qui permet de dégager les grandes lignes d'évolution de ces dix années, séparées en deux périodes par la date de 1981 qui marque une rupture profonde dans la politique générale du Ministère de la Culture. La première période allant de 1978 à 1981 a correspondu, selon la terminologie employée par Jean-Michel Djian dans son article sur les politiques d'innovation culturelle, à des phases de conception, d'expérimentation et d'induction du projet (1). A partir de 1981 débute une phase d'institutionnalisation qui est une "phase de structuration définitive et autonome d'un projet justifié (2)", la politique de la Direction du Livre prend alors son essor.

Politique innovatrice, la politique de la Direction du Livre a la caractéristique d'être fortement centralisée.

Parce qu'elle en était l'instigatrice mais aussi parce qu'elle voulait assurer un meilleur contrôle et garantir le succès de l'opération, la Direction du Livre est restée l'unique maître d'œuvre. Ainsi au cours des années 1978-1979 la décision, la conception du projet, puis son expérimentation et son évaluation ont relevé de la seule Direction du Livre.

Si l'on peut dire que la décision d'introduire de la documentation audiovisuelle dans les bibliothèques revient donc à la Direction du Livre, cette affirmation rapide demande quelques éclaircissements. En réalité, c'est une décision fortement "personnalisée" et elle a pour corollaire d'avoir été prise rapidement (3). En effet question qui suscite encore des débats et des réticences, l'audiovisuel dans les bibliothèques a dû être imposé par quelques personnes volontaires - dont le Directeur du Livre de l'époque, Monsieur Groshens -

qui ont su renverser les rapports de force que provoque toute politique novatrice et qui est donc par nature "subversive"(4). La promptitude de la décision s'explique alors d'autant mieux qu'il a fallu, moins de six mois après l'ouverture de la BPI, profiter de l'opportunuité de cette expérience et il semble donc que l'on ait voulu bénéficier de "l'effet BPI".

Quant au projet lui-même, il se compose de trois grandes rubriques qui correspondent aux solutions générales que l'on doit apporter aux problèmes de diffusion quelle qu'elle soit : fournir des programmes, choisir et faire l'acquisition d'un matériel de diffusion, enfin avoir des lieux pour diffuser.

Les bibliothèques qui ont demandé ou accepté de participer à l'entreprise ont été soigneusement sélectionnées.

Parmi les vingt bibliothèques pré-sélectionnées (5), huit ont été finalement retenues par la Direction du Livre qui a fait à cette occasion appel au volontariat ; une démarche "positive" a été essentielle. Ce petit nombre d'établissements souligne déjà le caractère expérimental de l'opération. Cet échantillon est remarquable par la variété des bibliothèques choisies : Caen, Cambrai, Castres, Evry, Chaville, Grenoble, Toulouse et Villé. Toutes ces bibliothèques ont l'avantage de présenter un éventail de situations qui a permis de tirer le maximum de conclusions sur l'intégration de l'image.

Les critères de sélection retenus par les concepteurs ont été multiples. Ceux-ci ont en effet tenu compte de l'en-vironnement des bibliothèques en distinguant les bibliothèques de zone rurale de celles des zones urbaines (6), de la taille des villes (7), de la situation géographique en différenciant la province de la région parisienne (8), des types de biblio-

thèques (9). Par ailleurs, on relève aussi des établissements comme Grenoble et Caen qui avaient déjà une pratique et une expérience de l'audiovisuel (10).

Tous ces facteurs ont donc permis de démultiplier les cas de figure et de tester l'audiovisuel dans des contextes très différents. Cette diversité a permis de mesurer l'impact auprès d'un public variant suivant les origines, les catégories socio-professionnelles et l'âge (11). En plus, toutes ces bibliothèques possèdaient un public prédisposé à faire un bon accueil à ce type d'expérience, comme l'a prouvé par la suite l'enquête de l'Oeil à la page (12).

Pour ce qui concerne le matériel de diffusinn, son choix a été largement guidé par ceux de la BPI, et cela en dépit de situations dissemblables. Un tel matériel - à savoir des magnétoscopes U-Matic 3/4 de pouce- a exclu toute possibilité de prêt. Or, cette question se posait dans des bibliothèques pour lesquelles cette pratique est courante, contrairement au cas particulier de la BPI. Si la solution d'une consultation sur place a été adoptée, c'est parce qu'il était difficile, en 1978, d'envisager une autre solution qui soit fiable techniquement (qualité d'image et de son, solidité d'un matériel semi-professionnel, souplesse d'installation.) et qu'elle présentait des avantages économiques évidents.

Le choix du 3/4 de pouce s'est d'autant mieux imposé qu'il n'y avait pas en amont un marché de la vidéo domestique (13) et que la vidéo 1/2 avec ses nombreux standards n'en était pas encore au stade de la normalisation (14). Tous ces facteurs auraient donc rendu un autre choix hasardeux.

Au reste, adopter des magnétoscopes U-Matic conditionnait, par voie de conséquence, un mode de consultation sur place qui était plus économique, dans la mesure où il allégeait des droits de diffusion que la Direction du Livre devait payer.

Si le choix du matériel a été, en fin de compte, résolu aisément, les questions d'ordre technique n'étaient pas toutes réglées pour autant. Compte tenu des principes d'intégration de l'audiovisuel dans un complexe multi-média, il a fallu aussi déterminer dans quelle proportion on allait introduire ces appareils. A la BPI, le nombre d'appareils lecteurs associés à un récepteur était de quatorze avec respectivement quatre casques par poste, soit une possibilité d'écoute pour cinquante six usagers. Pour les bibliothèques de l'expérience, deux magnétoscopes accompagnés chacun de cinq casques ont été distribués, soit une possibilité d'écoute et de visionnement pour dix usagers. La proportion était de cinq fois moins importante qu'à la BPI. Cette proportion tout à fait raisonnable a donc empêché une gadgétisation du service et a permis à ce qu'il y ait véritablement les conditions d'une utilisation rationnelle de la vidéo. Enfin, l'intégration, tant souhaitée à cette période, n'a toujours pas été rendue aisée dans la mesure où les espaces des bibliothèques étaient déjà occupés. Aussi, l'implantation s'est faite tantôt du côté de l'espace du livre, tantôt du côté de l'espace du disque (15).

La création de lieux de diffusion et leur équipement était inutile sans la présence de programmes. Là aussi l'apport de la BPI a été essentiel, puisque les premiers programmes ont

été sélectionnés à partir de son fonds de films. Ce sont les films qui ont connu un fort succès public à la BPI qui ont été retenus. Conformément au souci de fournir de la documentation pédagogique qui utilise au mieux les ressources et les particularités du cinéma, affirmant par la même occasion, la complémentarité de l'image par rapport à l'écrit, des sujets relatifs à l'histoire contemporaine, à la géographie, à l'ethnographie, et au sport, ont constitué l'essentiel du catalogue " Direction du Livre " avec un total de 87 films, un nombre qui permettait une utilisation significative de l'image animée et qui fournissait au public une offre suffisante (16). Comme à la BPI, la diffusion de programmes audiovisuels dans un espace public a demandé à ce que soient renégociés les droits de diffusion qui n'avaient été acquis que pour la BPI. Un contrat type avec le CNC a été établi pour réglementer les modalités de diffusion, sur des bases identiques à celles de la BPI : les droits de diffusion sont acquis à titre non exclusif pour une exploitation publique dans le cadre des bibliothèques et une autorisation de duplication a été renégociée sur la même base de 50 francs la minute (17).

Comme on peut le constater, les grandes orientations "techniques" du projet de la Direction du Livre ont été inspirées du modèle "BPI". Toutefois, l'adaptation du modèle à une échelle plus réduite et la sélection de lieux de diffusion adéquats et susceptibles d'accueillir favorablement la vidéo ont été deux conditions nécessaires à la réussite du projet (18).

La prise en charge politique et financière de l'opération et sa réalisation technique ont demandé l'intervention de plusieurs acteurs. Au niveau national, on en dénombre trois: En plus de la Direction du Livre, le Fonds d'Intervention

Culturel (FIC) et le Secrétariat d'Etat à la Jeunesse et aux

Sports ont participé au financement du projet, la Bibliothèque

Publique d'Information a apporté son savoir faire et ses compétences techniques; au niveau local les collectivités locales

ont joué un rôle politique et ont pris part au financement.

Là aussi, le caractère fortement centralisé de l'opération se

vérifie encore lorsque l'on examine les procédures de financement et leurs répartitions, on s'aperçoit qu'en 1978, l'Etat

en a financé les trois quarts, le reste ayant été pris en charge

pærles collectivités locales. Si l'intervention massive de

l'Etat s'explique par l'origine du projet, il faut cependant

rappeler que la précarité des ressoures financières des biblio
thèques justifie presque à elle seule cette proportion modeste.

Pour ce qui concerne les financements de l'Etat, les apports respectifs de la Direction du Livre et du FIC ont été les plus importants et s'équilibrent presque (19). Partenaire privilégié des innovateurs en matière culturelle, le FIC a apporté une plus grande contribution par rapport à sa moyenne habituelle et a été de ce fait, une pièce maîtresse dans la misse en place du projet (20). Bien que le projet "Direction du Livre" ait comporté un aspect expérimental et innovateur, celui-ci doit être considéré comme exceptionnel, à la limite des opérations cautionnées normalement par le FIC dans la mesure où ses bénéficiaires sont en général et dans leur grande majorité des associations (21). D'autre part, cette opération ne répondait pas, au départ, aux conditions exigées par le FIC puisque le projet, pour profiter des aides de cet organisme, doit "intéresser plusieurs ministères, soit au moins un ministère

autre que le Ministère de la Culture et une ou plusieurs collectivités locales (22)". A l'évidence, il manquait un partenaire et pour répondre aux conditions demandées par le FIC, la Direction du Livre s'est alliée au Secrétariat d'Etat à la Jeunesse et aux Sports qui n'a apporté qu'une contribution symbolique (23).

Ces trois acteurs ont assuré, pour l'ensemble des bibliothèques, les achats de droits de diffusion, les frais techniques de duplication et de maintenance, ainsi que les achats du matériel de visionnement (24). En 1978-1979, les bibliothèques n'ont donc fait aucune dépense pour tout ce qui a concerné le fonctionnement et l'équipement. La participation qui a incombé aux collectivités locales a correspondu à la création d'un poste de sous-bibliothécaire chargé de l'audiovisuel ayant pour tâche d'assurer le suivi de l'opération et de veiller à sa bonne marche. La création d'un nouveau poste n'a pas relevé d'une initiative v. autonome de la part des élus, mais a été une condition exigée de la Direction du Livre. Si cette condition était nécessaire pour assurer la réussite de de l'opération, elle engageait aussi les maires (25). Si la part financière des collectivités locales a été modeste comparée à l'ensemble des dépenses, elle a dû augmenter l'année suivante dans la mesure où les élus s'engageaient, en donnant des crédits supplémentaires, à prendre le relais de l'expérience, en échange de quoi le matériel de diffusion, propriété de la Direction du Livre, leur était donné (26).

Comme on peut s'en douter, ces conditions liées à des contraintes financières ont pesé lourdement sur le choix des bibliothèques, les maires devant donner leur caution poli-

tique et financière. En fait, l'opération n'a été viable que dans la mesure où un consensus cimenté par une volonté commune de l'administration centrale, des bibliothèques et des autorités politiques locales s'est instauré.

Dernier acteur dans la mise en place du projet,

la BPI, et par son entremise le service audiovisuel du Centre Georges Pompidou ont apporté leurs compétences techniques.

Le service audiovisuel a assuré la duplication des quelques neuf cents cassettes constituant la dotation globale des bibliothèques de l'expérience. La BPI a quant à elle apporté ses connaissances "bibliothéconomiques" afin de résoudre les problèmes de traitement des cassettes et du catalogage des films (27). Enfin, le service audiovisuel de la BPI s'est occupé de la formation des sous-bibliothécaires chargés de l'audiovisuel dans les huit bibliothèques.

Le lancement de l'opération a eu lieu à l'automne 1978, la conception du projet et sa mise en place n'auront demandé qu'un an. Son expérimentation et son "induction" se sont poursuivies l'année suivante, l'évaluation ayant été assurée par une équipe de sociologues. Le Directeur du Livre a en effet commandé une enquête sociologique dont les crédits avaient été prévus dès 1978 afin d'assurer le suivi de l'expérience, pour en mesurer les résultats et surtout de permettre de tirer des conclusions pour l'avenir (28). A une période où les travaux sociologiques ne sont guère utilisés et pris en compte, cette commande de la Direction du Livre fait figure d'exception (29), elle a la particularité de répondre à un choix tactique et politique qui visait, si ce n'est à entériner l'expérience, mais du moins à l'imposer et à lui donner une

une crédibilité auprès des professionnels; le choix d'un sociologue reconnu, Jean-Claude Passeron, collaborateur de Pierre Bourdieu, va dans ce sens (30).

L'année 1979 est donc, elle aussi une année cruciale. Pour la Direction du Livre, le problème a été de poursuivre l'application du projet. Ne bénéficiant plus des aides substantielles du FIC (31), la Direction du Livre a dû assumer seule la poursuite financière de son programme. Ses efforts ont été concentrés sur l'achat de nouveaux films; l'extension du réseau qui constituait l'autre versant de la politique de la DL a été mise en sommmeil puisqu'une seule bibliothèque est venue rejoindre les huit premières.

La prospection et l'achat de nouveaux films ont donc été l'activité centrale de la DL . Ne voulant pas être tributaire de la BPI, dont le fonds était trop "spécialisé" (32), la Direction du Livre prend son autonomie et s'est axée sur la recherche de films adaptés à la demande du public des bibliothèques (33). L'absence d'un marché cohérent de documentaires sous forme de vidéocassettes éditées (34), l'impossibilité pour une bibliothèque unique, quelle que soit sa taille. de supporter l'achat de programmes audiovisuels sans commune mesure avec ceux du livre (35), ont amené le petit service audiovisuel de la Direction du Livre (36), à créer une centrale d'achat. A l'examen cette solution a comporté des avantages multiples : représentant des bibliothèques et bénéficiant d'une crédibilité accrue en raison de son statut d'administration centrale, la Direction du Livre est devenue, si l'on fait exception de la BPI, l'interlocuteur privilégié auprès des producteurs et des ayants-droit, de plus en supportant l'essentiel des coûts, elle a aidé les bibliothèques à se constituer plus aisément des collections. En revanche, cette solution a eu pour inconvénient de supprimer toute liberté d'achat aux bibliothèques. Aussi, afin d'y remédier, une commission réunissant périodiquement les bibliothécaires concernés et des représentants de la Direction du Livre et de la BPI s'est formée afin de sélectionner, à partir de fiches de visionnement, les films de leur choix (37). Une fois que les films ont été choisis, la Direction du Livre se charge de négocier pour l'ensemble des bibliothèques les droits de diffusion et passe à cet effet par l'intermédiaire du CNC (38). Les contrats signés, s'engagent toutes les procédures du circuit technique : un master est fabriqué à partir du support d'origine de telle sorte que l'on puisse tirer des copies pour les bibliothèques qui les ont commandées (39). Ce schéma de fonctionnement est resté identique depuis. Si cette continuité prouve la cohérence et l'efficacité de ce système, elle prouve également qu'aucun marché de la vidéocassette ne s'est développé. Or, cette pratique qui n'est pas sans s'inspirer du modèle et de la démarche éditoriales ne devait être au départ que provisoire (40). Le petit service audiovisuel de la Direction du Livre devait cesser ses activités lorsqu'un marché privé audiovisuel de taille nationale, voire régionale, se serait mis en place.

Pour lancer sa centrale d'achat, la Direction du
Livre s'est largement appuyée sur les compétences de la BPI.

Dans la mesure où cette dernière perd en 1979 sa spécificité
de bibliothèque présentant des films et un monopole en tant
qu'acheteur, on peut se demander comment s'est opéré le partage des prérogatives entre l'établissement public et son

ministère de tutelle. En fait, on s'aperçoit que durant les premières années, la "collaboration" entre la Direction du Livre et la BPI a été suscitée essentiellement par le service de l'administration centrale qui a souhaité se rapprocher de la BPI non seulement pour bénéficier des connaissances et de l'avance qu'elle avait acquise dans le domaine de l'audiovisuel - la BPI a été en effet pendant plusieurs années une pièce maîtresse pour la prospection des films - mais aussi pour asseoir auprès des professionnels de l'audiovisuel, qu'ils soient publics ou privés, l'influence et la crédibilité du réseau de vidéothèques. Les relations entre la BPI et la Direction du Livre se normalisent après 1981.

A partir de 1980, l'opération est donc lancée. Cinq bibliothèques en 1980, puis quatre en 1981 Jentrent dans le réseau. Les objectifs qui ont étê fixés au départ sont tenus. On observe seulement des changements dans les conditions de recrutement : comme la Direction du Livre ne bénéfie plus de subvention les bibliothèques et par conséquent les élus locaux doivent financer liessentiel de l'opération, ce qui se traduit par l'achat de l'ensemble du matériel de diffusion(41). La viabilité financière et l'engagement des élus à promouvoir l'opération et lui assurer une suite restent les critères essentiels de sélection. En 1980, la conduite du programme et son rythme de progression ont atteint un cours normal et l'on peut raisonnablement penser que sans les modifications causées par le changement de 1981, cette politique de modernisation des bibliothèques serait restée dans une situation qui n'aurait atteint ses objectifs qu'à três long terme.

Avant d'analyser la seconde phase de la politique audiovisuelle de la Direction du Livre, il est indispensable pour bien comprendre les transformations qu'elle va connaître de la replacer dans le contexte politique dans lequel elle s'intègre.

Mai 1981 constitue une année charnière avec l'arrivée d'un nouveau président de la République et d'une nouvelle équipe gouvernementale à majorité socialiste. Pour le sujet qui nous intéresse, deux faits marquants découlent de ce changement politique qui ne sont pas sans être liés : une politique de développement culturel s'élabore, les réformes de décentralisation marquent un deuxième pôle de transformations.

Dans le domaine de la culture, cette période instaure le début d'une ère faste. S'il ne s'agit pas ici d'analyser les raisons pour lesquelles est donné priorité au développement culturel et de définir les fondements et les raisons idéologiques de cette politisation accentuée de la culture, on renverra à l'ouvrage de Jacques Renard, <u>L'Elan Culturel</u> (42), il est important, en revanche, de souligner que cette politique nouvelle se concrétise dès 1982 par un doublement des ressources budgétaires attribuées au Ministère de la Culture et de la Communication (43). Cette augmentation se répercute à la Direction du Livre qui devient la Direction du Livre et de la Lecture (DLL) et qui voit son budget multiplié par trois (44). En effet, le primat est alors donné à la lecture publique qui était à cette époque un secteur défavorisé et négligé comme le démontre le tableau qui aété brossé par la Commission du Bilan en 1981. Effectivement, ce rapport a établi les grandes lignes de la situation "cuturelle" en France en 1981 :

"La lecture publique, malgré la relance amorçée en 1967 avant son transfert au Ministère de la Culture, souffre d'un sous-développement que soulignent les comparaisons internationales : les statistiques publiées par l' U.N.E.S.C.O montrent en effet que les bibliothèques publiques en France, par rapport à la RFA, la Grande-Bretagne, les Pays-Bas ou la Suède, possèdent 3,3 fois moins de livres, en prêtent 5,8 fois moins, avec un personnel diplômé quatre fois moins nombreuxCes insuffisances frappent plus particulièrement les milieux les plus défavorisés regroupés dans les villes de moins de 50.000 habitants ou dans les villes de plus de 100.000 habitants.
"Tout reste à faire" déclarait en 1967 le Premier Ministre : en 1981 beaucoup reste à entreprendre (45).

L'année 1981 va marquer le début d'un développement massif de la lecture publique en France. Sept ans plus tard, les résultats se mesurent d'abord en termes quantitatifs : la barre fatidique du million de mètres carrés de surface de bibliothèques a été atteint (46), la construction de bibliothèques s'est intensifiée, le nombre de prêts a été multiplié par quatre en l'espace de quatre années, les collections ont été considérablement augmentées (47), autant de chiffres qui attestent de la reprise d'une politique en faveur de la lecture publique en France et qui démontrent ainsi que le pays est en train de combler son retard.

Autre pôle de transformation, les réformes de décentralisation apparaissent au premier plan des préoccupations gouvernementales et cela dès 1981. Evidemment, le secteur culturel est concerné par ces réformes même s'il est nécessaire d'ajouter qu'il s'agit d'un secteur à part (48). En vertu des lois du 2 mars 1982 et du 22 Juillet 1983, les bibliothèques municipales et les bibliothèques centrales de prêt sont transférées respectivement aux communes et aux départements, l'application ne devant intervenir qu'à partir de 1986, le temps que le réseau des bibliothèques ait été préalablement consolidé (49).

Ces réformes impliquent que les tutelles administratives financières soient abandonnées par l'Etat au profit des collectivités territoriales. Tel est le schéma théorique selon lequel les évènements doivent se dérouler, dans la réalité, les choses vont se révéler plus complexes.

Une fois ces précisions apportées, il s'agit de voir maintenant si ces transformations ont influencé la politique audiovisuelle de la DLL et se demander si ces modifications n'ont pas entraîné de nouvelles orientations, il faudra examiner, plus particulièrement, comment les réformes de décentralisation ont été appliquées et gérées.

A partir de 1981, les maîtres mots qui résument l'évolution des activités de la politique audiovisuelle de la Direcdu Livre sont ceux de continuité, d'intensification et diversification des activités. Ces dernières deviennent sans commune mesure avec ce qu'elles avaient été les années précédentes. Elles ne doivent plus être considérées en termes d'expérimentation, mais doivent être appréciées en fonction d'un mode de fonctionnement qui s'apparente non plus à celui de l'artisanat, mais à celui d'une petite entreprise culturelle, même si la logique qui la régit n'est pas commerciale (50).

L'augmentation de moyens dont a bénéficié la DLL s'est évidemment répercutée sur le budget de la cellule audio-visuelle qui a vu son enveloppe budgétaire être multipliée par 7,3 : le budget de 1981 était de 500 000 francs, il passe en 1982 à 3,5 millions de francs (51). Il atteint en 1986/1987 une moyenne de cinq millions . Ces nouvelles ressources permettent à la DLL de mener une politique de développement plus ambitieuse et les efforts ont porté sur tous les fronts :

la DLL intensifie ses achats et ses activités d'éditeur, elle s'applique à étendre le réseau, enfin elle démarre un petit programme de formation avec la création de stages annuels.

Premier poste des tâches de la DLL, la politique d'acquisition atteint une plus grande échelle. Concrètement, cela se traduit par l'achat massif de films nouveaux. Cet état de fait a pour conséquence immédiate de renverser en faveur de la DLL les rapports de force avec la BPI qui, à cette occasion, rentre dans le réseau (52). D'autre part, l'achat de nombreux films s'est aussi imposé avec l'accroissement du nombre de bibliothèques concernées et parce qu'il était indispensable de les alimenter en programmes. Des moyens accrus ont favorisé le relèvement du tarif forfaitaire de négociation des droits de diffusion : en 1982, il passe de 120 à 200 francs la minute, en 1988 il atteint la somme de 350 francs la minute. Ce nouveau prix est justifié par l'extension du réseau et par conséquent par un accroissement des spectateurs éventuels, il offre un atout non négligeable dans la mesure où il a étendu par la même occasion le champ potentiel des producteurs, réalisateurs ou ayants-droit divers qui sont susceptibles d'être intéressés et d'intéresser la DLL.

Ainsi, les partenaires se divisent en trois grandes catégories : d'abord il y a le secteur institutionnel qui est représenté par des organismes tels que l'INA (53), il y a le secteur de la télévision française ou étrangère, en dernier lieu la DLL travaille avec le secteur indépendant qui regroupe une multitude de petites maisons de productions françaises ou étrangères.

Simultanément les méthodes de prospection ont évolué.

Si la DLL devait à ses dêbuts démarcher auprês de quelques éditeurs existants, des producteurs, des chaînes de télévision, et fréquenter d'autre part les festivals, la DLL qui a fini par être connue parmi les professionnels de l'audiovisuel, profite maintenant d'une grande proportion de propositions spontanées. Il faut toutefois noter que la fréquentation des festivals, lieux de concentration de la production audiovisuelle, reste un atout important dans la mesure où elle apporte une source d'approvisionnement indispensable (54). Par ailleurs, la DLL n'est plus seule à prospecter. Des vidéothécaires collaborent à ce travail en communiquant au service audiovisuel de la Direction du Livre des fiches de visionnement qu'ils ont eu l'occasion de voir. Cette méthode de visionnement "partagé" implique ainsi les vidéothècaires de province dans un processus de prospection et sélection qui reste très centralisé puisque les industries culturelles restent toujours très concentrées à Paris (55), d'un autre côté, elle présente l'avantage de fournir un plus grand nombre de films aux commissions d'achats et d'élargir par la même occasion le choix.

Quant à l'achat des films proprement dit, leurs modalités ont varié. Si la forme d'achat de droits de diffusion d'une œuvre achevée reste encore la forme la plus classique et la plus usitée, se sont développés parallèlement un système de pré-achats de droits sur des films en projet (56), un système de participation à des productions qui intéréssent la DLL (57) et, pour les films étrangers qui sont devenus de plus en plus nombreux un système permet à la DLL d'obtenir les droits de diffusion en échange de la prise en

charge des frais de doublage (58).

Le contenu des films achetés s'est diversifié puisqu'à partir de 1982, les films d'animation et de fiction pour enfants font leur apparition dans le catalogue de la DLL. En ce qui concerne les films pour adultes, les grandes lignes de la politique d'acquisition restent identiques mais sont affirmées avec plus de vigueur et d'autorité . Par ailleurs une tendance nouvelle se fait jour peu à peu. En effet, la DLL s'oriente vers une politique de défense du documentaire d'un point de vue général et plus spécialement du documentaire de "création" (59). Cette démarche que l'on peut qualifier de cinéphile et qui a pour but une recherche de la qualité répond non seulement à une volonté de se démarquer des pratiques audiovisuelles habituelles mais aussi à un désir de prestige (60). Ainsi, sur les premières options est venu se greffer un discours qui est sans aucun doute moins "bibliothéconomique" que le précédent mais qui a justifié doublement le documentaire.

Si l'on a détaillé les différents facteurs qui caractérisent la politique d'acquisition, il faut cependant en déterminer le bien fondé. Comme on l'a vu, le choix du matériel vidéo s'est fondé, entre autres, sur une hypothèse c'est-à-dire sur le développement futur du marché de la vidéo-cassette enregistrée. Or, en dépit des vicissitudes qu'a connu le marché vidéo (61), on remarque que ce n'est pas la vidéo semi- professionnelle qui a été commercialisée, mais la vidéo domestique demi-pouce avec le standard VHS. On aborde à cette occasion un problème plus général lié aux options techniques que doivent faire les établissements culturels, dans la mesure où il est inévitable de faire un pari sur l'avenir et que la

nécessité d'une éventuelle reconversion est toujours possible. Compte tenu de l'apparition de techniques plus avancées comme celle du vidéodisque, la question d'une possible reconversion pourrait se poser pour la DLL dont les choix ont maintenant dix ans. Pour l'instant, la DLL maintient ses options de départ. Faute d'un marché éditorial, la DLL a poursuivi ses activites d'éditeur avec d'autant plus d'assurance qu'elle contrôle en partie son réseau de distribution et qu'elle l'a, de surcroît, généré. Contrairement à un petit éditeur privé qui doit prévenir et assumer le caractère aléatoire de la diffusion de ses marchandises culturelles, la DLL possède son propre circuit de distribution. Au terme de ce paragraphe, on aura remarqué que les bibliothèques en France ne sont pas prises en compte par les industriels de la culture et qu'elles ne semblent pas être un marché "porteur" à leurs yeux. On peut constater qu'effectivement aucune entreprise ne s'est chargée de prendre le relais d'une activité qui reste exceptionnelle par rapport aux attributions traditionnelles d'une administration centrale et qui est habituellement l'apanage d'une industrie culturelle. Ici, l'action de l'Etat s'est clairement substituée à la défaillance de l'initiative privée (62).

Deuxième axe de la politique audiovisuelle de la DLL, l'extension du réseau s'est déroulée en deux étapes. Pendant la première qui s'étend de 1982 à 1984, la DLL poursuit selon les mêmes modalités sa politique d'incitation auprès des bibliothèques mais elle le fait désormais de manière intensive puisque son budget le lui permet. (63). Pendant la première année, le nombre de vidéothèques est multiplié par deux, une moyenne de dix

à quinze services sont créés chaque année (64). Les conditions de recrutement restent identiques : la viabilité financière et la garantie apportée par l'engagement des autorités politiques locales sont toujours essentielles. La création d'un nouveau poste de sous-bibliothécaire est recommandée mais n'est pas indispensable.

A partir de 1984, on assiste à un désengagement de la DLL au niveau financier dans la mesure où la totalité de l'équipement des services, représenté par la fourniture du matériel de diffusion est à la charge des collectivités locales. Le dernier témoignage de la participation de la DLL reste la dotation de départ de 88 vidéocassettes destinées à toute bibliothèque qui a pris la décision de démarrer un service. Si ce désengagement s'inscrit dans un contexte particulier avec les réformes de décentralisation en arrière plan, il y a aussi d'autres explications à prendre en compte. En effet, la DLL n'a plus à susciter les initiatives puisque les demandes viennent des bibliothèques et des collectivités locales elles-mêmes. Ce volontarisme vient du fait que le réseau commence à être connu mais aussi qu'il s'intègre dans une période où la prise de conscience du développement culturel et de ses nécessités est particulièrement vive. Cet état d'esprit se traduit dans les faits par une augmentation importante des dépenses des villes et des départements (65). Dans le secteur des bibliothèques, les investissements sont consacrés à la construction de nouveaux bâtiments dans le but de densifier le réseau des bibliothèques de lecture publique. Si la DLL ne mène pas de posystématique de construction de vidéothèque, c'est en effet un service coûteux, cependant l'éventualité en est la

la plupart du temps examinée. C'est dans cette perspective que pour la première fois ont été établies des normes minimales et indicatives comme il en existe pour le livre et pour le disque (66).

On constate pourtant un petit ralentissement dans l'extension du réseau depuis 1986. Cette baisse n'est peutêtre pas sans relation avec le retrait de la DLL.

Dernier pôle des activités de la DLL, la formation est devenue l'une de ses nouvelles préoccupations. Cet aspect qui avait été jusqu'alors négligé faute de moyens véritables, a été pris en compte depuis 1987. En effet, sans une réelle formation dans ce domaine, et notamment pour les professionnels déjà en exercice qui sont les plus concernés, la DLL organise des stages de formation depuis 1987. Dans ce domaine encore très récent, le besoin de formation est évidemment d'autant plus nécessaire. Certes, les préoccupations pédagogiques à la DLL n'ont pas été absentes comme le prouve la création d'un "Prix des Bibliothèques" en 1984, décerné chaque année lors du festival "Cinéma du Réel", et d'un prix Mario Ruspoli au "Bilan du Film Ethnographique", qui donnent aux bibliothécaires l'occasion de visionner de manière intensive des films et de se former en même temps (67). Cela dit, ces mesures restaient ponctuelles puisqu'elles n'engageaient qu'un très petit nombre de vidéothécaires. C'est donc avec la création de stages que l'on peut parler véritablement de formation. Centrés uniquement sur une approche historique et par conséquent critique du documentaire, ils permettent aux vidéothécaires d'acquérir des connaissances historiques

et esthétiques, et de former ainsi leur goût critique (68).

Par les thèmes et le choix des documentaristes dont les

œuvres sont étudiées, on constate que ces programmes

illustrent parfaitement ce qui a été dit précédemment sur

les nouvelles orientations de la DLL qui a tendance à mettre

l'accent sur le documentaire d'auteur (69).

Un dernier aspect reste à traiter dans l'étude générale de la politique audiovisuelle de la DLL : celui de la décentralisation et l'on peut se demander comment le service audiovisuel de la DLL a géré cette nouvelle situation. Contrairement à ce qui a pu se passer avec les achats de livres et de disques qui ont été financés par la DLL jusqu'en 1986, la cellule audiovisuelle a poursuivi ses achats de films. En principe, elle aurait dû mettre un terme à son activité principale et ne conserver qu'un rôle de conseiller technique et un autre au niveau de la formation. Si les activités se sont poursuivies, c'est parce qu'il n'existe à l'époque aucune structure qui puisse assurer la continuité et surtout parce que les charges financières qu'impliquent l'audiovisuel ne sont pas à la portée des bibliothèques, à quelques exceptions près, lesquelles accordent par ailleurs une priorité au livre (70). L'arrêt du service aurait donc supposé la suppression du programme audiovisuel. A travers cet exemple, on ne peut que souligner l'originalité de l'audiovisuel qui est tout de même un média à part et qui demande des modalités de gestion différentes. Par voie de conséquence, la cellule audiovisuelle reste un service à "part".

L'étude de l'introduction de la vidéo dans les bibliothèques publiques a mis en évidence l'apport fondamental dans cette initiative d'une direction de l'administration centrale. A cette occasion, on a pu dégager les lignes de sa politique à partir des grandes fonctions qui caractérisent toute politique culturelle, à savoir l'innovation, l'administration, la diffusion et la formation (71).

Parmi les autres fonctions qui permettent d'appréhender une politique culturelle, il en est une qui est celle de la coopération culturelle que le service audiovisuel de la DLL assume depuis peu avec le CNCBP, une nouvelle instance dans l'administration des bibliothèques.

La création en 1986 du Centre National de Coopération des Bibliothèques Publiques (CNCBP), deuxième instance représentant l'administration centrale dans le secteur des bibliothèques, s'inscrit dans le développement des agences régionales de coopération inter-bibliothèques dont on reparlera plus loin et dans le processus de décentralisation qui "conduit l'Etat à abandonner toutes ses fonctions de tutelle, de gestion et d'intervention directe : par voie de conséquence, elle conduit à renforcer sa fonction (et ses moyens) de coopération (72)".

Pensé dès 1984 dans le <u>rapport Yvert</u> (73), rapport qui est incontestablement le texte fondateur en matière de décentralisation dans les bibliothèques, ce service extérieur de la DLL est en quelque sorte l'unité centrale de la coopération; il s'est en effet révélé indispensable qu'il existât à l'échelle nationale à la fois un lieu d'expérimentation des nouvelles normes, des nouvelles techniques bibliothéconomiques,

et un organisme qui permette aux agences régionales de communiquer entre elles et de coordonner leur action. Enfin, le
CNCBP a vocation de remplir des tâches de prestataire de service non seulement pour alléger les services de la Direction
du Livre mais aussi parce qu'il est plus apte à gérer des
services (74).

Le CNCBP est actuellement composé de quatre grands services correspondant aux grandes missions qu'il est chargé de poursuivre : formation continue, patrimoine des bibliothèques, information bibliographique et normalisation, enfin promotion des bibliothèques et de leurs ressources. Sous cette dernière dénomination qui est assez générale s'insèrent plusieurs activités dont quelques unes sont consacrées à la vidéo. Telle est la configuration de ce nouvel établissement.

Compte tenu de sa création récente et d'un début de fonctionnement qui varie selon les activités, compte tenu du fait, d'autre part, que la DLL était la seule instance à s'occuper de l'audiovisuel, on peut se demander comment le CNCBP va s'imposer dans cette configuration où la DLL exerçait un monopole et comment la segmentation et le transfert de compétences vont s'opérer. Pour l'instant, les activités du Centre de Massy restent encore très embryonnaires. Il faut distinguer d'une part les projets qui restent à concrétiser comme, par exemple, le projet d'un catalogue collectif des films qui seraient intégrés au réseau informatisé Libra (75), des réalisations concrètes qui sont au nombre de deux. Un catalogue recensant pour la première fois l'ensemble des films dont les droits de diffusion ont été acquis par la Direction du Livre a été édité (76), d'autre part, la mise en

route d'un service de prêt de vidéocassettes destiné à toutes les bibliothèques, qu'elles appartiennent ou non au réseau, a été mis en service en Juin 1988.

Si la première réalisation ne mérite pas que l'on s'y attarde très longtemps si ce n'est pour faire remarquer qu'elle illustre parfaitement cet état d'esprit de "coopération", prôné à l'heure actuelle, la création du service "Intervidéo" demande, en revanche des précisions supplémentaires étant donné qu'il pose le premier jalon des transferts de services et de compétences qui pourront s'opérer entre la DLL et le CNCBP.

En fait, Intervidéo n'est que l'ancienne "vidéothèque circulante" de la DLL qui a été créée afin de fournir des programmations thématiques en vue d'animations ponctuelles aux bibliothèques (77). Aussi, conformément à sa vocation de prestataire de service, il était tout à fait logique que le CNCBP récupérat cette activité et qu'elle déchargeat la cellule vidéo d'une tâche lourde à gérer pour un petit service. Ce transfert a été opéré au sein de la Direction du Livre sur les bases d'une convention où la DLL reste en vertu des contrats qu'elle a passé avec les ayants-droit, l'unique détenteur des droits de duplication des films. Le CNCBP est chargé d'exploiter le fonds et de l'élargir, en fonction des demandes des bibliothèques, son catalogue ne correspond actuellement qu'à un tiers de l'ensemble des films DLL. Dans la configuration d'ensemble du réseau, la "création" de ce service apporte un mode alternatif de diffusion. Pour l'instant, il est difficile d'en dire davantage, si ce n'est que le CNCBP devrait être amené à jouer un rôle dans l'élargissement du réseau (78). Les relations entre les deux services sont également malaisées à définir actuellement, on ne peut que remarquer le caractère encore très limité des attributions du CNCBP.

L'intégration du film dans les bibliothèques a imposé la collaboration avec une administration qui représente
les intérêts du cinéma et des professionnels de l'audiovisuel.
Dès 1978, la Direction du Livre est donc amenée à travailler
avec le Centre National de la Cinématographie.

Placé sous la tutelle du Ministère de la Culture, le Centre National de la Cinématographie est un établissement à caractère administratif doté de l'autonomie financière. De par son statut, il possède donc une liberté d'action qui est justifiée par le secteur avec lequel il traite, il est en effet chargé de réguler la vie économique et juridique du cinéma français, un domaine régi par des lois complexes et soumis en grande part à l'initiative privée, ce qui explique qu'il échappe fréquemment à la vigilance du CNC (79). Régulateur du cinéma commercial, le CNC s'occupe également du secteur institutionnel et non commercial qui est représenté par les ciné-clubs (80) et par les administrations centrales (81). Cette dernière compétence lui est donnée par la législation en vigueur, le Code de l'Industrie Cinématographique (CIC) charge le CNC du développement d'un secteur non commercial avec les ministères intéressés (82). Conformément à ces dispositions, la DLL est amenée à collaborer avec le CNC. Cette collaboration s'articule autour de trois axes principaux et

l'on verra à cette occasion de déterminer sous quel rapport les relations DLL et CNC s'infléchissent.

En premier lieu, le CNC assume une fonction d'ordre administratif puisqu'il est chargé "de centraliser les paiements concernant tous les crédits à la production et à la diffusion de films cinématographiques et qui sont ouverts au budget des ministères civils (83)". Cette disposition qui centralise toutes les transactions financières et juridiques concernant les films français se passe en deux étapes. A partir du moment où la DLL a sêlectionné les films qu'elle se propose d'acheter, le CNC se charge de rechercher les ayantsdroit et de leur verser conformément aux dispositions prescrites par la loi de 1957 sur la propriété industrielle et artistique, elle-même réactualisée par la loi du 3 juillet 1985, des droits de diffusion (84). L'avantage de ce système est double dans la mesure où la DLL profite des connaissances et de la familiarité que peut avoir le CNC du milieu professionnel du cinéma et de sa caution juridique. La DLL est sûre de négocier avec les véritables détenteurs des droits car des mésaventures peuvent se produire. Une fois la procédure de recherche effectuée, le CNC procède au paiement des droits de diffusion. Le CNC joue ici le rôle d'un banquier pour le compte de la DLL qui se doit de l'alimenter régulièrement. Cette centralisation offre des avantages pratiques évidents puisqu'elle rêgle pour l'ensemble des bibliothèques du réseau - les dispositions du contrat CNC portent sur toutes les bibliothèques les problèmes de droits de diffusion. Elle apporte une coordination et par conséquent une cohérence évidente au système.

A cette collaboration obligée qui est régie etimposée

par la législation en place viennent s'ajouter des interventions où la DLL a une part plus active. D'abord, la DLL est partie prenante dans le développement d'un circuit de production et de diffusion institutionnel qui a été établi par le CNC. Ce secteur qui s'appuie sur une association, ARCANAL, placée sous la tutelle de la Direction des programmes audiovisuels du CNC, est composé de trois organes : une unité de production et deux unités de diffusion, Régie Culture et Cinéculture.

L'unité de production s'est spécialisée dans la création audiovisuelle fondée sur le tournage de spectacles vivants et fonctionne sous le régime du partenariat avec plusieurs directions du Ministère de la Culture.

L'unité de diffusion, Régie Culture, créée conjointement au lancement de la Mission Câble, s'adresse aux diffuseurs de réseaux câblés en leur proposant des programmes à dominante culturelle.

Si la DLL n'est pas partie prenante dans ces deux premières activités, il lui arrive cependant de diffuser des films produits par l'unité de production (85), elle est un partenaire privilégié de Cinéculture. En effet, elle achète en collaboration avec le CNC, et cela pour enrichir le fonds de Cinéculture, des droits de diffusion. Cette participation s'est accrue en 1987 puisque la plupart des achats ont requis des crédits de la DLL (86).

Enfin, la DLL participe à la politique de soutien que mène le CNC en faveur du documentaire. A ce titre, une hypothèse peut être émise ; l'on peut se demander en effet si les choix de la DLL en faveur d'un genre cinématographique

qui a toujours eu des difficultés au niveau de la production, mais aussi au niveau de la diffusion ne s'est pas intégré et n'a pas été motivé par une politique plus générale de soutien menée délibérement par le CNC puisqu'il est écrit dans les textes que le CNC est chargé de défendre le documentaire (87). Dans cette optique les vidéothèques auraient été un débouché tout à fait approprié. Cela dit, cette hypothèse qui est assez difficile à vérifier paraît contestable dans la mesure où le réseau DLL offre des débouchés relativement limités, mais il semble aussi, lorsque l'on examine soigneusement les motivations de la DLL , que cette dernière s'est intéressée au documentaire de son propre chef d'une part pour répondre à des options idéologiques, d'autre part pour fournir au public une offre originale. La défense d'un cinéma d'auteur n'émerge que quelques années plus tard. Quant au CNC, le cas est plus difficile à trancher. Lorsqu'il s'agit de définir la politique audiovisuelle du CNC, on se heurte à un obstacle dans la mesure où celui-ci reste toujours très prudent sur ces questions et se retranche volontiers sur une position "neutre" en faisant valoir uniquement ses activités juridiques et économiques, cela dit ses fonctions relèvent malgré tout de choix "politiques" (88). En revanche, on peut se demander si l'attitude volontariste de la DLL qui consiste à faire du documentaire son unique débouché, n'a pas réamorçé et réactivé une politique de soutien du CNC dans ce secteur. Car, si le réseau de vidéothèques n'est pas l'unique débouché pour le genre documentaire, la télévivision reste, en dépit d'une baisse depuis ces dernières années, le mode de diffusion privilégié, il faut remarquer cependant que le réseau de vidéothèque s'est agrandi à un rythme suffisamment soutenu pour qu'il soit pris en compte. L'année

1986 est, à cet égard, une année marquante pour la défense du

documentaire. La création d'une association de documentaristes

"La Bande à Lumière" ayant pour objectif de défendre le docu
mentaire de création et dont plusieurs membres ont eu leurs

films achetés par la DLL, le lancement d'une journée nationale

du documentaire organisée par la Bande à Lumière et financée

de moitié par le CNC, l'édition d'un catalogue et d'une étude

sur le documentaire qui ont également bénéficié des subsides

du CNC, témoignent d'un intérêt renouvelé pour le genre (89). La

création de cette association visant à faire pression sur les

autorités compétentes et à imposer le documentaire français

a été fondée à une période particulièrement noire - 1985-1986
pour ce genre cinématographique.

Par ailleurs, l'élargissement des compétences du CNC à l'audiovisuel en matière de production a permis aux documentaristes de profiter d'une aide avec le compte de soutien sélectif aux industries de programmes (90). Il arrive à la DLL d'apporter dans ce type de production une participation qui est très souvent réduite, mais qui permet parfois à des projets d'être réalisés (91).

Depuis 1978, année qui marque le début de la collaboration entre la DLL et le CNC, on peut donc voir que les relations entre ces deux instances n'ont fait que s'amplifier et se diversifier, ce qui prouve une convergence de vues entre les deux partenaires.

En l'espace de dix ans, le jeu entre les différents acteurs s'est modifié. Pour la Direction du Livre qui a jouê un rôle central et qui continue à l'assumer, on peut distinguer deux grandes lignes d'évolution.

D'une part, la Direction du Livre a abandonné progressivement certaines de ses activités : elle a délégué ses tâches de diffuseur au CNCBP, et surtout elle a cessé sa politique d'extension du réseau. Cet axe qui marquait le caractère centralisé de l'entreprise n'est plus maîtrisé et l'initiative a été laissée aux collectivités locales.

En contrepartie, la DLL a concentré et intensifié ses fonctions d'éditeur (92). Cet état de fait s'est traduit par un renforcement et une diversification des relations entretenues avec le CNC.

A la fin de ce chapitre, on remarque cependant que la Direction du Livre conserve une fonction primordiale et d'un point de vue général, on a pu voir qu'une politique de ce type qui demande des moyens tant au niveau financier qu'au niveau politique relève de capacités d'une admnistration centale. Ici, l'action culturelle menée par l'Etat prend un sens évident.

NOTES

- (1) Djian, Politique d'innovation culturelle et vie associative : le Fonds d'Intervention Culturelle, p. 27.
- (2) ibid., p. 28.
- (3) La BPI s'est ouverte en février 1977, dès la même année, la mise à exécution du projet débute.
- (4) Djian, Politique d'innovation culturelle..., p. 28.
- (5) Parmi ces vingt bibliothèques, on trouve Marseille, Strasbourg, Grenoble, Metz, Caen, Argenteuil, Levallois, la
 Ricamaine, Pontivy, Evry, Saint:-Quentin en Yvelines, Castres, Cambrai, Moulins, Maisons-Alfort, Creil, Saint-Dié,
 Lorient, Pau et Romorantin. Toutes ces bibliothèques
 avaient en commun d'être novatrices dans un domaine particulier: présence d'une discothèque, d'équipement vidéo, etc.
- (6) Villé est une annexe de la BCP du Bas-Rhin, les autres bibliothèques s'intègrent dans des zones urbaines.
- (7) On distingue trois grandes villes: Toulouse, Caen et Grenoble, des villes moyennes comme Castres, Cambrai. En revanche, il n'y a pas de petité ville, le coût de l'audiovisuel explique cet état de fait.
- (8) En région parisienne, Chaville et une ville nouvelle, Evry, ont été retenues.
- (9) On dénombre sept bibliothèques municipales dont une annexe à Toulouse et des bibliothèques centrales comme à Caen, enfin il y a une annexe de BCP.
- (10) A part quelques cas isolés de diffusion du patrimoine cinématographique, par exemple à Nice ou à Tours, liés à des

programmations avec d'autres organismes culturels, ce sont les villes de Grenoble avec un programme de télédistribution conjoint au câblage de quartier de la Villeneuve, et de Caen qui s'était lancée dans la vidéo avec la collaboration de Téléhachette et qui avait développé un projet de vidéo-animation, avec un atelier de vidéo, que l'audiovisuel est véritablement entré dans l'espace bibliothèque. D'autre part, il faut noter que la bibliothèques de Cambrai était, elle aussi, partiellement équipée en vidéo.

- (11) Le cas le plus remarquable est, à cet égard, celui de Toulouse puisqu'il s'agissait de tester sur une population jeune issue de milieux modestes l'impact de l'audiovisuel.
- (12) Passeron, <u>Images en bibliothèques</u>, <u>images de bibliothèques</u>, p. 70.
- (13) Flichy, Les Industries de l'imaginaire, p. 125-126.
- (14) ibid., p. 114 et p. 200-202.
- (15) Passeron, L'Oeil à la page, p. 59-60.
- (16) Le projet prévoyait au départ 150 programmes soit une réduction au cinquième du fonds BPI qui comportait près de 900 titres. Des raisons d'ordre budgétaire expliquent cette limitation de fonds. Toutefois, l'enquête de Passeron a démontré que ce n'était pas tant le nombre de programmes qui importent que l'adéquation de l'offre par rapport à la demande. Voir : Passeron, L'Oeil à la page, p. 118.
- (17) Ce tarif forfaitaire se fonde sur un nombre de spectateurs potentiels. Le tarif entre la DLL et la BPI est
 identique puisque l'on pouvait apprécier que le nombre
 global des huit bibliothèques serait semblable ou s'approcherait du nombre de spectateurs de la BPI.

- (18) L'adaptation à une échelle plus réduite du modèle

 BPI a été suivie très fidèlement au cours des premières
 années, ensuite on observe des variantes.
- (19) La part de l'Etat est de 76 %. La proportion de la Direction du Livre est de 37 %, celle du FIC de 35 %.
- (20) <u>Le Fonds d'intervention culturel</u>, Futuribles, p. 625.

 La moyenne des subventions accordées par le FIC oscil
 le autour de 25 %.
- (21) Djian, Politique d'innovation culturelle..., p. 35-36.
- (22) Le Fonds d'intervention culturel, Futuribles, p 623.
- (23) La part du Secrétariat d'Etat à la Jeunesse et aux Sports correspond à 4 % du budget global et était assigné à la maintenance.
- (24) Pour chaque bibliothèque le coût des équipements a été le suivant : 50 000 francs correspondant à 2 magnétos-copes-lecteurs associés chacun à un récepteur et à 5 écouteurs. Le prix d'achat d'une heure de programme revenait en moyenne à 3500 francs.
- (25) Elle a nécessité aussi l'engagement du préfet pour la Bibliothèque centrale de prêt du Bas-Rhin.
- (26) Les élus locaux devaient en effet fournir des crédits supplémentaires pour acheter de nouveaux programmes.
- (27) Dans la mesure où il n'existait pas de norme de catalogage, d'ailleurs il n'en existe pas encore, la BPI a établi une norme "maison" inspirée de règles anglo-saxonnes.
- (28) L'analyse de l'offre et de son impact auprès du public était très importante pour dégager des enseignements sur les demandes du public pour la politique d'achat à suivre.

- (29) On peut citer comme contre-exemple , l'étude commanditée par la Direction du Livre à l'ARCmc intitulée <u>L'Ex-</u>
 périence et l'image des bibliothèques municipales (voir
 Bulletin des Bibliothèques de France, tome 25, n° 6,
 1980, p. 265-299.) dont les résultats n'ont pas été utilisés par la suite.
- (30) Cette étude tente de "reconcilier" l'écrit et l'image.

 Voir : Passeron, l'Oeil à la page, p. 6-24.
- (31) L'intervention du FIC est de courte durée, un an en principe, parfois deux, puisqu'il a pour vocation de lancer des opérations uniquement. Compte tenu de l'importance de l'aide accordée à la DL, on peut présager qu'une seconde aide a été exclue.
- (32) En principe le fonds BPI a vocation à être encyclopédique dans la mesure où la production cinématographique le permet. Mais les sujets à caractère sociologique
 politique, historique ou ethnologique ont été privilégiés. Un rapide aperçu du fonds actuel en porte encore
 les traces : la classe 3 "Sciences sociales" est composée de 548 films sur un total de 2138.
- (33) A titre d'exemple, les films éthnologiques n'ont eu aucun succès dans les bibliothèques de l'expérience, la DL a donc réorienté sa politique d'achat vers des sujets plus généraux.
- (34) Parmi les quelques éditeurs, on peut citer le cas du Seuil-Audiovisuel.
 - A propos du marché de la vidéocassette enregistrée, voir : Flichy, <u>Les Industries de l'imaginaire</u>, p.121-125.
- (35) On l'a vu une heure de programme coûte, droits de diffu-

- sion et frais techniques compris, environ 3500 francs (tarif 1978).
- (36) Lorsque l'on parle de "service audiovisuel", il s'agit plutôt d'une commodité de langage qu'une réalité. La cellule audiovisuelle a pris corps peu à peu.
- (37) La sélection des films se fait à partir de fiches de visionnement qui comportent une partie signalétique (titre du film, nom du réalisateur etc.), une partie avec une analyse ou un résumé, enfin une partie où la personne qui l'a visionné donne son appréciation.
- (38) Le CNC n'intervient que pour les films français. Pour les films étrangers, la DL contracte directement avec les ayants-droit .
- (39) Les bibliothèques ne prennent à leur charge que les frais de duplication des cassettes.
- (40) Pour une analyse du "modèle éditorial", voir : Miège,
 L'Industrialisation de l'audiovisuel, p. 80-81.
- (41) La nouvelle répartition est la suivante : La DL prend en charge l'achat des droits de diffusion. La bibliothèque prend en charge l'achat des équipements et le coût de duplication des cassettes.
- (42) Renard, <u>L'Elan culturel</u>, p. 13-64. Le développement culturel y est analysé comme une priorité dans une société en crise.
- (43) ibid., p. 32
- (44) Ministère de la Culture et de la Communication. <u>La politique culturelle 1981-1985</u>, <u>Bilan de la législature</u>:

 le livre et la lecture, p. 2.
- (45) Commission du Bilan. La France en mai 1981 : Forces et

<u>faiblesses</u>: rapport au Premier Ministre de la Commission du bilan présidée par François Bloch-Lainé.

Tome III : <u>La vie collective et les politiques sociales</u>, Paris : la Documentation Française, 1981. voir : p. 308-309.

- (46) En 1988, on chiffre 1 100 000 de m² de bibliothèques municipales.
- (47) Ministère de la Culture et de la Communication. <u>La politique culturelle 1981-1985</u>; bilan de législature : le livre et la lecture, p. 14-15.
- (48) Le secteur culturel a été concerné par la décentralisation avec la décentralisation théâtrale et la construction des Maisons de la Culture. Voir : Holleaux, <u>La Poli-</u> tique culturelle en France, p. 41-45.
- (49) Ministère de la Culture et de la Communication. <u>La Politique culturelle 1981-1985</u>, bilan de la législature : le livre et la lecture, p. 15.
- (50) La confrontation avec le "modèle éditorial" permet de mettre en relief la spécificité des activités de la DLL.

 Par exemple, la dialectique du "tube et du catalogue qui compense le caractère très aléatoire de la réussite commerciale" n'existe pas. Voir : Miège, L'Industrialisation de l'audiovisuel, p. 82.
- (51) Muller, Juste une image, p. 2.
- (52) On peut dire que la BPI rentre dans le réseau dans la mesure où sa politique d'achat devient de plus en plus tributaire des achats de la DLL. L'étude des origines du fonds vidéo de la BPI démontre que le rapport des achats BPI/DLL s'inverse en faveur de la DLL à partir de 1985, comme le

prouve les cahiers d'inventaire.

- (53) Les premiers contrats passés avec l'INA remontent à 1982.
- (54) On peut relever les festivals suivants : la festival "Ciné-ma du Réel" évidemment, le MIP-TV. Les festivals permettent d'avoir des ouvertures et d'acheter des productions êtrangères.
- (55) Flichy, L'Espace de la culture à l'êre des médias, p.37-39.
- (56) C'est un cas assez rare car il présente un risque.
- (57) Cette participation prend la forme de pré-achats de droits.
- (58) Muller, Juste une image, p. 3.
- (59) La Bande à Lumière, <u>Filmer le réel</u>, p. 13-15.

 Le documentaire d'auteur est représenté par des documentaristes tels que Frédérick Wiseman, Johan van de Keuken,

 Raymond Depardon, Jean Rouch, Joris Ivens, entre autres.
- (60) Parmi ces pratiques culturelles, il y a la télévision qui rend le spectateur passif. Le documentaire qui apporte un regard critique donne l'occasion au spectateur de se forger une attitude critique.
- (61) Miège, L'Industrialisation de l'audiovisuel, p. 148-150.
- (62) A titre de contre exemple, on peut donner celui de la Grande-Bretagne où les chaînes de télévision possèdent des services de ventes auxquels les bibliothèques peuvent s'adresser. Par exemple, la BBC.
- (63) A partir de 1982, l'Etat prend à sa charge la moitié des frais de création de service. Cela se traduit par l'achat de la moitié des équipements de visionnements et par une dotation d'un fonds de départ de 88 titres.
- (64) On obtient le décompte suivant:

 1981 : 18 services vidéo

1982 : 17 services sont créés. Ce chiffre qui est important correspond à un rattrapage effectué par la DLL auprès de bibliothèques qui avaient été déjà contactées par celle-ci mais dont les réalisations n'avaient pu aboutir.

1983 : 12

1984: 15

- (65) Developpement culturel, <u>Les Dépenses culturelles de villes</u> ont triplé de 1978 à 1984, p. 1-4.
- (66) Ministère de la Culture et de la Communication, <u>La Biblio-</u> thèque dans la ville..., p. 79.
- (67) Muller, <u>Juste une image</u>, p. 8.
- (68) Les aspects techniques de l'audiovisuel ne sont pas, pour l'instant, traités.
- (69) Les thèmes de stages 1987 et 1988 sont les suivants :

 France et pays francophones, l'Ecole anglo-saxonne, Approche du cinéma hongrois, Jean Rouch et l'anthropologie visuelle, Etude de l'oeuvre de Wiseman, Cinèma et histoire,
 Filmer le spectacle vivant.
- (70) A titre d'exemple, l'achat d'une heure de programme (droits et frais de duplication) coûtait, en 1986, 28 000 francs, or, une bibliothèque dispose d'un budget moyen de 37 000 francs
- (71) Saez, Les politiques de la culture, p.401.
- (72) Goasguen, Coopération: un oui franc et Massyf, p. 115.
- (73) Yvert, <u>Décentralisation et bibliothèques publiques : les</u> bibliothèques des <u>collectivités territoriales</u>.
- (74) Goasguen, Coopération: un oui franc et Massyf, p.115-116.
- (75) Voir : supplément à Lettres, n° 15, juil-août 1987, <u>Visite</u>

 <u>au Centre National de Coopération des Bibliothèques Publiques</u>, p. 7.

- (76) Ministère de la Culture et de la Communication. Direction du Livre et de la Lecture. Centre National de Coopération des Bibliothèques Publiqués. Catalogue des films diffusés par la Direction du livre et de la lecture. Paris, 1988.
- (77) Muller, Juste une image, p. 3.
- (78) L'envoi du catalogue aux bibliothèques du réseau mais aussi aux bibliothèques publiques concourte à la diffusion de l'information et révêle l'existence du réseau DLL.
- (79) Bonnell, Le Cinéma exploité, p. 315.
- (80) ibid., p. 284.
- (81) Informations CNC, Les actions audiovisuelles des administrations, p. 7.
- (82) Code de l'Industrie Cinématographique, tome I, p. 1.
- (83) ibid., p. 1.
- (84) Colombet, <u>Propriété littéraire et artistique et droits</u> voisins, p. 221-224.
- (85) Par exemple les films d'opéra : Le Couronnement de Poppée etc.
- (86) Informations CNC, n 215, p.22.(26 programmes sur 38)
- (87) Code de l'Industrie Cinématographique, tome 1, p. 1.
- (88) Bonnell, Le Cinéma exploité, p. 313-314.
- (89) Dans le catalogue de la DLL, on recense parmi les membres de la Bande à Lumière les documentaristes suivants :

 Jean-Marie Barbe, Yves Billon, Agnès Guérin, Mosco, Jean Rouch, Claude Weisz entre autres.
- (90) Informations CNC, n° 215, p. 4.
- (91) Ce type de participation prend la forme de pré-achats de droits, valables pour l'ensemble du secteur de dif-fusion institutionnel du Ministère de la Culture.
- (92) En 1986, cette intensification a êté marquée par l'abandon

au niveau technique, de la collaboration BPI/DLL. La DLL fait appel en 1986 pour les duplications de vidéocassettes à un laboratoire, TELCIPRO.

- CHAPITRE III -

Un NOUVEL INTERVENANT:

Les AGENCES DE COOPERATION.

Si les différentes instances représentant l'administration centrale ont été les seules à avoir été impliquées dans l'installation du réseau de vidéothèques, ce monopole est depuis peu remis en question avec l'apparition d'un nouvel acteur à l'échelon régional. La création d'agences régionales de coopération inter-bibliothèques a en effet introduit un intervenant supplémentaire dans le réseau. Si son rôle reste encore très modeste, celui-ci est sensé se développer dans les années à venir et devrait modifier la configuration actuelle du réseau.

Dans ce chapitre, deux aspects doivent être successivement traités. Créées depuis peu, il importe donc de présenter ces agences, de voir les causes qui ont généré leur création, d'examiner leurs statuts et leurs champs d'intervention et enfin de voir quels sont les types de relations nouées avec l'administration centrale et les autorités politiques locales. Par ailleurs, les questions ayant trait à la diffusion vidéo feront l'objet d'une étude particulière : déterminer les agences actives en ce domaine, mesurer leur degré d'activité et dégager les orientations à venir, constitueront les trois grands axes de réflexion.

De création récente - les premières datent de 1984 - les agences de coopération s'inscrivent dans le double pro-cessus de la décentralisation et de la régionalisation, deux phénomènes qui s'accompagnent l'un et l'autre sans toutefois se confondre. Deux raisons principales ont motivé la création des vingt agences désormais existantes (1).

On peut distinguer une raison que l'on peut qualifier

"structurelle" puisqu'il fallait combler une lacune dans l'organisation décentralisée de la lecture publique. Dans la mesure où les bibliothèques municipales et les bibliothèques centrales de prêt devaient être respectivement transférées aux communes et aux départements, il était logique et surtout nécessaire que la nouvelle collectivité territoriale qu'était devenue la région soit dotée, elle aussi, d'une institution dans le secteur des bibliothèques.

De ce fait la loi du 2 mars 1982, article 59, donne compétence en matière de développement culturel à la région sans toutefois en préciser les contenus ; dans ces conditions, l'institution bibliothèques au niveau régional restait donc à inventer (2).

La commission du <u>rapport Yvert</u> avait déjà réfléchi à cette question et proposé quelques solutions dont la création d'une bibliothèque régionale.

"La région pourrait aussi créer une "bibliothèque régionale", se dotant ainsi d'une institution de lecture publique, à l'instar de la commune ou du département. La création ex-nihilo d'un tel établissement serait très coûteuse pour la région, mais il est imaginable qu'elle opte pour cette solution afin d'afficher une institution prestigieuse et de montrer, par cette réalisation, qu'elle a une politique de lecture publique. On peut toutefois s'interroger sur la mission spécifique d'un tel établissement par rapport aux BM et aux BCP qui sont aujourd'hui et ont de bonne chance de rester complémentaires dans leur action (3).

Cette solution qui dessinait l'organisation de lecture publique selon un schéma pyramidal a été abandonnée au profit de la structure associative et ce choix mérite que l'on s'y arrête.

S'il y a des raisons évidentes qui expliquent cette option, l'association type loi 1901 est très facile à créer, elle offre des modalités de gestion infiniment plus souples que celles d'une bibliothèque soumise à des contraintes administratives, on peut dégager des causes plus profondes.

Troisième pilier de la démocratie, la loi de 1901 instaurant la liberté d'association, a pour finalité ultime de favoriser les initiatives privées, à faciliter la réunion des citoyens qui partàgent un but commun (4). Dans un contexte de décentralisation qui vise lui aussi à susciter les initiatives sur le plan local, à responsabiliser les élus, les agents culturels et d'un point de vue général tous les citoyens, il est clair que le choix de l'association répond parfaitement à cette philosophie.

Dans la mesure où la vie démocratique est sensée se développer et s'organiser au niveau local et régional, il est indispensable de créer des instances de dialogue, de négociation et de collaboration qui établissent des passerelles entre les autorités politiques et les partenaires culturels de la région.

Enfin, il faut noter que la forme associative est l'une des composantes classiques de la vie culturelle locale, le choix s'est donc révélé tout à fait approprié (5).

Si cette présentation laisse présager une autonomie totale des agences, cette éventualité est immédiatement contredite dans les faits 'puisqu'elles ont pour partenaires d'une part l'administration centrale, représentée par la DLL qui s'est proposée de soutenir les opérations de coopération en participant à la mise en place de ces structures, et d'autre

part les pouvoirs publics locaux.

Associations de type loi 1901, les agences appartiennent à une catégorie particulière qui est celle des associations recevant des subventions de collectivités publiques (6). En raison de ce statut, elles sont soumises à des contraintes qui se traduisent par un double contrôle : contrôle de leurs activités et contrôle financier.

Pour ce qui concerne les liens avec l'administration centrale, ceux-ci sont êtablis sur la base d'un contrat - une convention renouvelable chaque année est signée par les protagonistes - où la DLL accepte de cautionner financièrement un programme proposé par l'agence, cette dernière s'engage, de son côté, à dresser un bilan annuel de ses activités et à rendre compte de l'utilisation de la subvention qu'elle a reçue.

A travers ce cas précis est mise à nu une des contradictions de la décentralisation : on assiste à la mise en place des structures qui ont été créées dans un état d'esprit "décentralisateur" mais dont le principal maître d'œuvre reste l'Etat. En effet, les agences de coopération sont financées, en moyenne, aux deux tiers par la DLL (7).

Si l'action de l'Etat a été voulue comme transitoire, la commission d'étude du <u>rapport Yvert</u> ayant recommandé "pour la création effective de tels services une participation financière couvrant 50 % des dépenses de fonctionnement pendant les trois premières années (8)", on peut cependant se demander comment les agences dans leur ensemble parviendront sinon à s'autofinancer du moins à se passer de l'aide étatique. Créées en 1984, les premières agences ont déjà dépassé cette limite des trois ans.

A long terme, le nouvel acteur politique qu'est le conseil régional détient peut-être la réponse dans la mesure où la région devient depuis quelques années un acteur culturel à part entière (9). Ainsi dans nombre d'agences, le conseil participe déjà à leur financement, on peut citer à titre d'exemple ACORD et CCOB. Cette intervention des élus se manifeste par leur participation aux collèges des associations . Si l'implication du politique dans des organismes culturels peut être sujet à caution, il constitue un atout non négligeable dans un développement potentiel de la culture en région, mais cette présence peut être aussi l'occasion de détournements. Cela dit, la réunion de professionn els et de responsables politiques a l'avantage de susciter au sein de ces mèmes collèges un dialogue nécessaire. La deuxième raison expliquant la création de ces agences en vue d'instaurer un réseau de coopération inter-bibliothèques est à la fois d'ordre financier et pratique.

Les professionnels des bibliothèques sont partis d'un triple constat. La masse documentaire ne cessant d'augmenter (10),il est impossible pour l'unité de traitement documentaire qu'est la bibliothèque de tout posséder afin de répondre à toutes les demandes de ses usagers.

D'autre part, il est devenu indispensable de traiter l'information à un meilleur coût en évitant la multiplication des tâches répétitives qu'accomplissent régulièrement toutes les bibliothèques, que ce soit le catalogage, l'indexation ou le dépouillement des revues.

Enfin, il fallait qu'il existe une institution qui rassemble puis redistribue l'information aux professionnels.

A partir de là, trois grandes orientations ont été définies : favoriser l'accès à l'information bibliographique quelqu'en soit le support, favoriser l'accès aux documents eux-mêmes, défendre et mettre en valeur le patrimoine bibliographique (11).

L'idée de coopération qui n'est pas neuve a donc fini par se concrétiser (12), et les lois de décentralisation, mobilisant les instances politiques locales et régionales, ont joué à ce titre le rôle de catalyseur ; la région offrait un cadre approprié à la mise en place du réseau (13).

Tel est le contexte et les raisons essentielles grâce auxquels les agences ont vu le jour. Il s'agit de voir maintenant quelle place elles accordent à l'audiovisuel et à sa diffusion, et à quel rôle les agences peuvent prétendre.

Si la diffusion vidéo n'est pas absente des préoccupations de certaines agences, la promotion de l'audiovisuel procède de l'intérêt porté aux "nouvelles technologies et aux supports de l'information", les réalisations restent pour l'instant minoritaires (14). Les raisons en sont plurielles : certaines associations sont de création trop récente pour avoir tenté quoi que ce soit, par exemple l'agence de Basse Normandie - CORAIL - vient d'être fondée en 1988, d'autres n'assignent pas à la vidéo un caractère prioritaire, des régions profitant d'un riche patrimoine préférent s'y consacrer (15).

En outre, il faut noter que parmi les sept agences qui témoignent un intérêt pour cette question (16), l'ampleur des entreprises varient très largement d'une région à l'autre : les unes ont organisé jusqu'ici des journées d'étude, c'est

le cas de l'ARCOB (17), les autres ont déjà commencé à prospecter auprès des producteurs et des réalisateurs locaux et à mettre sur pied de petités centrales d'achat, tel est le cas de CORDIAL, l'agence alsacienne, ou de DIVA, l'agence bretonne (18).

Comme il serait fastidieux de passer systématiquement en revue toutes agences qui s'intéressent de près ou de loin à la diffusion audiovisuelle, il nous a paru plus judicieux de choisir deux agences particulièrement actives dans ce domaine, d'analyser les raisons de ce dynamisme, de définir l'action qu'elles mènent dans ce secteur et surtout de mettre en évidence des typologies qui permettront par la suite de classer les agences selon leur mode d'action.

Pour cette étude, deux agences ont été retenues :

l'agence rhône-alpine, l' ACORD (Agence pour la coopération
régionale pour la documentation) puisqu'elle est très certainement l'agence qui a manifesté l'intérêt le plus ancien pour
l'audiovisuel et qui a mené le plus loin la réflexion sur la
place que peut avoir une agence de coopération dans l'audiovisuel, compte tenu des nouvelles lois de décentralisation ;
d'autre part l'agence bretonne, la COBB (Agence de coopération régionale pour la documentation en Bretagne) dont la
commission audiovisuelle se nomme DIVA (Diffusion de l'information vidéo armoricaine) et qui commence à déployer,
en collaboration avec les partenaires culturels de la région,
des activités tout à fait originales.

Comme on peut déjà le remarquer, ces deux agences s'intègrent dans des régions pour lesquelles les notions de "région" et "d'identité culturelle" ne recouvrent pas les

les mêmes réalités et ne suscitent pas les mêmes résonnances.

La Bretagne et Rhône-Alpes ne répondent donc pas à une définition identique de la région. D'une part, la Bretagne peut être définie comme étant un espace culturel à part entièrere dans lequel se reconnaît une communauté linguistique soudée par ailleurs par une culture et une histoire communes, et qui est, à l'extérieur, reconnu comme tel : le terme de région est en fin de compte impropre. L'on pourrait parler plus justement de "nation" ou de "minorité nationale" comme le suggère Ricardo Petrella dans son livre intitulé : la Renaissance des cultures régionales en Europe (19). En d'autres termes, la Bretagne s'inscrit dans un processus de territorialisation des politiques culturelles (20).

En revanche, avant d'être une région au sens culturel du terme, Rhône-Alpes est d'abord une région administrative où se côtoient toute une mosaïque de cultures locales; elle appartient au groupe de ces régions naissantes qu'à mis en évidence Petrella:

"Des régions naissantes se reconnaissent enfin, par delà des frontières "stato-nationales", à la suite de transformations de l'espace européen provoquées par le développement économique, les moyens de communication et les mouvements de population, en tant que cadre relativement homogène d'interdépendances économiques et sociales et comme cadre nouveau pour une coopération régionale au niveau européen...(21).

Dans ces conditions, en raison de deux contextes culturels dissemblables, vont découler deux discours "régio-nalistes" différents qui ne sont pas pour autant incompatibles.

D'une part, on aura une logique où l'on cherche en priorité à promouvoir la culture locale et à l'affirmer, par

la même occasion, ce désir de reconnaissance des différences; le discours sur la culture s'inscrit donc dans une volonté de mettre en relief les caractères propres et l'identité particulière de la région (22).

D'autre part, on aura une région consciente du poids économique qu'elle représente qui cherche à se forger une identité, répondant ainsi aux projets des élus locaux de façonner une Europe des régions, l'échéance de 1992 étant la date-butoir de ce:programme. Selon ces analyses, le développement de la région s'insère dans un processus inéluctable qui fait de celleci une entité politique et économique autonome destinée à acquérir une dimension européenne. La volonté de promouvoir la culture participe à l'élaboration de ce programme politique qui vise à développer la région.

Une fois posées ces particularités qui constituent en quelque sorte, le terreau des différents modes de développement culturel, on verra successivement les activités de l' ACORD et de DIVA dans le secteur audiovisuel.

Créée en 1984, l'ACORD ne devient véritablement active qu'en 1986, année où les lois de décentralisation deviennent effectives. Entre ces deux années, l'ACORD se plaçant dans la perspective d'un transfert des compétences de l'Etat à la région ne reste pas passive et mène une réflexion de fond visant à trouver des solutions qui puissent remplacer les activités de la DLL (23).

Ces prises de position ont d'ailleurs été résumées dernièrement lors de la journée d'étude du 27 février 1988, organisée par l'ACORD et celles-ci méritent d'être citées in extenso :

- "L'ACORD était donc considérée comme amené à être davantage un outil de substitution de l'administration centrale qu'il ne l'est effectivement aujourd'hui. Quatre axes étaient alors suggérés :
- la négociation : 1'ACORD devait renégocier les droits négociés par la DLL jusqu' à 1988, et étendre les droits négociés pour la consultation au prêt pour les documents dont l'intérêt était maintenu.
- L'ACORD devait être un outil de prospection ; en détectant les ayants-droit régionaux et en prenant avec eux des contacts , en mettant en valeur les enregistrements vidéographiques destinés aux secteurs littéraire , artistique et scientifique. II semblait important en effet que l'ACORD se situe bien dans le champ d'un marché culturel, de façon à constituer un patrimoine de l'image animée peu accessible dans les circuits existants de façon à ne pas faire concurrence aux vidéo-clubs locaux.
- 1'ACORD devait être un outil de conservation ; en organisant au niveau régional la conservation des masters (ceux issus de la DLL ou autre organismes) et ceux dont elle négocierait les droits.
- Enfin l'ACORD devait jouer un rôle de conseil technique afin d'inciter les villes à créer de nouvelles vidéothèques.

Il ressortait de cette concertation que les bibliothèques et par extension l'ACORD ne devaient plus être tributaires d'une institution centralisée et devait se constituer, en terme de fonds, une spécificité culturelle afin de ne pas rentrer en concurrence avec les services déjà existants (24).

En clair, l'agence avait l'intention, conformément aux dispositions des lois de décentralisation, de remplacer la DLL et de jouer un rôle identique au niveau régional.

Deux ans plus tard, que reste-t-il des propositions émises par l'ACORD et quelles sont les réalisations concrètes? Des quatre missions que l'ACORD entendait poursuivre, le rôle de conseiller technique est pour l'instant celui qui a été le mieux rempli ; les journées d'étude visant à éclaircir les problèmes de diffusion des films en bibliothèques, l'édition de fiches techniques ayant pour but d'aider les professionnels à créer des vidéothèques en témoignent (25).

Les tâches de prospection, de négociation auprès . des producteurs régionaux devant aboutir à la formation d'une

centrale d'achats ne débutent véritablement que cette année. Si les objectifs que s'était proposé l'ACORD n'ont pu être atteints jusqu'à maintenant, ce n'est pas tant parce qu'elle subissait en amont un contexte défavorable - la région Rhône-Alpes est l'une des sept régions à avoir profité dès 1981 de la création d'un atelier régional cinématographique destiné à promouvoir la création et la diffusion audiovisuelle régionale (26)- mais plutôt parce qu'elle ne disposait pas des infrastructures nécessaires.

L'absence de personnel chargé de l'audiovisuel d'une part (27), le temps que nécessite l'élaboration d'un contrat type (28), base de négociation indispensable pour toute tractation avec les professionnels eux-mêmes, ont donc ralenti les activités. Enfin, dernier argument et non des moindres, les limites financières imposées par les budgets de l'agence ont créé des contraintes auxquelles il a fallu se soumettre même si les tarifs de base de négociation des droits de diffusion sont plus bas que ceux de la DLL (29).

Si le cas de l'ACORD méritait d'être évoqué, c'est que cette dernière a été la pionnière en matière d'audiovisuel et qu'elle a adopté, vis-à-vis de la DLL, une attitude volontairement décentralisatrice tempérée par les difficultés qui ont pu surgir. Ce volontarisme s'explique d'ailleurs aisément puisqu'à la même époque la DLL avait affirmé des points de vue très tranchés. Toutefois l'ACORD n'a pas abandonné ses ambitions de devenir un partenaire traitant d'égal à égal avec la DLL, comme le montre ces propos tenus en 1988;

"Dans le domaine de l'audiovisuel il conviendrait

d'établir clairement et dès aujourd'hui le partage des compétences et par conséquent celui des moyens :

- soit l'ACORD négocie, achète la production régionale pour la diffuser en et hors région par le biais du circuit national des vidéothèques publiques, et dans ce cas la DLL soutient techniquement et financièrement l'effort de l'ACORD.

- soit la DLL ne souhaite pas le partage des compétences et ne le soutient pas (les tractations engagées jusqu'alors par l'ACORD n'ont pas abouti) et l'ACORD négocie, achète et diffuse de sa propre initiative la production en et hors région (30)".

L'avenir dira si l'ACORD a pu être à la hauteur de ses ambitions. Cela dit, l'ACORD soulève ici une question importante qui est celle du partage de compétences entre instance nationale et instances régionales.

La Bretagne offre un cas de figure un peu différent. En premier lieu, il faut noter que les activités de la Commission audiovisuelle de la COBB, en l'occurence DIVA, n'ont débuté qu'après 1986. Ainsi l'action de DIVA ne se définit donc pas en termes de concurrence vis-à-vis de l'administration centrale, mais plutôt en termes de complémentarité, la DLL se chargeant au niveau national d'acquérir les droits de diffusion des films susceptibles d'intéresser l'ensemble des vidéothèques, DIVA de son côté, réservant son énergie et ses crédits à l'acquisition de films n'intéressant en principe que les bibliothèques bretonnes.

Cette polarisation sur la recherche d'un fonds régional a été clairement affirmée dans la présentation de DIVA, il s'agit de "négocier collectivement l'achat de droits de diffusion avec les producteurs et les réalisateurs afin de constituer des fonds d'intérêt régional (31)"; la forme développée du sigle DIVA est à cet égard sans équivoque :

Diffusion de l'Information Vidéo Armoricaine. La structure associative est là pour apporter le poids et la crédibilité supplémentaire que nécessitent les négociations avec les producteurs et auxquels une seule bibliothèque ne peut prétendre.

En amont, bénéficiant d'un contexte favorable avec l'existance d'une production audiovisuelle régionale, la prospection d'œuvres cinématographiques, qu'elles soient documentaires ou qu'elles relèvent de la fiction (32), s'est révélée sinon aisée mais du moins facilitée. La présence d'organismes culturels dont la présence est l'une des conditions indispensables pour qu'émerge une politique culturelle au niveau local a été le second avantage. Aussi, DIVA a la possibilité de travailler avec l'Institut Culturel de Bretagne, avec l'ARC de Quimper et avec le Musée Breton (33).

Créé en 1981, l'Institut Culturel de Bretagne qui se trouve à Rennes a opéré en 1985 un travail de fond en établissant un vaste panorama à la fois actuel et rétrospectif de la production cinématographique bretonne. Ces recherches ont abouti à l'édition d'un ouvrage intitulé l'Album, répertoire des ressources audiovisuelles et véritable outil de travail qui a fourni aux bibliothécaires un élément de base pour leurs recherches.

L'ARC (Atelier Régional de la Cinématographie) de Quimper résulte, au même titre que la Maison du Cinéma de Grenoble, de la "mission de décentralisation des activités cinématographiques et audiovisuelles mises en place en 1982 par Jack Lang sous la double tutelle de la Direction du développement au Ministère de la Culture et du Centre National de la

Cinématographique (34). Cet organisme a pour mission de promouvoir la création régionale. Si la collaboration avec DIVA reste limitée - quelques achats de films - elle devrait en principe s'étendre.

Enfin, DIVA travaille avec les organisateurs du festival de Douarnenez, intitulé festival du "Cinéma des Minorités Nationales" qui présente chaque année la production audiovisuelle bretonne. Des films sont sélectionnés à l'intention des vidéocaires qui, par la suite, font leur choix. Cette collaboration se traduit aussi par une participation au jury d'un bibliothècaire, ce qui n'est pas sans rappeler l'exemple du festival "Cinéma du Réel".

La sélection se fait selon la méthode du visionnement partagé, méthode qui a été lancée par la DLL, les vidéothécaires des départements se partagent les visionnements afin de prendre connaissance d'un nombre maximal de films.

Ensuite une liste d'achat est arrêtée, un protocole d'accord règlementant les modalités de diffusion est alors signé avec les producteurs. Ce protocole ressemble aux dispositions adoptées par la DLL: le protocole est prévu pour une diffusion publique et non-commerciale, le droit de diffusion non exclusive est prévu pour une durée de quinze ans, le contrat est également établi sur la base forfaitaire d'un tarif à la minute, en dernier lieu DIVA assume des activités d'éditeur puisqu'elle se charge de dupliquer les vidéocassettes une fois que le producteur a fourni une copie du document (35).

En fin de compte, ce bref exposé nous permet de remarquer que les méthodes et la démarche adoptés par la commission audiovisuelle de la COBB s'apparentent très fortement à

celles de la DLL. Il apparaît clairement que le modèle DLL a été appliqué à l'échelon régional. D'autres agences de coopération s'engagent dans cette voie : tel est l'exemple de CORDIAL, l'agence alsacienne qui prévoit pour cette année l'achat de dix heures de programme. Le processus semble s'être engagé.

D'un point de vue général, on peut remarquer que la création des agences est une manifestation liée au phénomène de territorialisation de la culture ou de la régionnalisation culturelle qui s'est amorcé depuis une dizaine d'années mais dont le développement s'est accéléré depuis. Les agences présentent ceci de particulier qu'au niveau de la diffusion audiovisuelle, elles utilisent un modèle mis au point par l'administration centrale afin de mettre en valeur et d'exploiter un patrimoine culturel et une création locale. Cela dit, pour que puissent démarrer des activités en matière d'audiovisuel, il est nécessaire, en premier lieu, qu'il y ait en amont une production régionale ou du moins des conditions favorables à son développement. L'existence d'une chaîne de télévision à vocation régionale, à savoir FR3, devrait permettre de pallier les carences dans certaines régions au niveau de la production. FR3 aura donc un rôle important à jouer. Si nous n'en avons pas parlé avant, c'est que les agences en sont toutes encore au stade des négociations qui sont toujours très difficiles Rien de concret n'a été encore réalisé. Deuxième condition nécessaire pour un début d'activité, la présence de vidéothécaires motivés est indispensable. Le volontarisme reste de rigueur.

Enfin, on a pu définir deux types d'attitude vis-àvis de l'adminstration centrale et par conséquent dégager deux
conceptions différentes du rôle des agences : l'une de ces
attitudes se définit en termes de concurrence, l'autre en termes de complémentarité. A l'heure actuelle, la seconde solution
semble s'imposer.

NOTES

- (1) Ministère de la Culture et de la Communication. Direction du Livre et de la Lecture. Objectif lecture, p. 81-82.
- (2) Yvert, Décentralisation et bibliothèques publiques, p. 269.
- (3) ibid., p. 281-282.
- (4) Article 1er de la loi du 1er Juillet 1901 : "L'association est la convention par laquelle deux ou plusieurs personnes mettent en commun, d'une façon permanente, leurs connaissances ou leur activité dans un but autre que de partager des bénéfices..." cité dans : Desouches (M.-J), Comptabilité et gestion des associations, Paris : Masson, 1987, p. 163.
- (5) Saez, Territorialisation de la politique culturelle, p. 10.
- (6) Desouches, Comptabilité et gestion des associations..., p. 17-18.
- (7) Pour l'année 1987, la répartition a été la suivante :

 Budget global des agences de coopération : 11 millions
 Subvention de la Direction du Livre : 7,5 millions
- (8) Yvert, Décentralisation et bibliothèques publiques, p. 283.
- (9) La simple observation des crédits qu'attribuent les régions à la culture démontre une progression constante depuis 1978.
 Voir : Département des Etudes et de la Prospective, Les Dépenses culturelles de régions, p. 1.
- (10) Yvert, Décentralisation et bibliothèques publiques, p. 280.
- (11) Objectif Lecture, p. 42-44.
- (12) Goasguen, Coopération: un oui franc et Massyf, p. 114-115.
- (13) Pour le domaine particulier de l'audiovisuel, l'échelon régional est tout à fait adapté et illustre parfaitement ce point
 de vue : "... il est incontestable que certaines fonctions
 documentaires devraient trouver leur accomplissement naturel

- (14) On a pu s'en apercevoir à partir des résultats qu'ont donnés une enquête menée auprès des bibliothèques munipales du réseau DLL. Grâce à cette enquête qui a été menée du 13 juin au 31 juillet 1988, on voit que sur les 18 agences qui ont été contactées, 11 agences n'ont encore rien entrepris pour l'instant (Association de Coopération des bibliothèques en Aquitaine, CORAIL, AGIR, INTERBIBLY, ACCOLAD, CLLR, ALCOL, ABCD, PACA, AC2L, AHN-CORD qui a cependant créé une commission audiovisuelle). Sept agences restent en lice : ACCES a acheté des droits de diffusion de films en 1986, ACOREB a consacré début janvier 1988 trois journées d'études sur la Médiathèque francophone de Bruxelles et sa commission audiovisuelle se réunit périodiquement, toutefois les activités ne commenceront qu'en septembre 1988, ARCOB a consacré des journées d'études et a en projet une centrale d'achat, ABIDOC a consacré une de ses publications à l'audiovisuel, ACORD n'a organisé pour l'instant que des journées d'étude et commence à monter une centrale d'achat, CORDIAL et la COBB avec DIVA ont monté des centrales d'achat et ont acquis des droits de diffusion de films.
- (15) COR AIL par exemple; ou ARCOB avec le centre de Sablé.
- (16) ACOREB, ACCES, ARCOB, ABIDOC, ARCORD, CORDIAL et DIVA.
- (17) ARCOB, Comptes rendus de journées d'études, n° 6 et 10.
- (18) COBB, Lettre information n° 1, p. 4.
- (19) Petrella, La Renaissance des cultures en Europe, p. 35.
- (20) Saez, Territorialisation de la politique culturelle, p. 9
- (21) Petrella, La Renaissance des cultures en Europe, p. 34-35.

- (22) Saez, <u>Territorialisation de la politique culturelle</u>, p. 8-9.
- (23) Comptes rendus des réunions de l'ACORD : 1984-1985.
- (24) ACORD, <u>Production audiovisuelle et médiathèques en Rhône-</u>
 Alpes, p. 38-39.
- (25) ACORD, Coopération, n°2, sept. 1986, p. 10.
- (26) En l'occurence, il s'agit de la Maison du Cinéma et de l'Audio-visuel de Grenoble (MCAV).
- (27) Cette situation vient de changer avec la création en janvier 1988 d'un mi-temps.
- (28) La rédaction d'un contrat est la condition préalable à toutes les négociations avec les producteurs qui sont toujours très méfiants vis-à-vis des bibliothèques.
- (29) Les tarifs n'ont pas été fixés , comme à la DLL, une fois pour toutes. Ils varient selon les interlocuteurs.
- (30) ACORD, <u>Production audiovisuelle et médiathèques en Rhône-</u>
 Alpes, p. 41.
- (31) COBB, Lettre d'Information, p. 4.
- (32) DIVA, en achetant des films de fiction, démontre une fois encore, la complémentarité des agences vis-à-vis des administrations centrales.
- (33) La collaboration avec le Musée Breton concerne uniquement des activités de diffusion.
- (34) Colleu, <u>1'Album</u>, p. 47.
- (35) DIVA a jusqu'à maintenant acheté 21 vidéocasettes d'intérêt local ou régional.

- CHAPITRE IV -

Le RESEAU

de la

DIRECTION du LIVRE et de la LECTURE

٦

à la politique audiovisuelle de la Direction du Livre, il était indispensable de s'intéresser au réseau lui-même dans la mesure où les bibliothèques ont été des acteurs importants dans la mise en œuvre de cette entreprise. S'il ne s'agit pas ici de passer systématiquement en revue les cent deux bibliothèques du réseau, de détailler et de réintégrer chacune d'elles dans son contexte politique et culturel, un travail qui dépasserait le sujet de cette étude et qui constituerait une étude particulière, en revanche, il était primordial de faire une présentation de la configuration générale du réseau et de dégager, à partir de l'ensemble des bibliothèques, l'évolution des années à venir.

Avant de s'intéresser plus particulièrement au réseau, il était essentiel de le replacer dans le contexte d'ensemble des bibliothèques de lecture publique afin de voir, d'un point de vue général, le taux de pénétration de la vidéo (1), et de mesurer, par conséquent, les effets de la politique de la DLL dix ans après ses débuts. Selon les chiffres indiqués par la DLL (2), on recense au total 1243 bibliothèques qui se répartissent de la façon suivante : on dénombre 1141 bibliothèques municipales qui se situent dans les villes de plus de 5000 habitants (3), on compte 96 bibliothèques centrales de prêt et 6 bibliothèques publiques à statuts divers(4). Compte tenu de ce chiffre global, on peut voir que les bibliothèques qui disposent d'un service vidéo de consultation sur place représentent un peu plus de 8% de l'ensemble (8,24% exactement). Si l'on peut penser que ce pourcentage est faible de prime abord,

il doit être immédiatement nuancé, commenté et interprété. En effet, il faut noter que l'action de la DLL ne date que de dix ans, ce qui est peu lorsque l'on sait qu'il a fallu créer des vidéothèques à partir de rien ou presque. Par ailleurs, en raison du caractère aléatoire de cette politique, aucun programme impêratif n'a été imposé, quelques objectifs ont été posés et ils ont été, comme on l'a vu, dépassés. D'autres facteurs rentrent en ligne de compte : d'abord, il est nécessaire d'avoir à l'esprit la situation des villes françaises qui est marquée par leur dispersion et leur petitesse (5). Ces deux particularités présentent un handicap certain dans le développement général du pays et cela n'en est que plus vrai pour le secteur culturel. Ainsi, parmi les 1243 bibliothèques recensées, près de trois cents sont situées dans des communes qui rassemblent entre 5000 et 10000 habitants (6). Pour ces petites villes, l'installation de services vidéo qui respectent les normes indiquées par la DLL restent encore au-dessus de leurs moyens (7). Cela dit, même pour les villes d'une plus grande importance, les questions financières restent l'un des obstacles majeurs à la création de vidéothèques comme le prouvent les enquêtes qui ont été menées récemment (8). Beaucoup de bibliothèques témoignent d'un intérêt évident pour ce type de service mais les moyens pour le réaliser manquent. Une décision d'ordre politique s'impose donc. Enfin, les bibliothèques centrales de prêt présentent un cas particulier. Bien qu'elles aient un taux de participation supérieure à la moyenne générale (13 BCP sur 96 possèdent une vidéothèque, soit près de 13,5%), une enquête révèle qu'un nombre assez important de BCP ignoraient l'existence des activites audiovisuelles de la DLL (9). D'autre

part, il faut noter que le mode de fonctionnement de ce type de bibliothèque qui exclut la fréquentation du public, à l'exception d'animations ponctuelles, ne se prête pas facilement à la consultation sur place. La BCP fonde son mode de fonctionnement sur le prêt. Toutefois, les problèmes de moyens financiers ont là aussi une importance primordiale. Dans la mesure où la DLL ne participe plus d'un point de vue financier à la création de vidéothèques depuis 1984, il est évident que l'extension du réseau revient désormais aux collectivités locales et à leurs élus qui doivent prendre les initiatives. Sans présager des décisions politiques à venir, il est possible cependant d'affirmer que le réseau est appelé à se développer au cours des années prochaines. En effet, lorsque l'on étudie la composition du réseau proprement dit, on s'aperçoit que la moitié des bibliothèques qui en font partie se situent dans des villes moyennes, c'est-à-dire dans des villes de moins de 50 000 habitants. Cette particularité est interessante à un double titre : d'une part, celui-circest tout à fait représentatif de . l'ensemble des bibliothèques publiques que l'on trouve majoritairement dans les villes moyennes (10), d'autre part, il faut ajouter que la bibliothèque est, comme le montre Augustin Girard, l'institution culturelle la plus adaptée à ce type de ville :

"Un rôle privilégié pour les bibliothèques : Si l'on se réfère à l'examen des dépenses culturelles, la fonction "bibliothèque" est typiquement celle d'une ville moyenne. L'on peut d'ailleurs se fonder sur cette constatation pour se demander si le meilleur centre culturel pour une ville moyenne (entre 15 000 et 50 000 habitants) n'est pas la bibliothèque, une bibliothèque qui serait aussi un centre d'animation culturelle. Les besoins exprimés par les élus aussi bien que la pratique des usagers nous montrent qu'il y a là l'équipement

cúlturel le plus sûr, surtout au moment où la culture passe beaucoup moins par la présentation des œuvres en salles, qu'à travers la médiation de livres, de disques, de supports audiovisuels qu'on peut compulser ou emprumter en bibliothèque. La bibliothèque est un lieu où peuvent être accumulées, traitées, mises en la disposition du public, toutes les copies. L'imprimé-livre a toujours été le produit culturel le plus maniable en même temps que le plus parfait, mais l'imprimé-musical (le disque) ou audiovisuel (le film) est maintenant aussi de qualité quasi parfaite (11)".

Les villes moyennes étant nombreuses en France, le recensement de 1983 en dénombre 585 (12), il est donc très possible que les créations de médiathèques augmentent. D'un point de vue général, on peut se demander si la médiathèque ne constitue pas, en fin de compte, l'institution culturelle qui s'adapte en priorité aux villes moyennes. Lorsque l'on sait que la vie culturelle d'une ville dépend du nombre de ses habitants (13), on comprend aisément quel rôle peut être celui de la médiathèque qui tend à multiplier les pratiques culturelles.

Si la médiathèque s'adresse en priorité aux villes moyennes, il faut toutefois noter que le taux de couverture du réseau DLL est le plus fort dans les grandes villes. On trouve en effet un nombre important de vidéothèques dans les villes de plus 100 000 habitants - on obtient un taux de pénétration de 69,5% -. Cet état de fait ne vient que confirmer ce qui a été dit précédemment : les pratiques culturelles sont cumulatives dans les grandes villes (14).

Si l'on observe des disparités en fonction de la taille des villes, on remarque également qu'il en existe au niveau des régions. De fait, la couverture du territoire reste encore inégale dans la mesure où trois régions -Ile de France, Rhône-

Alpes et Nord-pas-de-Calais - représentent presque la moitié de l'ensemble.

D'un point de vue extérieur, le réseau "Direction du Livre" présente une situation contrastée. Cette impression est confirmée lorsque l'on examine le réseau de l'intérieur. De fait, toutes les enquêtes menées lors des années précédentes auprès des bibliothèques municipales et des bibliothèques centrales de prêt le démontrent (15). En effet, quelles que soient les rubriques concernant le budget, l'état des collections, le personnel, le matériel de visionnement, on observe des pratiques et des conditions très variables d'une bibliothèque à l'autre (16). Les "fourchettes" des budgets sont très larges, l'état des collections dépend non seulement de l'importance du budget mais aussi de la date de constitution des collections, enfin le nombre du personnel varie entre des postes à temps partiel et de nombreux postes à plein temps. Cette diversité s'explique en grande partie par la jeunesse du réseau et le développement de l'audiovisuel dépend encore de la motivation du personnel qui en est chargé. Une deuxième caractéristique qui découle de ce qui a été dit précédemment et qui appartient en propre au réseau est la suivante : on peut remarquer que ce réseau est en perpétuelle évolution. Cet aspect se remarque particulièrement dans une région telle que Rhône-Alpes (17).

Si l'évolution du réseau est liée à son extension, elle se manifeste aussi par une diversification des pratiques et des modes de fonctionnement des vidéothèques. Parmi ces facteurs de changement, le plus important est la création depuis 1986 de service de prêt à domicile de vidéocassettes com-

merciales (18). Comme on a pu le voir, les achats de films de la Direction du Livre sont concentrés uniquement sur une consultation sur place à titre gratuit. Par ailleurs, la DLL est restée fidèle à ses options de départ et ce n'est donc pas à elle que revient cette initiative. De fait, depuis 1986, une association de type loi 1901, dont l'activité essentielle est celle d'un diffuseur est apparue (19). Cette association se donne trois buts : "mettre en valeur le patrimoine culturel audiovisuel, favoriser la diffusion de ce patrimoine dans les différents réseaux culturels et associatifs, développer de nouvelles pratiques de diffusion audiovisuelle en relation avec l'évolution des outils de diffusion audiovisuelle (20)". L'ADAV s'est spécialisée dans la diffusion de classiques de cinéma (21). Si l'ADAV s'était donné au départ comme objectifs de diffuser dans les comités d'entreprise, dans les associations, dans les bibliothèques, ce sont principalement ces dernières qui constituent sa clientèle. D'und point de vue général, l'émergence de ce type de diffuseur s'explique par plusieurs facteurs. En premier lieu, ces activités dépendent du développement d'un marché de l'édition de la vidéocassette commerciale, d'un nombre suffisants de possesseurs de magnêtoscopes. Depuis quelques années, ces conditions ont été remplies (22). D'autre part, le marché de la vidéo devient l'objet d'un intérêt plus particulier dans la mesure où ce type d'exploitation secondaire de la production cinématographique de fiction devient un enjeu commercial et une possibilité de rentabiliser le cinéma (23). En ce qui concerne les bibliothèques proprement dites, ce type d'exploitation présente des avantages évidents. Dans un premier temps, il faut dire qu'une institution culturelle comme la bibliothèque est

soumise à la demande de ses usagers : le bibliothécaire doit par conséquent tenir compte de cette contrainte, mais il doit en revanche maintenir un équilibre entre l'offre qu'il propose et la demande d'un public qu'il se doit de satisfaire. En matière de prêt de vidéocassettes, une demande s'est fait jour et les services rendus par l'ADAV ont permis d'y répondre au moyen de programmes sinon attractifs mais du moins connus du public par l'entremise de la télévision. Si le prêt recueille les faveurs du public (24), ce type de service est aussi favorablement accueilli par les vidéothécaires. De fait, les avantages semblent évidents : une vidéothèque ne demande pas d'achat de matériel et donc de lourds investissements. par voie de conséquence, il n'y a aucun frais ultérieur de maintenance à prévoir. Cela dit, cette solution comporte aussi des inconvénients. D'une part, les bibliothèques ne se singularisent plus en offrant à leurs usagers des films qui sont difficiles d'accès puisqu'ils sont mal diffusés. D'un point de vue technique, les vidéocassettes VHS se détériorent : plus rapidement que les vidéocassettes 3/4 de pouce. Ce problème est d'autant plus aigu que les droits de diffusion des cassettes vendues par l'ADAV sont attachés à la durée de vie du support. L'utilisation intensive de ce type de cassette pose donc un problème technique important (25).

La concurrence que suscite ce diffuseur amènera peutêtre la DLL à repenser certains de ses choix ou du moins à trouver des solutions pour y pallier.

Comme on aura pu s'en rendre compte à partir de ce bref exposé, on peut voir que deux grandes orientations se font jour : d'une part, la vidéo doit, en principe, se développer à l'avenir en raison d'une situation particulière qui est liée au contexte français. On assiste, par ailleurs, à une diversification de l'offre audiovisuelle et de ses modalités.

| | Nombre de vidéothèques | % |
|-------------------------|---------------------------|-------|
| 1-Ile de France et | • | |
| Paris | 17 | 16,66 |
| 2-Rhône-Alpes | 14 | 13,72 |
| 3-Nord-pas-de-Calais | 11 | 10,78 |
| 4-Provence-Alpes-Côte | | |
| d'Azur | 7 | 6,86 |
| 5-Bretagne | 6 | 5,88 |
| 6-Pays de Loire | 6 | 5,88 |
| 7-Haute-Normandie | 5 | 4,90 |
| 8-Midi-Pyrénées | 5 | 4,90 |
| 9-Aquitaine | 4 | 3,92 |
| 10-Basse-Normandie | 4 | 3,92 |
| 11-Centre | 4 | 3,92 |
| 12-Poitou-Charentes | 4 | 3,92 |
| 13-Alsace | 3 | 2,94 |
| 14-Bourgogne | 2 | 1,96 |
| 15-Franche-Comtë | 2 | 1,96 |
| 16-Languedoc-Roussillon | 2 | 1,96 |
| 17-Picardie | 2 | 1,96 |
| 18-Auvergne | 1 | 0,98 |
| 19-Champagne-Ardenne | 1 | 0,98 |
| 20-Limousin | 1 | 0,98 |
| 21-Lorraine | 1 | 0,98 |
| TOTAL | 102 | 100 % |

II-Répartition des vidéothèques par région.



| | Nombres de communes recensées* | Nombre de ** communes du réseau |
|---------------------------|--------------------------------|---------------------------------------|
| PARIS | 1 | 1 |
| 300.000 habitants et plus | 4 | 3 |
| 100 à 300.000 habitants | 31 | 21 |
| 50 à 100.000 habitants | 67 | 15 |
| 20 à 50.000 habitants | 274 | 32 |
| 10 à 20.000 habitants | 311 | 15 |
| 5 à 10.000 habitants | 318 | 2 |
| TOTAL | 1012 | 89 |

Tableau 1

| ! | Nombre de communes recensées* | Nombre communes du ** réseau |
|---------------------------|-------------------------------|------------------------------------|
| 100.000 habitants et plus | 36 | 25 |
| 50 à 100.000 habitants | 67 | 15 ° |
| 10 à 50.000 habitants | 585 | 47 |
| moins de 10.000 habitants | 318 | 2 |
| TOTAL | 1012 | 89 |

I-Répartition des vidéothèques par communes et tranches d'habitants.

^{*} Statistiques 1985

^{**} Statistiques 1988

BUDGETS D'ACQUISITION DE DOCUMENTS AUDIOVISUELS.

BUDGET 1987.

| Les cinq premiers | les cinq derniers |
|-------------------|-------------------|
| 1- 400 000 francs | 1- 22 800 francs |
| 2- 183 000 francs | 2- 20 000 francs |
| 3- 180 000 francs | 3- 16 500 francs |
| 4- 165 000 francs | 4- 10 000 francs |
| 5- 103 000 francs | 5- 7 800 francs |
| | |

Résultats juillet 1988 sur 73 bibliothèques municipales.

Tableau I

ETAT DES COLLECTIONS

| Collection s | Nombre de titres | Nombre de cassettes |
|---------------------|------------------|---------------------|
| 1- Les cinq plus :; | 1314 | 1328 |
| grandes collec- | 1300 | · |
| tions. | 1163 | 1454 |
| | 809 | 979 |
| | 755 | 1235 |
| 2- Les cinq plus | 112 | 117 |
| petites. | 8 4 | 89 |
| | 71 | <u>2</u> . |
| | 62 | 69 |
| | 55 | _ |
| | <u> </u> | |

Résultats acquis auprès des bibliothèques municipales. (juin 1988)

Taux de réponse 82 % -

Tableau II

MATERIEL

Nombre de magnétoscopes 1/2 3/4 5/10 +10 Nombre moyen*

Nombre de bibliothèques 25 34 11 3 4

| Nombre d'écrans | 1/2 | 3/4 | 5/10 | %10 | Nombre moyen* |
|-------------------------|-----|-----|------|------------|------------------|
| Nombre de bibliothèques | 32 | 29 | 8 | 4 | 4 |

| Nombre de casques | 1/5 | 6/10 | 10/20 | 20/30 | +30 | Nombre moyen * |
|----------------------------|-----|------|-------|-------|-----|----------------|
| Nombre de bibliothèques | 19 | 30 | 15 | 2 | 3 | 10 |

Tableau III

^{*} nombre total / nombre de bibliothèques (73 sur 89).

Résultats obtenus à partir d'une enquête réalisée auprès des 89 bibliothèques municipales (BPI incluse). Nombre de réponses : 73, soit un taux de réponse de 82 %.

NOTES

- (1) Comme on le verra plus loin, la vidéo dans les bibliothèques est également représentée par des vidéothèques de prêt.
- (2) Ministère de la Culture et de la Communication. Adresses bibliothèques publiques, avant-propos.
- (3) Recensement de 1988.
- (4) Ces six bibliothèques sont les suivantes : la BPI, la bibliothèque pour enfants "La Joie par les livres", les quatre bibliothèques départementales situées dans les départements d'outre-mer.
- (5) Selon les chiffres de 1985, on en recense 318.
- (6) Selon les chiffres de 1983, l'installation d'un service vidéo de consultation sur place revenait à 160 000 francs matériel de diffusion et fonds de départ compris. Par ailleurs, une cassette d'une heure coûte actuellement 700 francs.
- (8) Bernard, <u>Les vidéo-cassettes dans les bibliothèques pu-bliques de Rhône-Alpes</u>, p. 127-128.

 Lohisse, <u>Expériences vidéo en bibliothèques centrales de prêt</u>, p. 10.
- (9) Lohisse, ibid., p.12.
- (10) On trouve 585 bibliothèques municipales dans des villes moyennes, soit sur un total de 1330 bibliothèques, un pourcentage de 44 %.
- (11) Girard, Municipalités et culture, p. 5-6.
- (12) ibid., p.3.

- (14) ibid., ibid.
- (15) Lohisse, Expériences vidéo en bibliothèques centrales de prêt, 22.
 - ACORD, <u>Production audiovisuelle et médiathèques en Rhône-Alpes</u>, p. 53-76.
- (16) Il faut ajouter que le degré d'activité des bibliothèques est indépendant de leur taille et de la taille des villes.
- (17) L'étude comparative de deux enquêtes qui ont été opérées respectivement en 1986 et 1988 sont tout à fait révélatrices à cet égard. Voir Bernard, Les vidéo-cassettes dans les bibliothèques publiques de Rhône-Alpes et ACORD, Production audiovisuelle et médiathèques en Rhône-Alpes : Etats des lieux.
- (18) A partir de l'enquête menée auprès des bibliothèques en juillet 1988, sur 77 bibliothèques qui ont répondu, 10 possèdent déjà une vidéothèque de prêt, soit un pourcentage de 13 %. La tendance devrait s'affirmer dans les années à venir puisque 17 bibliothèques vont le faire d'ici 1990, soit un pourcentage de 24 %, et le projet est à l'étude pour 5 bibliothèques.
- (19) L'ADAV: Atelier de diffusion audiovisuelle. Créée en 1984, cette association se proposait d'exploiter les archives de l'INA. Ce projet n'a pas abouti.
- (20) ADAV, Cahier Vidéothèque n° 2, p.4
- (21) En fait, il s'agit de diffuser des films qui ont fait date dans l'histoire du cinéma soit en raison de leurs qualités artistiques, soit parce qu'ils ont, par exemple, connu un grand succès public.
- (22) Baboulin, <u>Le magnétoscope au quotidien</u>, p. 19-21.

Pour le marché des programmes vidéo, il faut noter que ce dernier a connu des fluctuations.

- (23) Court, Le Cinéma face à son avenir, p. 75-79.
- (24) Bretagnolle, <u>La vidéo à Clermont-Ferrand</u>: volcanique <u>évidemment</u>!, p. 33.
- (25) ibid., ibid.

CONCLUSION

1978-1988 : dix ans se sont passés depuis les premiers essais d'introduction d'une documentation filmée dans les bibliothèques. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ces dix ans ne marquent pas la fin d'un cycle. Si l'année 1978 est assurément une rupture. En revanche, l'année 1988 s'inscrit dans un processus de continuité. S'il est difficile d'apprécier définitivement les résultats d'une politique qui n'a pas encore atteint son terme, on peut dire que compte tenu des objectifs qui avaient été fixés et du contexte de bibliothèques françaises, le bilan est globalement positif.

D'un point de vue général, ces dix années ont été jalonnées par des évènements importants qui se sont plus ou moins répercutés dans la conduite de la politique de la DLL. Des réformes administratives, l'apparition de nouveaux acteurs, des changements dans le monde de l'audiovisuel sont autant d'éléments qui ont modifié la configuration de départ. A ce titre, l'année 1986 est une année marquante.

La diversification du réseau d'une part, et la modification d'un paysage audiovisuel en perpétuel mouvement d'autre part sont deux facteurs qui laissent présager de nouvelles évolutions.

BIBLIOGRAPHIE

I) Etudes générales sur les politiques culturelles.

Djian (Jean-Michel), <u>Politique d'innovation culturelle et vie</u>

<u>associative : le Fonds d'Intervention Culturelle</u>, Les Cahiers

de l'animation, n° 43, décembre, p. 25-42.

<u>Le Fonds d'intervention culturel</u>, Futuribles, n° 17, sept.-oct 1978, p. 623-631.

Girard (Augustin), <u>Industries Culturelles</u>, Futuribles, n° 17, sept.-oct 1978, p. 597-605.

Girard (Augustin), <u>Les Politiques culturelles communales : une compétence nouvelle</u>, Les Cahiers de l'animation, n° 20, 2ème trimestre 1978, p. 1-13.

Gournay (Bernard), <u>Un Ministère pour la culture : l'expérience</u> <u>française</u>, Revue française d'administration publique, n° 22, avril-juin 1982, p. 51-64.

Holleaux (André), <u>La politique culturelle française</u>, Revue française d'administration publique, n° 22, avril-juin 1982, p. 7-50.

Petrella (Ricardo), <u>La Renaissance des cultures régionales</u> en Europe, Paris : Editions Entente, 1978.

Renard (Didier), <u>Politiques culturelles et décentralisation</u>, Silex, n° 22, 3ème trimestre 1982, p.74-84. Renard (Jacques), <u>L'Elan culturel : la France en mouvement</u>,

Paris : Presses Universitaires de France, 1987.

Saez (Guy), Les Politiques de la culture,

dans: Traité de sciences politiques, sous la direction de Madeleine Grawitz et Jean Leca, Les Politiques publiques, tome IV, Paris: Presses Universitaires de France, 1985.

Saez (Guy), Territorialisation de la culture, Silex, n° 22, 3ème trimestre 1982, p. 5-11.

II) Ouvrages et articles concernant les bibliothèques.

1- Généralités :

Comte (Henri), <u>Les Bibliothèques publiques en France</u>, Lyon : Impr. Bosc Frères, 1977.

Goasguen (Jean), Coopération: un oui franc et massyf, Bulletin des Bibliothèques de France, tome 31, n° 2, 1986, p. 114-127.

Manifeste de l'Unesco sur la bibliothèque publique, Bulletin de l'Unesco à l'intention des bibliothèques, vol. XXVI, n° 3, mai-juin 1972, p. 138-140.

Masson (André), Pallier (Denis), <u>Les Bibliothèques</u>, Paris, Presses Universitaires de France, QSJ, 1986.

Richter (Noë), <u>Administration des bibliothéques</u>, Le Mans : Université du Maine, 1987.

Richter (Noë), <u>Introduction à l'histoire de la lecture publique</u>, Bulletin des Bibliothèques de France, tome 24, n° 4, 1979, p. 164-174.

Yvert (Louis), <u>Décentralisation et bibliothèques publiques :</u>

les bibliothèques des collectivités territoriales,

Bulletin des Bibliothèques de France, tome 29, n° 4, 1984, p. 269-290.

2- La politique audiovisuelle de la Direction du Livre :

Gattégno (Jean), <u>L'Introduction des techniques nouvelles :</u>

vidéo et informatique dans les bibliothèques publiques fran
caises, Bulletin des Bibliothèques de France, tome 28, n° 6,

1983, p. 606.

Muller (Marie-Pierre), <u>Juste une image : le réseau audiovisuel des bibliothèques publiques ; le programme audiovisuel de la Direction du Livre et de la Lecture</u>, supplément à Lettres, n° 13, mars-avril 1987.

3- Agences de coopération et vidéo :

ABIDOC Bourgogne, Spécial Audiovisuel, n° 5, juin-sept 1987.

ACORD, Production audiovisuelle et médiathèques en Rhône-Alpes,

Collection "Les Cahiers de la Coopération", n° 4, été 1988.

ARCOB Pays de la Loire, Compte rendu de la réunion audio-vidéo du 2 avril 1987, n° 6, juin 1987.

ARCOB Pays de la Loire, <u>Compte rendu de la journée vidéo du</u>

17 mars 1988, n° 10, mai 1988.

COBB, Lettre d'information, n° 1, juillet 1988, p. 4.

4- La vidéo dans les bibliothèques publiques :

ADAV, En direct des bibliothèques, Cahier Vidéothèque, n° 2, février 1988, p. 9-17.

Affret (Anne), La Vidéo dans les bibliothèques bretonnes,

supplément régional à Livres de France, n° 8, juin 1986.

Bernard (Marie-Annick), Les Vidéocassettes dans les bibliothèques publiques de Rhône-Alpes: recensement, utilisation,
perspectives, Infomédiatique, n° 1, 1987, p. 124-135.

Blangonnet (Catherine), Navacelle (Marie-Christine, de), L'Audiovisuel dans les bibliothèques américaines, Paris, 1981.

Bretagnolle (Aline), La Vidéo à Clermont-Ferrand: volcanique,
évidemment!, Interlignes, n° 3, mai-juin 1988, p.32-33.

Culture vidéo à la bibliothèque de Bordeaux, Sonyvision,
mai-juillet 1988, p. 12.

David (Colette), <u>Beaubourg sur Loire: une des plus modernes</u>
<u>bibliothèques municipales</u>, Le Monde, supl. n° 13338, jeudi
17 décembre 1987, p. XII.

Herzhaft (Gérard), <u>Pour une médiathèque</u>, Paris : Promodis, 1982. Le Cacheux (Geneviève), <u>L'Audiovisuel dans les bibliothèques</u>, Bulletin des Bibliothèques de France, tome 26, n° 8, 1981, p. 463-468.

Lohisse (André), <u>Expériences vidéo en bibliothèques centrales</u> de prêt, Mémoire DSB, ENSB, 1987.

Navacelle (Marie-Christine de), <u>Petits écrans et grand public :</u>

<u>la politique de films à la BPI</u>, Bulletin des Bibliothèques

de France, tome 30, n° 5, 1985, p. 408-415.

Seguin (Jean-Pierre), <u>Comment est née la BPI : invention de la médiathèque</u>, Paris : BPI, 1987.

5- Enquêtes sociologiques :

Passeron (Jean-Claude), <u>Images en bibliothèques</u>, <u>images de bibliothèques</u>, Bulletin des Bibliothèques de France, tome 27, n° 2,

1982, p. 69-83.

Passeron (Jean-Claude), Grumbach (Michel), L'Oeil à la page :
enquête sur les images et les bibliothèques, Paris : BPI, 1985.

Poulain (Martine), Ni tout à fait mêmes, ni tout à fait autres :
profils et pratiques des usagers des films vidéo à la Bibliothèque Publique d'Information, Paris : BPI, 1982.

III) Ouvrages et articles concernant le cinéma et l'audivisuel.

I- Généralités :

Baboulin (Jean-Claude), Gaudin (Jean-Pierre) et Mallein (Phi-lippe), Le Magnétoscope au quotidien : un demi pouce de liber-té, Paris : Aubier, 1983.

Bonnell (René), Le Cinéma exploité, Paris : Ramsay, 1986.

Cache (Bernard), <u>Le Marché français de la vidéo</u>, Informations CNC, n° 213, mai-juin 1987, p. 14-16.

Colleu (André), Valverde (Mathilde), <u>L'Album : panorama de l'audiovisuel en Bretagne</u>, Rennes : Institut Culturel de Bretagne, 1985.

Court (Jean-François), <u>Le Cinéma français face à son avenir :</u>
rapport au Ministre de la Culture et de la Communication.

Paris: La Documentation Française, 1988.

Flichy (Patrice), <u>L'Espace de la culture à l'ère des médias</u>, Silex, n° 22, 3eme trimestre 1982, p. 36-40.

Flichy (Patrice), <u>Les Industries de l'imaginaire</u>, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

Miège (Bernard), Pajon (patrick) et Salaün (Jean-Michel), L'Industrialisation de l'audiovisuel, Paris : Aubier, 1983. 2- La politique audiovisuelle du CNC:

Le CNC et la vidéo, Informations CNC, n° 208, mars-avril 1986.

Rival (Pierre), Le CNC et la vidéo, entretien avec Jérôme Clément, Le Film Français, n° 2158, 11 septembre 1987, p. 18-19.

Spécial Audiovisuel, Informations CNC, n° 215, sept.-oct 1987.

3-Le cadre juridique :

Code de l'Industrie Cinématographique, Paris, 1983.

Colombet (Claude), <u>Propriété littéraire et artistique et droits</u> voisins, Paris : Dalloz, 1986.

Diserens (Dominique), <u>La Location des vidéogrammes et des phonogrammes en droit d'auteur : étude de droit comparé et de droit suisse</u>, Genève : Librairie Droz, 1986.

Françon (Henri), <u>La Propriété Littéraire et artistique</u>, paris : Presses Universitaires de France, QSJ, 1979.

4- Le cinéma documentaire :

La Bande à Lumière : les documentaristes associés, <u>Filmer le réel : de la production documentaire en France</u>, Paris : La Bande à Lumière, 1987.

Prédal (Réné), <u>Le Documentaire français</u>, CinémAction, n° 41, Paris : Cerf, 1987.

5- A propos du festival "Cinéma du Réel" :

Becque (Antoine de), <u>Festival "Cinéma du Réel" : sur un air de samba ...</u>, Cahiers du Cinéma, n° 370, avril 1985, p. IX. Bergougnan (Dominique), <u>Cinéma du Réel à Beaubourg</u>, Cahiers du Cinéma, n° 301, juin 1979, p. 67-69.

Bergougnan (Dominique), <u>Cinéma du Réel à Beaubourg</u>, Cahiers du Cinéma, n° 314, juillet-août 1980, p. IX.

Chaleil (Fredéric), <u>la passion de la vérité</u>, Sonovision, n° 315, mai 1988, p. 50-52.

Ostria (Vincent), <u>Cinéma du Réel : hommes en liberté</u>, Cahiers du Cinéma, n° 382, avril 1986, p. VI.

Sabouraud (Frédéric), <u>Cinéma du Réel : la continuité du vrai</u>, Cahiers du Cinéma, n° 394, avril 1987, p. I-II.

Sabouraud (Frédéric), <u>Où en est le documentaire ? : le réel</u>
en question (s), entretien avec Marie-Christine de Navacelle,
Cahiers du Cinéma, n° 397, juin 1987, p. VIII.

6- Aspects techniques:

Dumas de Rauly (Thierry), Choisir et utiliser les supports

<u>audiovisuels</u>, Paris : Les Editions d'organisation, 1987.

Masson (Philippe), Le Guide Marabout de la vidéo et du magnétoscope, Alleur : Les Nouvelles Editions Marabout, 1984.

IV) Publications du Ministère de la Culture.

Ministère de la Culture et de la Communication. Direction du Livre et de la Lecture, Adresses des bibliothèques publiques : Bibliothèques centrales de prêt, bibliothèques municipales, Paris, 1988.

Ministère de la Culture et de la Communication. Direction du Livre et de la Lecture, <u>Bibliothèques municipales : statistiques 1983</u>, Paris : Imprimerie Nationale, 1986.

Ministère de la Culture et de la Communication. Direction du Livre et de la Lecture, <u>Bibliothèques municipales : statistiques 1985</u>.

Ministère de la Culture et de la Communication. Direction du Livre et de la Lecture. La Bibliothèque dans la ville : concevoir, construire, équiper avec vingt réalisations récentes. (rédaction de M. F. Bisbrouck), Paris : Editions du Moniteur, 1984.

Ministère de la Culture et de la Communication. Direction du Livre et de la Lecture. Bibliothèque Publique d'Information, Cinéma d'auteurs, écriture, lecture : filmographie, Paris, 1986.

Ministère de la Culture et de la Communication. Direction du Livre et de la Lecture. Objectif lecture: bibliothèque et décentralisation, réseaux de lecture, Paris, 1988.

Ministère de la Culture et de la Communication. Service des Etudes et Recherches, <u>Les Dépenses culturelles des communes</u>, Developpement culturel, n° 55, avril 1983.

Ministère de la Culture et de la Communication. Service des Etudes et Recherches, <u>Les Dépenses culturelles des départements</u>, Developpement culturel, n° 64, sept. 1985.

Ministère de la Culture et de la Communication. Service des Etudes et Recherches, <u>Les Dépenses culturelles des villes ont triplé de 1978 à 1984</u>, Developpement culturel, n° 65, 1986. Ministère de la Culture et de la Communication. Département des Etudes et de la Prospective, <u>Les Dépenses culturelles des régions</u>, Dèveloppement culturel, n° 73, février 1988. Ministère de la Culture et de la Communication. Service d'information et communication, <u>La Politique culturelle 1981-1985</u>, Bilan de la législature : le livre et la lecture, Paris, 1986. Liste des bibliothèques publiques et des vidéothèques de consul-

Liste des bibliothèques publiques et des vidéothèques de consultation. (liste à jour au 1er janvier 1988).

TABLE DES MATIERES

| Introduction | 1 |
|---|-----|
| Chapitre 1 : La vidéo dans les bibliothèques ou les | |
| raisons d'un choix | 5 |
| Chapitre 2: L'action des administrations centrales | 27 |
| -La Direction du Livre | 29 |
| -Le Centre National de Coopération des | |
| Bibliothèques Publiques | 51 |
| -Le Centre National de la Cinématographie. | 54 |
| Chapitre 3 : Un nouvel intervenant : les agences de | |
| coopération | 70 |
| Chapitre 4 : Le réseau de la Direction du Livre et de | |
| la Lecture | 90 |
| Conclusion | 107 |
| Bibliographie | 108 |