

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention – sciences de l'information et des bibliothèques

Parcours – archives numériques

La collecte et l'accès aux films documentaires d'auteur : réinventions et évolutions numériques.

Le cas d'Ardèche Images.

Anne-Sophie Huchard

Sous la direction de Céline Guyon Professeure associée – ENSSIB



Remerciements

Mme Céline Guyon a accepté de diriger ce mémoire de recherche. Je la remercie tout particulièrement pour ses conseils et son soutien.

Lors de mes recherches, j'ai rencontré des professionnels passionnés par leur travail. Je remercie chaleureusement pour leur disponibilité Alain Carou (BnF), Yves Bourgeay (Ardèche Images), Geneviève Rousseau (Ardèche Images) et Jean-Marie Barbe (Ardèche Images).

Je remercie l'association Ardèche Images pour sa confiance.

Je remercie spécialement Nicole Zeizig pour m'avoir fait connaître Lussas et les Etats généraux du film documentaire, il y a bientôt trente ans.

L'équipe du pôle web de la Ville de Lyon m'a accueillie pendant la rédaction de ce mémoire, je les remercie pour leur aide précieuse.

Enfin, un grand merci à mes parents pour leurs encouragements et leurs relectures attentives.

Résumé:

Depuis 1994, l'association Ardèche Images, à travers son centre de ressources la

Maison du doc, collecte et donne accès aux films documentaires d'auteur. Depuis 2015,

elle a entrepris la numérisation de son fonds unique en Europe et a développé deux

plateformes en ligne.

Il s'agira ici de s'interroger sur la manière dont les outils numériques, et notamment les

plateformes en ligne, modifient les pratiques professionnelles dans le cas de

l'association Ardèche Images. Plus largement, la numérisation des films permet-elle

leur diffusion? Dans un contexte économique fragile, quelles perspectives de

développement le numérique offre-t-il pour la collecte et l'accès aux films

documentaires d'auteur?

Descripteurs:

Archives - Cinéma

Abstract:

Since 1994, the association Ardèche Images, through its resource center Maison du

doc, has been collecting and giving access to auteur documentary films. Since 2015,

Ardèche Images has undertaken the digitization of its unique collection in Europe and

has developed two online platforms.

How do digital tools, and especially online platforms, modify professional practices in

the case of the association Ardèche Images? More broadly, does the digitization of

films allow their diffusion? In a fragile economic context, which development

perspectives does digital offer for the collection and access to auteur documentary

films?

Keywords: Archives - Cinema

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que

- 5 -

strictement personnelles est prohibée.

Sommaire

SIGLES ET ABREVIATIONS	7
INTRODUCTION	9
I. LE FILM COMME ARCHIVE : UN REGARD PARTICULIER POLLE FILM	
1. Les archives audiovisuelles : hétérogénéité et complexité	13
a) Que signifie «audiovisuel» ?	13
b) Audiovisuel et dépôt légal : une manière d'établir des distinct	
c) Les archives audiovisuelles : des archives particulières	23
2. Qu'est-ce qu'un film documentaire ?	28
a) Un terme équivoque	28
b) Le film documentaire et le film comme archive	32
c) Le film documentaire d'auteur : le film comme point singulier	
II. COLLECTE ET ACCES AUX FILMS DOCUMENTAIRES D'AUT ENJEUX ET ARTICULATIONS	
1. L'association Ardèche Images	47
a) Historique de l'association Ardèche Images	47
b) La Maison du doc : une place transversale pour les missions activités de l'association Ardèche Images	
c) Le Village documentaire	63
2. Evolutions et réinventions numériques : le numérique et la p de développement d'Ardèche Images	_
a) Collecte des films documentaires et création de la plateforme numérique Docfilmdepot	
b) Numériser, est-ce diffuser ?	73
c) Le Club du doc en ligne	79
CONCLUSION	89
SOURCES	93
BIBLIOGRAPHIE	97
TABLE DES ANNEXES	102
TABLE DES MATIERES	165

Sigles et abréviations

AFDAS : Assurance formation des activités du spectacle.

API: Application programming interface (interface de programmation d'application).

Bpi : Bibliothèque publique d'information.

BnF: Bibliothèque nationale de France.

CDD: Club du doc.

CNC : Centre national du cinéma et de l'image animée.

CNCL : Commission nationale de la communication et des libertés, (prédécesseur du CSA).

CNDP : Centre national de documentation pédagogique.

CNTRL: Centre national de ressources textuelles et lexicales.

CSA: Conseil supérieur de l'audiovisuel.

DESS: Diplôme d'études supérieures spécialisées.

DVD : Digital versatile disc (disque numérique polyvalent).

EPIC : Etablissement public à caractère industriel et commercial.

EGD : Etats généraux du film documentaire.

Etats généraux : Etats généraux du film documentaire.

FRBR: Functional requirements for bibliographic records (spécifications fonctionnelles des notices bibliographiques).

Ina: Institut national de l'audiovisuel.

LTO: Linear tape-open (bande au format ouvert).

MARC: Machine readable cataloging (catalogage lisible par une machine).

MJC: Maison des jeunes et de la culture.

ONG: Organisation non gouvernementale.

PIAF: Portail international archivistique francophone.

PROCIREP : Société civile des producteurs de cinéma et de télévision.

RED : Réseau d'échanges et d'expérimentations pour la diffusion du cinéma documentaire.

Sacem : Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique.

SARL : Société à responsabilité limitée.

Scam : Société civile des auteurs multimédia.

SCOP : Société coopérative et participative.

SPAR : Système de préservation et d'archivage réparti (outil développé par la BnF).

SVàD : Service de vidéo à la demande par abonnement (en anglais SVoD).

SVoD: Subscription video on demand (en français SVàD).

USB: Universal serial bus (bus universel en série).

Sigles et abréviations

VHS: Video home system (système vidéo domestique).

VOD: Video on demand (vidéo à la demande).

ZAD : Zone à défendre.

INTRODUCTION

« Les archives audiovisuelles occupent une place à part dans le monde des archives. Pour être consultées, elles ont déjà besoin d'une médiation technique, et les problèmes commencent.¹», écrit Jean-Michel Rodes dans sa préface du guide Les archives audiovisuelles. Ainsi, en ce qui concerne les archives audiovisuelles, les problèmes liés à la lisibilité des documents, du fait de la détérioration des supports, l'obsolescence des formats et la disparition des possibilités techniques de lecture ont toujours existé. En effet, pour Sophie Labonne et Christine Braemer, la définition même d'archives audiovisuelles renvoie aux notions de format, de support et de matériel d'enregistrement et de lecture. Il s'agit d'un « contenu enregistré sous un format sur un support qui nécessite d'être lu par un matériel de lecture spécifique² ». Nous pouvons alors nous demander quelles spécificités apportent l'arrivée des technologies numériques dans le monde des archives audiovisuelles: « Outre la révolution sur les techniques de production et de diffusion des documents audiovisuels, le numérique a fait souffler un vent nouveau sur la mise en valeur des fonds patrimoniaux, avec un impact direct sur les modes de documentation et de conservation³ ». Il s'agit donc pour Serge Schick d'une « révolution ».

Cette recherche a comme périmètre les archives audiovisuelles et plus spécifiquement les archives audiovisuelles de l'association Ardèche Images, constituées de films documentaires. Sophie Labonne et Christine Braemer dans Les archives audiovisuelles proposent une typologie selon les contextes de production, puis selon les genres de l'audiovisuel. Ainsi, le périmètre de la recherche s'applique aux films documentaires produits dans un contexte d'œuvre cinématographique, c'est-à-dire des films de création, créés par des auteurs⁴. Le documentaire comme genre audiovisuel est défini ainsi : « ancré dans le réel, il peut aborder tout type de sujet sous un angle propre à son auteur⁵ ». Il s'agit donc de définir d'une part, ce que sont les archives audiovisuelles et le film documentaire d'auteur et, d'autre part, de contextualiser la manière dont ces films ont été produits, collectés, diffusés au fil du temps et notamment la manière dont le numérique impacte ce champ en particulier. Document audiovisuel, archives audiovisuelles et film documentaire, ces termes s'ils peuvent recouvrir un même objet n'ont cependant pas la même signification. Nous interrogerons ces notions et poserons la question du statut des films documentaires d'auteur. Nous définirons et délimiterons le champ de chacune de ces notions : « audiovisuel », « archives », « film documentaire » et « auteur » notamment en lien avec le cas particulier de l'association Ardèche Images.

Créée en 1979 dans le village de Lussas en Ardèche, l'association Ardèche Images soutient le film documentaire d'auteur à différents niveaux et sous diverses formes : soutien à la création et l'écriture, à la réalisation, à la production, à la diffusion. Ardèche Images est aussi un centre de ressources et un pôle de formation. Elle est depuis 2006

¹ LABONNE, Sophie et BRAEMER, Christine. *Les archives audiovisuelles*. Bry-sur-Marne : Ina, Paris : Association des archivistes français, 2014, p. 6.

²*Ibidem*, p. 7.

³ LABONNE, Sophie et BRAEMER, Christine. *Les archives audiovisuelles*. Bry-sur-Marne : Ina, Paris : Association des archivistes français, 2014, p. 5.

⁴ LABONNE, Sophie et BRAEMER, Christine. *Les archives audiovisuelles*. Bry-sur-Marne : Ina, Paris : Association des archivistes français, 2014, p. 10.

⁵ *Ibidem*, p. 11.

l'un des quatre pôles d'excellence audiovisuelle en région Auvergne-Rhône-Alpes. Ardèche Images est également, depuis 2015, pôle associé de la Bibliothèque nationale de France. Si les activités de l'association Ardèche Images se sont beaucoup élargies, elle a été créée à l'origine afin d'organiser un festival : les Etats généraux du film documentaire. Ce festival est un lieu de diffusion du film documentaire d'auteur, où auteurs, producteurs et spectateurs peuvent se rencontrer. Le fonds d'archives audiovisuelles d'Ardèche Images est constitué de films déposés en vue de la sélection au festival : « Et puis tous ces films, montrés, parlés, pensés, il fallait les garder ou plutôt ne pas les laisser perdre, c'est ainsi qu'est née la Maison du doc⁶ ». Aujourd'hui, la Maison du doc, centre de ressources d'Ardèche Images, dispose d'un fonds de plus de 17 000 films documentaires, il s'agit d'un fonds unique en Europe et dans le monde. Il est constitué de films déposés sous divers supports, numériques ou non. Ardèche Images a lancé depuis 2016 un projet de numérisation de son fonds, et développe aujourd'hui deux plateformes en ligne afin de dématérialiser la collecte et l'accès aux films du centre de ressources : Docfilmdepot et le Club du doc en ligne.

Ainsi, la problématique de notre recherche est : comment le numérique transforme-til les pratiques et les représentations liées à la collecte et à la diffusion des films documentaires d'auteur ? Dans le champ du film documentaire d'auteur, quelles sont les évolutions induites par les technologies numériques ? Les plateformes en ligne et les changements dans les pratiques professionnelles qui les accompagnent conduisent-ils à des réinventions quant à la collecte et à l'accès aux films documentaires d'auteur ?

Pour répondre à ces questions, j'ai choisi d'effectuer des entretiens auprès de trois professionnels de l'association Ardèche Images: Yves Bourgeay, coordinateur de la Maison du doc; Geneviève Rousseau, documentaliste à la Maison du doc et Jean-Marie Barbe, fondateur de l'association. J'ai également rencontré Alain Carou, conservateur des bibliothèques à la Bibliothèque nationale de France, responsable du service Images au département de l'Audiovisuel. En ce qui concerne la Maison du doc, j'ai également pu m'appuyer sur un questionnaire administré entre août 2017 et août 2018 par la Maison du doc elle-même afin de mieux connaître son public. Mon travail articule ainsi des sources provenant des entretiens et des documents internes à Ardèche Images mis à ma disposition par Yves Bourgeay et Geneviève Rousseau et la lecture d'articles et ouvrages concernant cette problématique. Je m'appuierai en particulier sur les ouvrages théoriques pour proposer des définitions et mettre en perspective les propos recueillis.

Dans une première partie, nous définirons et interrogerons les termes « audiovisuel », « archives » et « film documentaire ». En effet, que signifie « audiovisuel » ? En quoi les archives audiovisuelles sont-elles des archives particulières ? Comment peut-on définir un film documentaire ? Que signifie l'expression « film documentaire d'auteur » ? Existe-t-il des films documentaires sans auteur ? Peut-on dire que les films documentaires d'auteur collectés par l'association Ardèche Images sont des archives audiovisuelles ? L'ensemble de ces questions feront l'objet d'une analyse en nous appuyant tant sur les éléments recueillis lors des entretiens que sur des ouvrages et articles de chercheurs.

Puis, dans une deuxième partie, les enjeux de la numérisation et de la dématérialisation dans le cas du fonds de films documentaires de l'association Ardèche Images seront analysés. Nous décrirons et analyserons les activités de l'association

٠

⁶ Extrait de la plaquette de présentation d'Ardèche Images. Lussas : Ardèche Images, 2016.

Ardèche Images en mettant en perspective le projet de numérisation et le développement des plateformes en lignes. En effet, le numérique est-il un levier de développement pour la diffusion des films documentaires d'auteur? Facilite-t-il la collecte des films documentaires d'auteur notamment *via* la plateforme Docfilmdepot? La numérisation est-elle nécessaire voire suffisante à la diffusion des films? Comment s'articulent l'accès en ligne aux films et la diffusion en salle? Diffuser en ligne ne signifie pas un accès à tous, le projet de plateforme en ligne d'Ardèche Images est en effet à destination des professionnels. Pourquoi et pour qui numériser? La plateforme Club du doc en ligne est-elle un outil collaboratif de collecte des films, une interface entre professionnels ou un moyen de diffusion? En dernier lieu nous analyserons les difficultés, les points d'appui et les perspectives pour le Club du doc, la vidéothèque d'Ardèche Images, et plus largement pour la collecte et l'accès au film documentaire d'auteur.

1. LES ARCHIVES AUDIOVISUELLES : HETEROGENEITE ET COMPLEXITE

a) Que signifie « audiovisuel »?

Si les contenus audiovisuels sont aujourd'hui omniprésents en matière d'information, de communication ou de culture, « audiovisuel » est un terme flou à différents égards. Tout d'abord, il est construit en accolant deux termes : audio et visuel. A l'origine, audio et visuel étaient séparés par un trait d'union, on écrivait « audiovisuel ». Il s'agit ainsi d'un terme hybride qui fait référence aux sens mis en jeu pour accéder à un contenu, l'ouïe et la vue. Ce qui caractérise le champ audiovisuel est l'aspect temporel du contenu sonore et visuel, il s'agit d'images en mouvement ou d'un montage d'images fixes qui se donnent à voir dans une durée. Ainsi, la photographie n'appartient pas au champ de l'audiovisuel de même que la peinture. Le champ « audiovisuel » implique nécessairement une durée et ne peut se laisser appréhender hors de cette dimension temporelle. Comme l'écrit Rodolphe Olcèse dans son article « Prendre des vues », contribution à l'ouvrage dirigé par Claire Chatelet, Amanda Rueda et Julie Savelli Formes audiovisuelles connectées. Pratiques de création et expériences spectatorielles : « Le film est un objet processuel, incapable de nous donner sa forme finale sans parcourir à chaque fois de nouveau le chemin qui y conduit⁷ ». Le film est un processus temporel. Cependant, le terme « audiovisuel » n'a pas été forgé pour parler d'œuvres cinématographiques et n'est pas contemporain de l'invention du cinématographe. A l'origine, le cinématographe n'est pas audiovisuel car il n'est pas sonore. Le son et l'image appartenaient à deux champs bien distincts. Il y avait au départ une dichotomie entre un document sonore « audio » et un document cinématographique « visuel ». Cependant, le mot « audiovisuel » n'apparaît pas non plus au moment où le cinéma devient sonore mais bien quand sont inventés des supports et des médias permettant d'accéder à des contenus alliant le son et l'image hors de la salle de cinéma. Gilles Delavaud, dans le cadre du colloque Archimages 2010. De la création à l'exposition : les impermanences de l'œuvre audiovisuelle, revient sur l'historique de ce terme⁸ et explique qu'il apparait dans la langue française en 1947 en référence à une méthode pédagogique : « Audio-visuel : se dit d'une méthode pédagogique, qui joint le son à l'image (notamment dans l'apprentissage des langues) ». Il s'agit d'une traduction du mot américain « audio-visual » apparu en 1937 dans un ouvrage pédagogique. Le document audiovisuel n'est pas à l'origine un document cinématographique, il a vocation à diffuser un savoir dans des lieux divers voire même à domicile. Aujourd'hui, la dimension pédagogique ou éducative de l'adjectif « audiovisuel » a disparu, ainsi Gilles Delavaud établit un premier constat : « L'adjectif

⁷ CHATELET, Claire, RUEDA, Amanda et SAVELLI, Julie (dir.). Formes audiovisuelles connectées. Pratiques de création et expériences spectatorielles. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence. 2018, p. 35.

⁸ DELAVAUD, Gilles. Historique du terme « audiovisuel ». Actes du colloque *Archimages 2010. De la création à l'exposition : les impermanences de l'œuvre audiovisuelle.* Paris : Institut national du patrimoine, novembre 2010. Disponible sur le web : http://mediatheque-numerique.inp.fr/content/download/2206/8240/version/6/file/4e2b46418789adb0974b8ec2c3c3f8bb.pdf

« audiovisuel » a progressivement perdu son trait d'union; il ne concerne plus prioritairement le domaine de l'enseignement; il peut qualifier aussi bien l'utilisation de l'image seule, ou du son seul, que l'association des deux (quelles qu'en soient les modalités)⁹ ».

Si le terme « audiovisuel » apparaît tardivement, les supports audiovisuels, permettant l'enregistrement et la restitution du son ou de l'image, existent eux dès la fin du XIXe siècle avec l'invention du phonographe et du cinématographe. Le terme « audiovisuel » n'est donc pas contemporain de l'invention du cinéma, même sonore, dans les années 1920, mais de l'invention et la démocratisation de la télévision comme moyen de diffusion et de la bande magnétique comme support d'enregistrement du son puis des images. Gilles Delavaud écrit: « le dispositif audiovisuel est fondamentalement hétérogène ¹⁰». Tout d'abord, il associe le son et l'image, il y a donc une hétérogénéité de la modalité d'accès même au document du point de vue sensoriel. D'autre part, il revêt des formes diverses par ses moyens de diffusion : la salle de cinéma, la télévision, le musée d'art contemporain, les institutions associatives, syndicales, professionnelles, éducatives, etc. Enfin, et cela est lié aux moyens de diffusion, le dispositif audiovisuel est aussi hétérogène du point de vue de ses objectifs : communiquer un message, informer, travailler plastiquement les images et le son, mettre en récit, décrire le monde... L'audiovisuel n'est pas le cinéma, mais c'est le cinéma, la vidéo, la production télévisuelle. Cette hétérogénéité existe aussi du point de vue technique. En effet, une pellicule de film photosensible, n'est pas le même objet qu'une bande magnétique. Ainsi que l'expliquent Antonie Bergmeier et François Michaud lors de leur intervention au colloque Archimages 2010, dans une conférence intitulée «L'œuvre audiovisuelle et ses enjeux patrimoniaux », l'invention vidéographique transforme la production d'œuvres audiovisuelles :

« La bande vidéo analogique, qui apparaît seulement dans la deuxième moitié du siècle, trouve un développement très important (en particulier pour les artistes des années 1960-1970), puisqu'elle permet de contrôler en continu l'action que l'on enregistre, au moment où on l'enregistre, tandis que le film suppose d'être préalablement *développé*. En revanche, le passage de l'un à l'autre implique un changement qu'il faut avoir en mémoire : tenir un film à la main, c'est voir des photogrammes, voir une bande vidéo, c'est ne rien voir du tout à part une bande noire ou marron. Il y a donc séparation entre l'objet qui porte l'image ou le son, et ce que nous avons au final devant les yeux, face au support physique. 11 »

Il y a donc une discontinuité, une différence fondamentale, entre vidéo et cinéma. Cependant, l'expérience sensible d'accès au contenu, auditive et visuelle, inscrite dans le temps, demeure la même. C'est pourquoi si le cinéma ne recouvre pas toutes les dimensions de l'audiovisuel, il appartient bien toujours au champ audiovisuel. Ainsi, Gilles Delavaud cite le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* de Jacques Aumont et Michel Marie :

« Adjectif, et plus souvent, substantif, désignant de façon très vague, les œuvres mobilisant à la fois des images et des sons, leurs moyens de production, et les industries ou artisanats qui les produisent. Le cinéma est par nature « audiovisuel » ; il relève des « industries de l'audiovisuel ». Toutefois, cela n'est pas son caractère le plus singulier ni le plus intéressant. Du point de vue théorique, ce terme a le plus souvent joué un rôle de

⁹ Ibidem, p. 2.

¹⁰ *Ibidem*, p.4.

¹¹ BERGMEIER, Antonie et MICHAUD, François. « L'œuvre audiovisuelle et ses enjeux patrimoniaux. » *Actes du colloque Archimages 2010*. Institut national du patrimoine, novembre 2010. Disponible sur le web : http://mediatheque-numerique.inp.fr/content/download/2225/8297/version/6/file/739db206be9d820619a21c0bcc8c56b9.pdf

brouillage, et la théorie s'est en général attachée à le contester et à le débrouiller. 12»

Cet article montre bien la méfiance voire la défiance à l'égard du terme « audiovisuel ». En effet, ce qui se cache derrière cette posture défensive c'est la méfiance envers la télévision et les contenus formatés qu'elle diffuse. Un film de cinéma se défend d'être un document audiovisuel car cela reviendrait à le réduire à une production standardisée avec en arrière-fond un objectif mercantile. Jean-Marie Barbe, le fondateur de l'association Ardèche Images, explique en effet cela en revenant sur la place que la télévision a eu dans la production des films documentaires et la manière dont elle s'est désengagée peu à peu de ce type de production dans les années 1990 :

« A ce moment-là, les télévisions qui sont dans une situation hégémonique de développement sont aussi dans une situation de concurrence aigüe les unes avec les autres. Et dans la concurrence elles ont une propension à vouloir avoir une couleur éditoriale qui leur est propre, et une propension à formater les films, c'est-à-dire à apporter leur touche en fonction de leur présumé public. Et donc elles vont devenir très directives, elles vont exclure petit à petit en les mettant tard la nuit ou même en arrêtant de les produire, les films d'auteur. On est dans une logique de prototype, où aucun film ne ressemble à aucun, alors que les télés ont besoin de fidéliser, d'avoir une couleur maison.

13 »

On voit ici qu'il y a un fossé entre une production artistique unique, un point de vue particulier, une forme inventée, et un programme télévisuel qui doit se décliner sous une forme toujours la même. Ainsi, lorsqu'on parle d'« audiovisuel », de « paysage audiovisuel », on fait d'emblée référence à la télévision et à la radio donc à des moyens de communication de masse. De même, quand on pense aux archives audiovisuelles, on pense en premier lieu à l'Ina, Institut national de l'audiovisuel, qui porte dans son nom même le terme « audiovisuel » et qui est en réalité en charge « uniquement » de la collecte et de la conservation des archives radiophoniques et télévisuelles.

Mais alors, qu'en est-il de la réalité des archives audiovisuelles ? Comment les institutions patrimoniales collectant et conservant des documents audiovisuels les définissent-elles ?

Ma recherche concerne la collecte et l'accès aux films documentaires d'auteur à l'heure du numérique, et en particulier le cas de l'association Ardèche Images. J'ai ainsi choisi d'effectuer des entretiens auprès de professionnels concernés par cette problématique, notamment les professionnels de l'association Ardèche Images. Je n'ai pas réalisé d'entretien auprès d'auteurs ou de producteurs de films documentaires, le périmètre de ma recherche concernant les liens entre les institutions de collecte de ces documents, et la manière dont celles-ci se positionnent dans l'environnement numérique. Néanmoins, au cours de mes entretiens le point de vue des auteurs et producteurs a pu être évoqué. Tout au long de mon travail, je m'appuierai donc sur les quatre entretiens qui constituent le corpus de ma recherche, sa source principale. Il s'agit d'entretiens semi-dirigés, le fil de l'entretien était le même pour chacune des personnes rencontrées, néanmoins j'ai adapté mes questions au contexte de travail et au rôle de mes interlocuteurs afin de prendre en compte leurs spécificités¹⁴. Ces entretiens ont été réalisés au cours de l'hiver 2019, aux mois de janvier et février, sur le lieu de

٠

¹²AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. Dictionnaire théorique et critique du cinéma. Paris: Armand Colin, 2001, article « audiovisuel ». Cité dans DELAVAUD, Gilles. Historique du terme « audiovisuel ». Actes du colloque Archimages 2010 De la création à l'exposition: les impermanences de l'œuvre audiovisuelle. Paris: Institut national du patrimoine, novembre 2010. Disponible sur le web:

 $^{^{13}}$ Cf. Annexe n° 8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe ».

¹⁴ Cf. Annexes n° 1, 3, 5 et 7 « Questions constituant le fil de l'entretien ».

travail de mes interlocuteurs : la BnF à Paris et le Village documentaire à Lussas, en Ardèche. Les entretiens ont duré entre cinquante et quatre-vingts minutes. Ils ont fait l'objet d'un enregistrement puis d'une transcription envoyée à chacune des personnes concernées. J'ai ainsi rencontré à la BnF Alain Carou, conservateur des bibliothèques et responsable du service Images au département de l'Audiovisuel. A Lussas, je me suis entretenue avec Jean-Marie Barbe, fondateur d'Ardèche Images et de la plateforme SVoD¹5 Tënk. J'ai également rencontré le coordinateur actuel de la Maison du doc et des plateformes Docfilmdepot et Club du doc en ligne, Yves Bourgeay, ainsi que Geneviève Rousseau, documentaliste à la Maison du doc depuis sa création.

Lors de chaque entretien, j'ai interrogé les personnes sur leur parcours professionnel et le contexte de la structure dans laquelle ils évoluent. Il s'agissait de comprendre la manière dont chacun appréhende et analyse l'évolution de son travail du fait du développement du numérique, du point de vue institutionnel mais aussi concrètement, au quotidien. L'entretien avec Alain Carou a été réalisé en premier et je me suis focalisée sur le projet de numérisation et le partenariat avec Ardèche Images. L'aspect concernant la définition d'un film documentaire et le statut de ce type de document comme archive audiovisuelle n'a pas été évoqué. Cela constitue une limite à mon travail qui s'explique du fait qu'Alain Carou ne travaille pas spécifiquement autour du film documentaire mais plus largement autour de la vidéo. J'ai choisi d'effectuer mes entretiens en interrogeant véritablement les personnes sur le contexte de leur travail et, pour Alain Carou, le travail avec Ardèche Images est avant tout un travail partenarial. C'est donc cet aspect qui a été évoqué en précisant le périmètre de la BnF dans ce partenariat et la place du numérique en ce qui concerne la collecte et l'accès aux vidéogrammes. Dans cette partie consacrée à la définition des archives audiovisuelles, je m'appuierai sur les entretiens réalisés pour effectuer des distinctions, critiquer et interroger les écarts entre des conceptions ou des acceptions différentes des termes « archives » et « audiovisuel ». En ce qui concerne le dépôt légal, et le périmètre de chacun des acteurs concernant les publications audiovisuelles, je m'appuierai particulièrement sur la manière dont Alain Carou analyse son travail en tant que responsable du service Images du département de l'Audiovisuel.

b) Audiovisuel et dépôt légal : une manière d'établir des distinctions

Selon le *Code du patrimoine*, tout document mis à la disposition d'un public qu'il soit audiovisuel, imprimé, numérique, tels une base de données, un logiciel ou un site web, doit faire l'objet d'un dépôt légal :

« Les documents imprimés, graphiques, photographiques, sonores, audiovisuels, multimédias, quel que soit leur procédé technique de production, d'édition ou de diffusion, font l'objet d'un dépôt obligatoire, dénommé dépôt légal, dès lors qu'ils sont mis à la disposition d'un public. Toutefois, les documents destinés à une première exploitation en salles de spectacles cinématographiques sont soumis à l'obligation de dépôt légal dès lors qu'ils ont obtenu le visa d'exploitation cinématographique prévu à l'article L. 211-1 du code du cinéma et de l'image animée.

Les logiciels et les bases de données sont soumis à l'obligation de dépôt légal dès lors qu'ils sont mis à disposition d'un public par la diffusion d'un support matériel, quelle

HUCHARD Anne-Sophie | Master 2 Archives numériques | Mémoire de recherche | août 2019 Droits d'auteur réservés.

¹⁵ Subscription video on demand que l'on peut traduire par service de vidéo à la demande par abonnement (SVàD). Le terme issu de l'anglais SVoD a été celui utilisé lors des entretiens, je le reprends donc ici dans mon travail.

que soit la nature de ce support.

Sont également soumis au dépôt légal les signes, signaux, écrits, images, sons ou messages de toute nature faisant l'objet d'une communication au public par voie électronique. 16 »

Il est ici nécessaire de rappeler quels sont les objectifs du dépôt légal afin d'en comprendre les enjeux. Le dépôt légal a été institué en 1537 par François Ier par l'ordonnance de Montpellier du 28 décembre 1537. Il a été créé dans un contexte politique de surveillance des écrits et de la circulation des idées notamment afin de réprimer le protestantisme. Cependant, au-delà de cette question, cette date correspond aussi au développement de l'imprimerie. En effet, la première presse de Paris s'est installée en 1470 soit un demi-siècle avant l'ordonnance de Montpellier. Il s'agit donc d'un moment où les écrits se multiplient et se démocratisent, l'imprimerie permettant la diffusion des textes et donc leur mise à la disposition d'un public. Il s'agit d'une révolution en ce qui concerne le nombre de documents produits, l'imprimerie permettant de reproduire un écrit en de nombreux exemplaires. La profusion documentaire implique également une incapacité pour la mémoire humaine de conserver et transmettre ces savoirs aux générations suivantes. Il devient alors nécessaire de se doter de moyens permettant la conservation et la transmission de ce patrimoine intellectuel. Ainsi, l'objectif est dès l'origine du dépôt légal de constituer une collection patrimoniale, de conserver la mémoire des idées et des œuvres et de pouvoir y avoir accès en vue de les utiliser, y avoir « recours » :

« Nous avons délibéré de faire retirer, mettre et assembler en notre librairie toutes les œuvres dignes d'être vues, qui ont été et qui seront faites, compilées, amplifiées, corrigées et amendées de notre temps pour avoir recours aux dits livres si, de fortune, ils étaient ci-après perdus dans la mémoire des hommes. 17 »

On retrouve cette idée dans la loi actuelle à l'article L. 131-1 du *Code du patrimoine*, qui définit les objectifs du dépôt légal :

- « Le dépôt légal est organisé en vue de permettre :
- a) La collecte et la conservation des documents mentionnés à l'article L. 131-2 ;
- b) La constitution et la diffusion de bibliographies nationales ;
- c) La consultation des documents mentionnés à l'article L. 131-2, sous réserve des secrets protégés par la loi, dans les conditions conformes à la législation sur la propriété intellectuelle et compatibles avec leur conservation.

Les organismes dépositaires doivent se conformer à la législation sur la propriété intellectuelle sous réserve des dispositions particulières prévues par le présent titre. ¹⁸ »

Ainsi, le dépôt légal s'est adapté aux nouvelles formes de productions documentaires : photographies, phonogrammes, films cinématographiques, vidéogrammes, documents électroniques multimédia, jeux vidéo, radio, télévision, sites web, réseaux sociaux,... et de supports avec aujourd'hui l'entrée de fichiers numériques

¹⁸ Code du patrimoine, Livre 1^{er}, Titre III : Dépôt légal. Disponible sur le web :

https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?idArticle=LEGIARTI000006845515&idSectionTA=LEGISCTA000006159934&cidTexte=LEGITEXT000006074236

¹⁶ Code du patrimoine, Livre Ier, Titre III, article L 131-2.

¹⁷ Ordonnance de Montpellier du 28 décembre 1537.

natifs dans les collections patrimoniales. Ainsi, les documents audiovisuels, numériques ou non, constituent une mémoire qui doit être conservée au-delà de « la mémoire des hommes », c'est-à-dire au-delà de la mémoire des hommes qui en sont contemporains. « Selon Pierre Nora¹⁹, un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit. Le film est un lieu de mémoire²⁰ ». C'est ainsi qu'Éric Le Roy conclut son ouvrage *Cinémathèques et archives du film*. Cette belle formule, le film comme lieu de mémoire, implique pour sa conservation des institutions qui en sont les garants. Mais alors, qui est en charge du dépôt légal des documents audiovisuels ? Quelles distinctions ont-elles été établies ? Si, comme nous l'avons vu avec Gilles Delavaud « le dispositif audiovisuel est fondamentalement hétérogène²¹ », qu'en est-il du dispositif de collecte des documents audiovisuels au titre du dépôt légal ?

Les collections ou fonds audiovisuels se constituent de diverses manières : dépôt légal, don, acquisitions, dépôt volontaire ; et sont collectés par diverses institutions ou personnes physiques : Bibliothèque nationale de France (BnF), Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), Institut national de l'audiovisuel (Ina), Archives départementales, musées, particuliers, syndicats, associations... Il y a donc ici aussi une grande hétérogénéité. Tout d'abord, il est nécessaire de distinguer les termes « fonds » et « collection ».

En bibliothèque, on utilise le terme « collection ». Constituer une collection correspond à une décision volontaire de se procurer tel ou tel document. Le document qui intègre une collection est issu d'une édition. La bibliothèque achète le document et pour l'édition vidéo achète les droits de diffusion au public : « La collection de bibliothèque est un rassemblement ordonné et intentionnel de documents réunis sous une dénomination commune²² ». Ce qui distingue la collection c'est donc son intentionnalité, il y a un choix de la part du bibliothécaire. Il s'agit d'une « réunion artificielle de documents en fonction de critères communs liés à leur contenu ou à leur support, sans considération de leur provenance²³ ». Or, en ce qui concerne le dépôt légal, nous ne sommes pas dans le cadre d'une intentionnalité puisque le dépôt légal implique l'exhaustivité de ce qui est édité et diffusé. En effet, toute publication, au sens d'un document mis à la disposition d'un public, doit faire l'objet d'un dépôt légal selon le Code du patrimoine²⁴. Il n'y a pas de sélection ou de choix d'acquisitions dans ce cas-là. Cependant, l'organisation des documents collectés via l'obligation de dépôt légal appartient bien à l'intentionnalité, au choix de la bibliothèque. En effet, les bibliothécaires s'appuient sur le contenu ou le type de support des documents pour les classer et les organiser et ce de manière intentionnelle. Il s'agit donc bien de collections.

Un fonds se distingue d'une collection car il s'agit d'un ensemble de documents ayant une cohérence intrinsèque, du point de vue de sa production, et non une cohérence *a posteriori* par le regard posé sur les documents. Un fonds est « l'ensemble des documents de toute nature qu'une personne, physique ou morale, a automatiquement produits ou reçus dans l'exercice de ses activités, rassemblés de façon organique et

¹⁹ NORA, Pierre (dir). Les lieux de mémoire. Paris : Gallimard, 1997.

²⁰ LE ROY, Éric. Cinémathèques et archives du film. Paris : Armand Colin, 2013, p.190.

²¹*Ibidem*, p.4.

²² Site internet de l'Enssib. « Le dictionnaire ». Disponible sur le web : https://www.enssib.fr/le-dictionnaire/collection

 $^{^{23}}$ Site internet du PIAF (Portail international archivistique francophone). $\acute{\text{w}}$ Glossaire : collection ». Disponible sur le web : http://www.piaf-archives.org/sites/default/files/bulk_media/glossaire/co/Module_glossaire_3.html

²⁴ Code du patrimoine, art. L 131-1 et L 131-2.

conservés en vue d'une utilisation éventuelle²⁵ ». Selon cette définition, un fonds n'est pas constitué avec une intention mais « automatiquement », du fait de son activité. Le fonds est organisé de façon organique au sens où un organe a une fonction. Ainsi, il peut être divisé selon les fonctions auxquelles il se rattache. La division organique d'un fonds correspond à « un ensemble de dossiers maintenus groupés parce qu'ils résultent d'une même activité, se rapportent à une même fonction ou à un même sujet ou revêtent une même forme²⁶ ». L'image corporelle attachée au mot « organe » montre bien le caractère non intentionnel de la constitution d'un fonds. Il est intéressant de constater que pour la BnF les collections du département de l'Audiovisuel sont constituées de « fonds sonores, vidéo et multimédia²⁷ ». Ici, il semble que le mot « fonds » corresponde non à la provenance, au contenu du document ni même au support mais à la manière dont on accède au document, aux moyens sensibles mis en jeu, à la façon dont il peut s'appréhender. Ainsi, le fonds « vidéo » de la BnF correspond à tous les vidéogrammes collectés ou même achetés par la BnF quel que soient leur provenance ou leur contenu.

Dans le cadre de ma recherche, j'ai effectué un entretien avec Alain Carou, responsable du service Images du département de l'Audiovisuel à la BnF. En premier lieu, il est intéressant de noter que le service s'appelle « Images » alors qu'il est en charge des vidéogrammes. Il s'agit en réalité du service des images animées, mais seul le terme « images » a été retenu, ce sont les images par opposition au son. En effet, le département de l'Audiovisuel à la BnF est d'abord un département des collections sonores :

« L'origine du département de l'Audiovisuel remonte aux Archives de la Parole, créées en 1911 par le linguiste Ferdinand Brunot. Devenue en 1928 le Musée de la Parole et du Geste [...] Elle est élargie en 1938 à l'édition phonographique dont elle reçoit la même année le dépôt légal ; le Musée de la Parole et du Geste devient alors la Phonothèque nationale. En 1977, la Phonothèque nationale, devenue département de la Bibliothèque nationale, reçoit également le dépôt légal des vidéogrammes et des documents multimédias, puis en 1992, celui des documents électroniques. Le dépôt légal entre aujourd'hui soit sous forme dématérialisée, soit sur des supports physiques. A partir de 1994, le département de l'Audiovisuel est inclus dans le projet de rénovation de la Bibliothèque nationale de France et s'installe sur le site François-Mitterrand.²⁸ »

Ainsi, le plus ancien dépôt légal audiovisuel était un dépôt légal sonore et concernait les documents phonographiques. Il est frappant que la Phonothèque nationale ait été créée par le ministre de l'Education nationale, Jean Zay. On retrouve donc ici le lien entre éducation et audiovisuel. Les documents audiovisuels permettent en effet un accès à la culture pour tous. Le document audiovisuel permet une parole adressée directement à l'individu, il est porteur de connaissance et de culture, y compris pour les personnes non lectrices. Ainsi, la dimension éducative et émancipatrice est liée intrinsèquement au cinéma et notamment au genre « film documentaire ». En effet, le cinéma a dès son invention été un outil d'enregistrement et de diffusion des connaissances sur le monde. C'est ce qu'explique Antonie Bergmeier au cours de son intervention lors du colloque Archimages 2010. De la création à l'exposition : les impermanences de l'œuvre audiovisuelle, intitulée « L'œuvre audiovisuelle et ses enjeux

HUCHARD Anne-Sophie | Master 2 Archives numériques | Mémoire de recherche | août 2019 Droits d'auteur réservés.

- 19 -

 $^{^{25}}$ Site internet du PIAF (Portail international archivistique francophone). « Glossaire : fonds (d'archives) ». Disponible sur le web : http://www.piaf-archives.org/sites/default/files/bulk_media/glossaire/co/Module_glossaire_3.html

²⁶ Portail France Archives. « Vocabulaires ». Disponible sur le web : https://francearchives.fr/sherpa/6290
²⁷ Site internet de la BnF. « Département de l'Audiovisuel. Collections du département de l'Audiovisuel ». Disponible sur le web : https://www.bnf.fr/fr/departement-de-laudiovisuel

²⁸ Site internet de la BnF. « Département de l'Audiovisuel. Historique du département. ». Disponible sur le web : https://www.bnf.fr/fr/departement-de-laudiovisuel

patrimoniaux »:

« Dès son invention, le cinéma s'est reconnu une vocation à saisir le patrimoine immatériel de l'humanité, en même temps qu'il cherchait à diffuser ce savoir, car les déplacements des opérateurs ne servirent pas uniquement à enregistrer mais aussi à diffuser ces films dans les capitales du monde, et ceci sous forme de spectacle populaire. A ses débuts, la notion d'art, ou d'art du spectacle, n'était pas en contradiction avec une mission documentaire. ²⁹ »

Le département de l'Audiovisuel est ainsi issu de la Phonothèque nationale, ellemême issue des Archives de la Parole puis du Musée de la Parole et du Geste. La dimension documentaire et archivistique, au sens de garder une trace de ce qui ne peut s'écrire, de ce qui se donne à voir et à entendre, est frappante. Mais alors, qu'en est-il aujourd'hui du département de l'Audiovisuel ? A quoi cette dénomination correspondelle ? Alain Carou distingue quatre grandes composantes du département de l'Audiovisuel, la quatrième composante étant un service « support » pour les autres :

« Le département de l'audiovisuel, c'est un département de cent-dix agents, qui est divisé en trois services de collections : le service des collections sonores, qui est le plus ancien et qui conserve les collections les plus importantes, le service des collections vidéos et le service des collections multimédia. Le service des collections vidéo s'appelle pour des raisons historiques service Images, il conserve les collections vidéo. Le service des collections multimédia conserve les documents multi-supports, c'est-àdire les documents édités composites avec plusieurs types de supports associés et surtout aujourd'hui les documents numériques interactifs, et notamment les jeux vidéo. Le service des collections vidéos, dont je m'occupe, est un service de vingt agents, qui s'occupe de toutes les formes d'entrée, tous les modes d'entrée de documents vidéo à la BnF, pratiquement tous : dépôt légal, don, acquisition, dépôt volontaire, et qui s'occupe donc d'enrichir ses collections, de les cataloguer et de les mettre en valeur tout simplement, donc toute la chaîne de l'entrée à la valorisation en passant par le traitement des collections. L'aspect conservation plus technique étant pris en charge par un service technique qui est la quatrième composante du département de l'Audiovisuel, qui s'occupe des travaux de numérisation, des infrastructures informatiques de communication des documents au lecteur notamment et de l'archivage numérique de l'audiovisuel.30 »

La BnF est ainsi attributaire du dépôt légal des vidéogrammes depuis 1975, en charge des documents sonores, vidéo et multimédia, mais qu'en est-il des documents cinématographiques et télévisuels ? Il est intéressant de noter que la loi du 20 juin 1992 relative au dépôt légal de la radio et de la télévision ne retient que le terme « audiovisuel » et pas le terme « cinématographique », la loi telle qu'élaborée en 1992 inclut donc le cinéma dans le champ de l'audiovisuel. Le caractère obligatoire du dépôt légal s'applique dès lors que le document est « mis à la disposition d'un public ». La loi ne fait pas de distinction quant aux modalités de mise à disposition du document, aux moyens de diffusion :

« Les documents imprimés, graphiques, photographiques, sonores, audiovisuels, multimédias, quel que soit leur procédé technique de production, d'édition ou de diffusion, font l'objet d'un dépôt obligatoire, dénommé dépôt légal, dès lors qu'ils sont mis à la disposition d'un public. Les progiciels, les bases de données, les systèmes experts et les autres produits de l'intelligence artificielle sont soumis à l'obligation de dépôt légal dès lors qu'ils sont mis à la disposition du

³⁰ Cf. Annexe n°2 « Transcription de l'entretien avec Alain Carou ».

-

²⁹ BERGMEIER, Antonie et MICHAUD, François. L'œuvre audiovisuelle et ses enjeux patrimoniaux. Actes du colloque Archimages 2010. De la création à l'exposition : les impermanences de l'œuvre audiovisuelle. Paris : Institut national du patrimoine, novembre 2010. Disponible sur le web : http://mediatheque-

numerique.inp.fr/content/download/2225/8297/version/6/file/739db206be9d820619a21c0bcc8c56b9.pdf

public par la diffusion d'un support matériel, quelle que soit la nature de ce support. 31 »

Cependant, il existe bien une distinction entre cinéma et audiovisuel du point de vue de l'application de la loi puisque depuis 1977 c'est le CNC³² qui est en charge du dépôt légal des films cinématographiques français sortant en salle avec visa d'exploitation et de tous les films cinématographiques même étrangers, ayant un visa d'exploitation, depuis la loi de 1992. Il y a une obligation de déposer les films au titre du dépôt légal sous forme de pellicule photochimique ou sous forme de fichier numérique. C'est la direction du patrimoine cinématographique au sein du CNC qui a pour mission l'archivage des films :

« La Direction du patrimoine cinématographique couvre l'ensemble des actions de collecte, de conservation, de sauvegarde, de traitement physique et documentaire ainsi que la valorisation de ce patrimoine qui concerne le « film » et le « non film », soit l'ensemble des documents se rapportant au cinéma. ³³ »

Le terme audiovisuel est ici absent on parle au CNC du service des « Archives françaises du film » et pas des archives françaises audiovisuelles. Il existe cependant au sein du CNC une direction de l'audiovisuel et de la création numérique. Ici, l'audiovisuel correspond à ce qui a vocation à être diffusé via la télévision, ou le web. On voit que ce qui distingue pour le CNC le cinéma de l'audiovisuel, c'est d'une part, le support: les films de cinéma sont sur support photochimique; et d'autre part, les moyens de diffusion. En effet, il y a un clivage entre la salle de cinéma et les médias de communication, la télévision et le web. La distinction ne porte donc pas sur le contenu du document, sur le fond, mais bien sur ses moyens de diffusion. Le CNC soutient la création audiovisuelle, destinée à être diffusée via la télévision, dans la mesure où elle a une vocation culturelle ou artistique : « Les œuvres aidées doivent appartenir aux genres suivants : fiction, animation, documentaire, spectacles vivants, magazines d'intérêt essentiellement culturel.³⁴ » Le CNC utilise le terme «œuvre». Il y a donc une ambition artistique et culturelle, il s'agit bien d'aide à la création artistique destinée à être diffusée à la télévision. Le Centre National du Cinéma contribue donc à la production de contenus destinés à la télévision mais il n'en assure pas l'archivage et n'a pas en charge la collecte et la conservation de ces productions. En effet, le dépôt légal de la télévision et de la radio a été institué en 1992 et l'Ina en assure la collecte et la conservation. Depuis son entrée en vigueur le 20 février 2004, le Code du patrimoine remplace la loi de 1992. En 2006, est institué le dépôt légal du web dans l'article L. 131-2 du *Code du patrimoine* :

« Les logiciels et les bases de données sont soumis à l'obligation de dépôt légal dès lors qu'ils sont mis à disposition d'un public par la diffusion d'un support matériel, quelle que soit la nature de ce support.

Sont également soumis au dépôt légal les signes, signaux, écrits, images, sons ou messages de toute nature faisant l'objet d'une communication au public par voie électronique. 35 »

 $^{^{31}}$ LOI no 92-546 du 20 juin 1992 relative au dépôt légal. Article 1er. Disponible sur le web : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000723108&categorieLien=id

³² Centre National du Cinéma et de l'image animée.

 $^{^{33}}$ Site internet du CNC. « Missions du CNC », 2010. Disponible sur le web : https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/missions/proteger

³⁴ Site internet du CNC. « Direction de l'audiovisuel et de la création numérique ». Disponible sur le web : https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/directions-et-services/direction-de-l-audiovisuel-et-de-la-creation-numerique

³⁵ Code du patrimoine, Livre 1^{er}, Titre III: Dépôt légal. Disponible sur le web: https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?idArticle=LEGIARTI000006845515&idSectionTA=LEGISCTA000006159934&cidT

Sur son site internet, l'Ina définit clairement son périmètre. Pour l'Ina, sa mission ne consiste pas à constituer des collections mais à « recueillir ces fonds ». En effet, la télévision et la radio produisent des documents audiovisuels du fait de leur activité, et l'Ina a en charge leur collecte et leur conservation. L'Ina archive la télévision et la radio française, ainsi que les sites, plateformes et comptes de réseaux sociaux en lien avec la télévision ou la diffusion de programmes audiovisuels :

« Inscrit dans le Code du patrimoine, le dépôt légal permet de constituer une collection de référence, élément essentiel de la mémoire collective du pays. En 1992, la loi a étendu cette obligation aux diffuseurs de la radio et de la télévision et confié à l'Ina la mission de recueillir ces fonds. Ce dépôt porte sur les programmes d'origine française en première diffusion. [...] Le décret du 19 décembre 2011, organisant le dépôt légal du web, est venu en application de la loi du 1er août 2006 (loi DADVSI sur les droits d'auteurs et les droits voisins dans la société de l'information). Il fixe les conditions de sélection et de consultation des informations collectées sur l'internet par la BnF et l'Ina au titre du dépôt légal. Le périmètre de l'Ina, parmi les sites français, correspond :

- aux sites émanant des services des médias audiovisuels ;
- web TV et web radios;
- sites principalement consacrés aux programmes radio et télé ;
- sites des organismes de l'environnement professionnel et institutionnel du secteur de la communication audiovisuelle.

Il concerne également 12 600 comptes twitter (depuis 2016) et 7800 comptes de plateformes vidéo (depuis 2008). [...]

Les programmes collectés au titre du dépôt légal, sur lesquels l'Ina ne détient pas de droits d'exploitation, sont archivés et enrichis grâce à un traitement documentaire. Ils sont mis à disposition de toute personne justifiant d'un travail de recherche qui nécessite le recours aux sources de la radio-télévision, à Paris et en régions.³⁶ »

Ainsi il existe trois grandes composantes du dépôt légal des documents audiovisuels : le CNC pour les œuvres cinématographiques, l'Ina pour les documents diffusés à la télévision ou à la radio et enfin, la BnF pour tous les documents audiovisuels diffusés d'une autre manière. C'est donc bien le moyen de diffusion qui détermine le lieu de collecte et de conservation des documents audiovisuels. Ainsi, Alain Carou précise ce que recouvre le périmètre du dépôt légal des vidéogrammes et il apparaît encore une fois la grande diversité et l'hétérogénéité de cette production audiovisuelle, de ce qu'Alain Carou appelle les « formes d'images animées enregistrées » :

« Il y a ce fameux décret de 1975 qui institua un dépôt légal des vidéogrammes dont la BnF est attributaire et qui concerne toutes les formes d'images animées enregistrées sous forme électronique, que ce soit analogique ou numérique, qui passe par un autre mode de diffusion que la télévision. Donc c'est aussi bien l'édition vidéo commerciale, l'édition... historiquement c'était l'édition vidéo cassette, l'édition DVD, Blu-ray, l'édition VOD aujourd'hui. C'est aussi bien la production audiovisuelle d'entreprise, toutes les formes de la communication sociale, toutes les formes de production audiovisuelle visant à diffuser un message, qui ne sont pas commercialisées mais qui visent à propager un message que ce soit communication d'entreprise, communication des institutions publiques, communication associative, ONG, église, syndicat, secte, association ayant une activité extrêmement locale... dès lors que c'est mis à disposition d'un public, que ça sort du cercle privé, ça relève théoriquement du dépôt légal des

exte=LEGITEXT000006074236

³⁶ Site internet de l'Ina. « Dépôt légal radio, télé et web ». Disponible sur le web : https://institut.ina.fr/institut/statut-missions/depot-legal-radio-tele-et-web

vidéogrammes. Je dis théoriquement parce qu'on est loin de pouvoir collecter la totalité de ce qui se produit dans ce domaine. L'édition vidéo commerciale, oui, on peut viser l'exhaustivité raisonnablement. Les autres formes de diffusion d'images tous azimuts, les écrans publicitaires dans les rues, les films qui sont diffusés dans des séances spéciales de toutes sortes, et uniquement dans ce cadre-là, les vidéos d'artistes, enfin je cite des exemples extrêmement différents, les vidéos de formation professionnelle, tout ça relève théoriquement du dépôt légal des vidéogrammes. On en collecte plusieurs milliers chaque année mais pas, certainement pas, la totalité.³⁷ »

Ainsi, cette diversité de formes et de contextes de production implique une difficulté quant à la collecte de ces documents. Nous ne sommes pas ici dans des cas plus simples des films cinématographiques ayant reçu un visa d'exploitation dans des salles de cinéma ou dans le cas de documents diffusés à la radio et à la télévision, pour lesquels le dépôt légal est plus facilement mis en œuvre. Il s'agit ici d'une situation de collecte non-exhaustive. Nous verrons quels sont les enjeux d'un partenariat entre les institutions dans ce contexte. En effet, Ardèche Images collecte des films documentaires qui ont vocation à être collectés et conservés à la BnF au titre du dépôt légal.

c) Les archives audiovisuelles : des archives particulières

Si le mot « archives » en français renvoie tout à la fois aux documents, à leur lieu de conservation et à l'institution qui les gère, cette polysémie est étymologique. Le philosophe Jacques Derrida, dans son ouvrage Mal d'archive³⁸, a analysé l'origine du terme « archive », nous nous appuierons ici sur son travail. Le mot grec arkhè est un concept qui signifie le fondement ou le principe, ce qui est originaire ou premier : ce qui commence. Mais il signifie aussi ce qui est au principe de la loi, l'autorité : ce qui commande. En Grèce, l'arkheïon est la maison des magistrats, les archontes. Il s'agit du lieu où l'on vient déposer les documents dont ils sont les gardiens, ce qui constitue l'archive. Il s'agit donc d'une institution politique. On trouve ainsi dès l'origine du mot « archive » un lien entre le lieu de conservation, l'autorité chargée de la conservation et les documents à conserver. Il est intéressant de noter que les archontes qui étaient en charge de conserver les documents, avaient également pour mission de les classer et de les interpréter³⁹. Ils devaient donc maintenir non seulement le document comme objet matériel mais également en assurer la lisibilité et la compréhension en en donnant une interprétation. Nous verrons que Bruno Bachimont reprendra ces notions dans son ouvrage Patrimoine et numérique : technique et politique de la mémoire⁴⁰.

Dès l'antiquité, les techniques et les politiques mémorielles sont indissociables et les différents aspects de l'archivistique, la collecte, la conservation, le classement et la communication sont intrinsèquement liés. Ainsi, on pourrait définir les archives comme des documents déposés au sein d'une autorité qui est en charge de les conserver et de maintenir leur intelligibilité. Cependant, la définition légale des documents d'archives n'est pas celle-là puisque le *Code du patrimoine*⁴¹ établit que les documents sont des archives dès l'instant où ils sont produits, indépendamment de leur lieu de conservation,

³⁷ Cf. Annexe n°2 « Transcription de l'entretien avec Alain Carou ».

³⁸ DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive*. Paris : Galilée, 1995.

³⁹ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁰ BACHIMONT, Bruno. Patrimoine et numérique : technique et politique de la mémoire. Bry-sur-Marne : Ina, 2017.

⁴¹ Code du patrimoine, article L211-1, modifié par la loi n°2016-925 du 7 juillet 2016 – art. 59.

de leur forme ou de leur support. Ainsi, des documents peuvent ne pas être accessibles du tout et cependant être des archives :

« Les archives sont l'ensemble des documents, y compris les données, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité. »

Cette définition lie donc le document à l'activité de celui qui les a produits. Il en est le résultat, la trace, voire la preuve. En effet, le mot « document » étymologiquement signifie « qui enseigne »⁴². Le document est porteur d'une information inscrite sur un support matériel. Il est donc toujours le résultat d'un dispositif technique en vue de garder en mémoire un événement éphémère. Comme l'explique Bruno Bachimont, le document est la trace d'un événement passé :

« L'une des difficultés est de se souvenir qu'il y a eu événement, qu'il y a eu un signe ou un signal, un contenu ou un phénomène dont il faut garder la mémoire. Car l'événement est par définition ce qui survient dans le temps, à un moment donné. Sa survenance n'est pas persistante en tant que telle, car ce n'est pas un état qui pourrait perdurer mais un processus qui se déroule et disparaît à son accomplissement. C'est pourquoi il convient d'avoir une procédure particulière pour faire de l'événement une persistance. ⁴³ »

Ce qui définit l'événement c'est qu'il surgit et vient modifier la continuité du vécu, il arrive donc à un moment précis et ne persiste pas dans le temps. Tout l'enjeu des techniques mémorielles sera donc de faire persister cet événement, d'en garder une trace qui soit authentique donc fiable. Le document est donc le résultat d'une procédure. Pour garantir son authenticité, il doit y avoir une relation causale entre la production du document, le support et la trace comme contenu sémantique, qui appartiennent à l'ordre spatial de la permanence, et l'événement lui-même qui est temporel et éphémère. A cette double relation de couplage causal, sémantique et physique, s'ajoute une relation d'héritage entre le support originel de l'événement et la trace que l'on peut consulter au présent. Bruno Bachimont effectue alors une typologie des traces selon que leur production et leur persistance est volontaire ou involontaire⁴⁴. Dans le cas des archives audiovisuelles, il s'agit donc d'une production et d'une persistance volontaires. Bruno Bachimont explique également que les traces doivent pouvoir être accessibles et consultables, elles sont donc répétables. Or, dans le cas des archives audiovisuelles, du fait de la détérioration du support et de l'obsolescence du dispositif technique qui en permet la consultation, la répétabilité est menacée et elle devient ainsi un enjeu primordial. Bruno Bachimont fait ici intervenir la notion de lisibilité et les concepts de « fossés d'obsolescence et d'intelligibilité » :

44 *Ibidem*, p. 85.

^{« -} *la lisibilité technique* [...] se heurte au *fossé d'obsolescence* selon lequel les techniques d'accès au codage conservé sortent progressivement de l'état de l'art courant des techniques ;

⁻ la lisibilité culturelle [...] se heurte au fossé d'intelligibilité selon lequel les codes sémiotiques et culturels d'un contenu deviennent de plus en plus étrangers à la culture du moment, si bien que le contenu, tout perceptible qu'il soit, devient

⁴² Dictionnaire Littré. Disponible sur le web : https://www.littre.org/definition/document

⁴³ BACHIMONT, Bruno. Patrimoine et numérique : technique et politique de la mémoire. Bry-sur-Marne : INA, 2017, p.

^{81.}

inintelligible puisqu'on ne comprend pas ce qu'il signifie, à quelle question il renvoie ni à quelle interprétation il se prête. 45 »

Si la lisibilité culturelle et le « fossé d'intelligibilité » peuvent s'appliquer à tous les documents, la lisibilité technique et le « fossé d'obsolescence » deviennent d'autant plus prégnants quand se complexifie l'accès au document du fait du mécanisme de codage et de décodage de l'information. C'est ici qu'intervient une distinction fondamentale entre un document écrit sur du papier et un document audiovisuel :

« L'audiovisuel a en effet eu pour particularité d'introduire une séparation entre le support d'enregistrement et le support de restitution : la forme de restitution étant temporelle, le support d'enregistrement étant nécessairement spatial, il est impossible de les associer directement. [...] Le dispositif technique de lecture permet de passer de l'organisation spatiale de l'information enregistrée au déroulement temporel du contenu. 46 »

Ainsi, Bruno Bachimont montre que l'on assiste à une « dématérialisation progressive et croissante du document qui transforme la consultation en une reconstruction⁴⁷ » du contenu à partir du support *via* un appareil de lecture qui l'interprète et un dispositif de diffusion : écran pour les images, amplificateur et enceintes pour le son. Archiver un document audiovisuel c'est donc d'une part, conserver le support pour en permettre la lisibilité ; et d'autre part, dépasser le fossé d'obsolescence lié aux dispositifs de lecture et de diffusion et ainsi garantir la « reconstruction⁴⁸ » du contenu. Ainsi, comme nous l'avons vu, en ce qui concerne les archives audiovisuelles, les problèmes liés à la lisibilité des documents, du fait de la détérioration des supports, l'obsolescence des formats et la disparition des possibilités techniques de lecture ont toujours existé. Plus encore, le dispositif d'enregistrement et de lecture constitue en soi la définition d'un document audiovisuel⁴⁹. Marie-Anne Chabin propose ainsi une définition en lien avec un équipement technique spécifique dans « Qu'est-ce qu'une archive audiovisuelle? », article paru dans « *E-dossier de l'audiovisuel* : L'extension des usages de l'archive audiovisuelle » :

« Ce qui caractérise l'audiovisuel au moment où ce terme est créé est d'abord le fait qu'il se distingue de ce que l'on connaît déjà, à savoir le livre qui est un objet autonome que l'on peut «consommer » quand on veut et où on veut sans dépendre de l'auteur ou de l'éditeur, tandis que le cinéma, la radio et la télévision nécessitent un équipement particulier et une connexion avec un émetteur, une infrastructure de diffusion-réception. 50 »

On retrouve dans cette définition de Marie-Anne Chabin, la distinction opérée par Bruno Bachimont entre la consultation et la reconstruction du document⁵¹. Enfin, Ray Edmondson, définit les documents audiovisuels comme :

« comprenant des images et/ou des sons reproductibles réunis sur un support matériel, dont :

⁴⁵ *Ibidem*, p. 100.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 101.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 102.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ LABONNE, Sophie et BRAEMER, Christine. *Les archives audiovisuelles*. Bry-sur-Marne : Ina, Paris : Association des archivistes français, 2014, p. 6.

⁵⁰ CHABIN, Marie-Anne. Qu'est-ce qu'une archive audiovisuelle ? « *E-dossier de l'audiovisuel* : L'extension des usages de l'archive audiovisuelle ». Bry-sur-Marne : INA, 2014, p. 9. Disponible sur le web : https://laurentmartinblog.files.wordpress.com/2014/12/lextension-des-usages-de-l-archive-juin2014.pdf

⁵¹ BACHIMONT, Bruno. Patrimoine et numérique : technique et politique de la mémoire. Bry-sur-Marne : INA, 2017, p.

- l'enregistrement, la transmission, la perception et la compréhension exigent le recours à un dispositif technique,
- le contenu présente une durée linéaire,
- le but est de communiquer ce contenu et non d'utiliser la technique mise en œuvre à d'autres fins. ⁵² »

L'aspect technique est donc là encore un aspect fondamental de ce qui caractérise les documents audiovisuels. Il est intéressant de noter que pour Ray Edmondson, la notion d'archives audiovisuelles comprend la conservation des documents eux-mêmes mais aussi des dispositifs techniques permettant d'y accéder. Il définit ainsi les archives audiovisuelles en tant qu'institution: « Les archives audiovisuelles sont des organisations, ou des services, au sein des organisations, qui se consacrent à la collecte, à la gestion, à la conservation et à la communication d'une collection de documents audiovisuels et du patrimoine audiovisuel⁵³ ». Il précise ensuite ce qu'est le patrimoine audiovisuel:

- « les productions de son enregistré, productions radiophoniques, productions cinématographiques, productions télévisuelles ou autres, comprenant des images en mouvement et/ou des sons enregistrés, que ces productions soient ou non essentiellement destinées à la communication au public ;
- les objets, les documents, les œuvres et les éléments intangibles ayant un rapport avec l'audiovisuel, qu'ils soient considérés d'un point de vue technique, industriel, culturel, historique ou autre, notamment les documents se rapportant aux industries du film, de la télévision, de la radiodiffusion et de l'enregistrement du son tels que la documentation, les scénarios, les photographies, affiches, les documents publicitaires, les manuscrits et artefacts tels qu'équipements techniques et costumes ;
- les concepts tels que la perpétuation de savoir-faire et d'environnement en voie de disparition associés à la reproduction et à la présentation de ces documents. ⁵⁴ »

Cette définition du patrimoine audiovisuel montre qu'au-delà des supports, il s'agit de conserver une connaissance et un savoir-faire, et ce afin de combattre le « fossé d'obsolescence » qui ferait que l'on ne disposerait plus des appareils de lecture par exemple, mais aussi le « fossé d'intelligibilité ». En effet, si le « fossé d'obsolescence ⁵⁵» dès lors qu'il existe des dispositifs techniques d'accès au contenu devient une problématique centrale pour la simple « lisibilité technique ⁵⁶» du document, le « fossé d'intelligibilité ⁵⁷ » concerne lui les documents audiovisuels au même titre que tout document quel que soit son support ou son format. Le patrimoine audiovisuel est ainsi constitué des documents qui précisent le contexte de production des œuvres, ouvrages théoriques, critiques, économiques, sociologiques, historiques liés à l'activité de production audiovisuelle. Ainsi, les archives audiovisuelles sont des archives de l'audiovisuel et peuvent être des archives papier éclairant la production : « Par exemple, Michelle Porte, qui a réalisé de nombreux documentaires sur la littérature et les écrivains (Marguerite Duras, Annie Ernaux), nous a cédé ses archives papier. ⁵⁸ », explique Sylviane Tarsot-Gillery, directrice générale de la BnF, dans un entretien donné à Isabelle Repiton pour la lettre de la Scam⁵⁹ en 2016. Les archives

⁵² EDMONDSON, Ray. *Une philosophie de l'archivistique audiovisuelle*. Paris : Unesco, 1998, p.5. Cité dans GUYOT, Jacques et ROLLAND, Thierry. *Les archives audiovisuelles. Histoire, culture, politique*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 21.

⁵³ *Ibidem*, p.8.

⁵⁵ BACHIMONT, Bruno. Patrimoine et numérique : technique et politique de la mémoire. Bry-sur-Marne : INA, 2017, p. 100.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ REPITON, Isabelle. « Auteurs, le dépôt légal de vos œuvres à la BnF! ». Astérisque n. 56. Scam, décembre 2016.
Disponible sur le web : http://www.scam.fr/Portals/0/Contenus/documents/lettres/A56/A56-WEB.pdf?ver=2016-11-30-123845-300
⁵⁹ Société civile des auteurs multimédia.

audiovisuelles sont aujourd'hui massivement numériques, cette évolution ne modifie pas fondamentalement les questions liées à la conservation des documents audiovisuels, les questions de lisibilités technique et culturelle y étant intrinsèquement liées. Néanmoins, pour Serge Schick, la notion d'archives audiovisuelles est inséparable des notions de collecte et de diffusion de celles-ci. Serge Schick montre que ce sont ces aspects intrinsèques à la notion d'archives, la collecte et l'accès, qui sont véritablement bouleversés par le numérique :

« Le numérique modifie plus largement encore l'univers des archives audiovisuelles. Dès lors que l'origine des fonds d'images se diversifie, l'Etat, les collectivités, les associations, les entreprises, étant impliqués aux différents stades du processus, de la collecte à la conservation; dès lors que l'accès aux archives s'étend à des publics plus éclectiques [...]; dès lors que l'accès à la consultation s'effectue dans des lieux variés: centre dédié, médiathèque, domicile, à partir d'une pluralité d'écrans, ceci à tout moment, ou presque... l'univers des archives audiovisuelles se trouve nécessairement impacté. 60 »

En effet, pour Alain Carou le numérique implique une nécessaire transformation des pratiques, d'une part du fait de l'augmentation de la production audiovisuelle et, d'autre part, du fait de la dispersion de cette production. Cela a ainsi des conséquences sur la collecte des documents audiovisuels :

« Ça a été le paradoxe, c'est-à-dire que le numérique permet de résoudre des problèmes comme le problème par exemple de coûts de production de copies qui n'existent plus etc., mais dans le même temps, les facilités de production font que le nombre des objets candidats à la collecte s'est démultiplié. [...] et dans le domaine du documentaire c'est évident, enfin du documentaire en tous cas indépendant, non destiné à la télévision, qui est l'extrême dispersion, atomisation du secteur, [...] les moyens de l'autonomie dans la production finalement se sont développés et il y a énormément de petits acteurs autonomes. Comment assurer la conservation, la collecte à des fins de conservation, de tout ça avec les moyens qu'on a ? C'est pas évident du tout et donc ça amène à réfléchir à des nouvelles stratégies. ⁶¹»

Pour Alain Carou, une des stratégies est le développement de plateformes numériques telles que celles créées par Ardèche Images : « C'est là qu'un outil comme Docfilmdepot est intéressant pour cadrer, parce qu'il fait déjà une sorte d'entonnoir, [...] d'agrégateur qui rassemble les films existants ». Mais alors, pour Ardèche Images, les films documentaires présents à la Maison du doc sont-ils des archives audiovisuelles ? Quel statut ces documents ont-ils ? Avant de répondre à cette question, il est nécessaire d'éclaircir et de préciser ce que signifie « film documentaire » et plus encore « film documentaire d'auteur ».

-

 $^{^{60}}$ LE ROY, Éric. $\it Cinémathèques$ et archives du film. Paris : Armand Colin, 2013, p. 81.

⁶¹ Cf. Annexe n°2 « Transcription de l'entretien avec Alain Carou ».

2. Qu'est-ce qu'un film documentaire?

a) Un terme équivoque

Comme nous l'avons vu, le document est ce qui enseigne, ce qui informe. Tout film est un document audiovisuel et est porteur d'une information voire d'un message. Que signifie alors l'ajout de l'adjectif « documentaire » ? Selon le CNRTL⁶², un film documentaire est un film « à caractère informatif ou didactique, présentant des documents authentiques sur un secteur de la vie ou de l'activité humaine, ou sur le monde naturel. Antonyme : film de fiction ⁶³ ». Ainsi, le film documentaire serait le contraire d'un film de fiction car il présenterait des documents « authentiques » sur le monde. Cette notion d'authenticité fait écho aux enjeux liés à la notion de document comme trace. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, Bruno Bachimont explique que le document comme trace d'un événement doit être authentique, donc fiable : « La fiabilité correspond au fait qu'un document est digne de confiance dans ce qu'il affirme : son contenu est vrai⁶⁴ ». Si un film documentaire présente des documents authentiques, alors son contenu est « vrai ». Ainsi, un film documentaire serait en réalité un film composé de traces authentiques. On pourrait faire l'hypothèse qu'il s'agit d'un ensemble de documents ou d'images d'archives. Mais ces notions d'authenticité du document et de véracité du contenu postulent le fait que les images seraient dotées d'une vérité objective, en soi, existant dans le monde avant leur enregistrement. Selon cette définition, tout se passe comme s'il existait une vérité objective dont le film documentaire serait le vecteur. Mais que documente un film documentaire ? Une telle réalité existe-t-elle ?

Dans l'ouvrage collectif *L'image d'archives. Une image en devenir*, dirigé par Julie Maeck et Matthias Steinle, François Niney remet en cause cette idée dans un article intitulé « Que documentent les images d'archives ? » :

« Dans *Le fond de l'air est rouge* (1977), le commentaire de Chris Marker⁶⁵ ironisait sur ce cavalier chilien aux Jeux Olympiques d'Helsinki de 1952 : « On ne sait jamais ce qu'on filme [...] Moi en suivant le champion de jumping de l'équipe chilienne, j'avais cru filmer un cavalier, j'avais filmé un putschiste ». Le soldat médaillé sera en effet, quelques années après cette prise de vue hippique et olympique, le général Mendoza, l'un des quatre généraux de la junte de Pinochet. Rétrospectivement, son image nous revient non comme celle d'un champion, mais comme celle d'un bourreau. Ironie de l'histoire! Voilà une pierre dans le jardin des « objectivistes » qui croient (ou veulent faire croire) que « les images parlent d'elles-mêmes », qu'elles détiendraient leur plein sens une fois pour toutes et diraient d'elles-mêmes (ô évidence!) ce qu'ils leur font dire.⁶⁶ »

François Niney récuse donc cette idée d'une valeur documentaire qui

87.

⁶² Centre national de ressources textuelles et lexicales.

⁶³ Site internet du CNTRL. « Film documentaire ». Disponible sur le web : https://www.cnrtl.fr/definition/documentaire

⁶⁴ BACHIMONT, Bruno. Patrimoine et numérique : technique et politique de la mémoire. Bry-sur-Marne : INA, 2017, p.

⁶⁵ Chris Marker est un réalisateur de films documentaires, auteur du Fond de l'air est rouge, sorti en salles en 1977.

⁶⁶ MAECK, Julie, STEINLE, Matthias (dir.). *L'image d'archives. Une image en devenir.* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, p.43.

appartiendrait en soi aux images. Plus encore, ce n'est pas parce qu'il y a un événement qu'on le documente mais c'est parce qu'on le documente, parce qu'on le filme, que l'on constitue un événement :

« Que documente une prise de vues ? Plus précisément, comment telle prise de vue vient-elle documenter tel événement ou état des choses ? [...] Mais la question peut aussi s'inverser : c'est parfois une prise de vue revue qui fait prendre conscience qu'il y a là un événement ou tel état ou devenir des choses...⁶⁷ »

François Niney s'intéresse dans son article aux « images d'archives ». L'image d'archives aurait vocation à pouvoir être « reprise », « remontée », pour en construire « des documents qui n'existaient pas comme tels avant que l'historien ou le documentariste ne les en tire et n'en tire, par remontage justement, un sens nouveau, pertinent, éclairant, pas définitif certes mais certes pas arbitraire... et qui nous alerte présentement⁶⁸ ». C'est cette idée du regard porté au présent sur les images qui définit l'image d'archives pour Rodolphe Olcèse :

« L'archive, c'est l'événement qui découvre ses propres possibilités au moment même où elles s'affirment. Le montage d'archives visuelles, quelle que soit leur source, n'est pas une pratique tournée vers un passé dont il s'agirait de proposer l'histoire ou la commémoration, mais une tentative d'inscrire dans un nouveau régime de visibilité ce qui se donne comme étant en train d'arriver [...] l'image est le lieu même où l'événement commence. 69 »

On retrouve dans cette définition la notion d'archives comme « commencement », comme présence d'un événement qui surgit. Un film documentaire est donc un montage ou parfois un remontage d'images, il est donc construit et comme le dit François Niney, le documentariste donne un sens aux images. Qu'en est-il alors de la vérité, de l'authenticité telle que définie par Bruno Bachimont, du lien causal intrinsèque entre un événement et un document ? Le film documentaire serait-il en réalité toujours un film de fiction ? François Niney, dans son ouvrage *Le documentaire et ses faux-semblants*, pose clairement la question : « Que veut dire réel ou vrai à l'écran ? » et répond en reprenant cette idée qu'il n'existe pas de vérité objective des images, c'est l'authenticité du point de vue porté sur le réel qui lui donne sa valeur de vérité :

« Le mensonge ne commence que quand on veut faire croire qu'il n'y a, dans la représentation montée, rien de plus ou d'autre que la situation d'origine. On aura compris, par cette reformulation, que la vérité du montage ne dépend pas seulement de sa conformité aveugle à la situation qu'il est censé relater, mais aussi de sa façon de faire comprendre au spectateur ce qu'il en donne à voir et pourquoi. Le faux-sens ou la tromperie ne sont donc qu'une attitude et une combinaison déterminées, mais pas fatales, dans l'éventail des « montages » de sens possibles. Il faut bien comprendre qu'une re-présentation (comme son nom l'indique) dit toujours plus et autre chose (mais pas forcément le contraire) que la chose ou le fait qui s'est présenté. Évidemment, quand elle commence par (se) dissimuler cet écart, c'est mal parti !⁷⁰ »

Ainsi, définir le cinéma documentaire comme le cinéma du réel en opposition à la fiction semble fragile. Dans le cinéma documentaire, il y a des personnages, une narration, un point de vue, il est porteur d'un récit. Pourtant, il existe bien un genre « film documentaire ». Comment alors le définir ? Peut-on distinguer film documentaire

⁶⁷ Ibidem, p.44.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 51.

⁶⁹ CHATELET Claire, RUEDA Amanda et SAVELLI Julie (dir.). Formes audiovisuelles connectées. Pratiques de création et expériences spectatorielles. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2018, p. 37.

⁷⁰ NINEY, François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck, 2009, p.100.

et valeur documentaire d'un film ? Rémy Besson dans son article « Film documentaire ou valeur documentaire » insiste sur la difficulté à définir le film documentaire :

« Pourtant, il y a une forme d'accord général (reposant précisément sur le flou de la définition) sur le fait qu'un documentaire cela entretient un type de lien particulier avec le réel. *C'est le cinéma du réel !* [...]. Cependant, une étude des images documentaires qui composent le film, soit des plans, des raccords, des séquences, des mouvements de caméra, de la lumière, de l'optique, du son, n'apporte pas de réponse satisfaisante. C'est comme si malgré toutes nos attentions quelque chose résistait. Il y a une part de fiction demeurant ici dans un documentaire, à moins que ce ne soit une part de documentaire dans une fiction. [...] Le documentaire ce n'est donc pas une caractéristique propre aux images, mais une convention propre aux discours sur les films. ⁷¹ »

Mais alors, si l'adjectif « documentaire » n'est pas propre aux images, que signifie la valeur documentaire d'une image ? Pour Rémy Besson, la valeur documentaire vient du fait de « documenter » l'image, c'est à dire de s'en détacher pour s'intéresser à son contexte de production. Ainsi, la valeur documentaire d'une image peut aussi bien concerner les images de films documentaires ou de fiction. Dans les deux cas, il s'agit de construire une connaissance. La valeur documentaire est donc le résultat d'un travail, d'une recherche :

« Cette connaissance qui repose sur des traces d'un processus passé (la réalisation) est bien souvent fragmentaire. On sait rarement tout ce qui s'est passé pendant la réalisation (cette formule relève de l'euphémisme). Cela n'empêche pas qu'avec les éléments collectés, il est possible de mieux comprendre la signification des images en question. Pour le dire autrement, c'est uniquement une fois qu'elles ont été documentées soigneusement que les images deviennent documentaires (au sens où elles acquièrent une valeur documentaire). 72 »

Ainsi, toute image peut acquérir une valeur documentaire mais cette valeur documentaire ne se laisse pas appréhender d'emblée en accédant au simple contenu visuel. Il s'agit bien d'une élaboration, d'un travail de mise en lien et d'enquête mené par des chercheurs. Mais peut-on dire que le cinéma documentaire c'est le cinéma qui documente le réel ? La dimension didactique, le document comme enseignement sur le monde, est-ce une condition à l'appellation « film documentaire » ? C'est en effet l'objectif du cinéma documentaire selon Alain Carou et Julien Farenc. Ils écrivent ainsi dans l'article « Histoire de regards, mémoires du monde » paru dans le magazine de la BnF *Chroniques* en avril 2018 : « En montrant l'homme dans son siècle ou en travaillant en creux sur sa part invisible, la collection de cinéma documentaire de la BnF ne vise pas seulement à informer ou à transmettre des savoirs préalablement constitués. Elle est aussi un moyen de connaissance singulier à côté de la connaissance transmise par l'écrit⁷³ ». Cette définition du cinéma documentaire s'attache à sa finalité : apporter une connaissance sur le monde. Ainsi, comme nous l'avons vu avec Antonie Bergmeier⁷⁴, le cinéma dès son origine fut pensé comme « documentaire ».

⁷¹ BESSON, Rémy. « Film documentaire ou valeur documentaire ». *Cinémadoc*, octobre 2015. Disponible sur le web : https://cinemadoc.hypotheses.org/3527

⁷² Ibidem.

⁷³ CAROU, Alain et FARENC, Julien. « Le cinéma documentaire à la BnF. Histoire de regards, mémoires du monde ». *Chroniques* n. 82. Paris : BnF, 2018. Disponible sur le web : https://www.yumpu.com/fr/embed/view/u0dA3KnWIXtGCQ7g

⁷⁴ BERGMEIER, Antonie et MICHAUD, François. L'œuvre audiovisuelle et ses enjeux patrimoniaux. *Actes du colloque Archimages 2010. De la création à l'exposition : les impermanences de l'œuvre audiovisuelle.* Paris : Institut national du patrimoine, novembre 2010. Disponible sur le web : http://mediathequenumerique.inp.fr/content/download/2225/8297/version/6/file/739db206be9d820619a21c0bcc8c56b9.pdf

Dès 1898 Boleslas Matuszewski, dans son texte intitulé *Une nouvelle source de l'histoire*⁷⁵, évoque l'idée de la création à Paris d'un Dépôt ou Musée cinématographique. Ce Dépôt aurait ainsi pour but de constituer des sources pour l'historien, de permettre la transmission de connaissances. Pour Boleslas Matuszewski, la « photographie animée » permet de témoigner du monde et la valeur documentaire y est intrinsèquement liée :

« Le cinématographe ne donne peut-être pas de l'histoire intégrale, mais ce qu'il en livre est incontestable et d'une absolue vérité. [...] On peut dire que la photographie animée a un caractère d'authenticité, d'exactitude, de précision qui n'appartient qu'à elle. Elle est par excellence le témoin oculaire véridique et infaillible. ⁷⁶ »

Si cette croyance en l'infaillibilité de l'image animée témoigne d'une naïveté due à la nouveauté et à l'aspect extraordinaire de cette invention, il faut rappeler que cette volonté d'utiliser le cinématographe à des fins de vérité historique, de transmission de connaissances est contemporaine de son invention même. En effet, le texte de Boleslas Matuszewski date de 1898, seulement trois ans après l'invention du cinématographe par les frères Lumière. Eléonore Challine et Laureline Meizel dans leur contribution à l'ouvrage *L'image d'archives. Une image en devenir*, intitulée « La fabrique des Archives photo-cinématographiques (1894-1914) : du musée des Photographies documentaires aux Archives de la planète », expliquent ainsi que l'intention du Dépôt cinématographique est d'emblée pédagogique :

« Matuszewski assigne une double mission à son Dépôt cinématographique : voué à l'étude du passé, jusqu'à rendre inutiles les investigations de l'historien puisque le cinématographe ressuscite littéralement ce qui a été, il pourra devenir un procédé d'enseignement efficace, épargnant de fastidieuses descriptions. 77 »

Une autre initiative cinématographique documentaire aura lieu de 1909 à 1931 : les Archives de la planète, portée par Albert Kahn, banquier et mécène humaniste. Il a ainsi investi des moyens considérables pour constituer une mémoire du monde. L'objectif de ce projet était d'apporter une meilleure connaissance des divers modes de vie humains, dont découlerait selon lui la paix. Il s'inscrit donc dans une perspective humaniste mais aussi encyclopédique : faire l'inventaire des activités humaines alors même que celles-ci tendent à s'uniformiser et à disparaître dans leur diversité. Il y a donc selon Albert Kahn une urgence à « fixer, une fois pour toutes, des aspects, des pratiques et des modes de l'activité humaine dont la disparition fatale n'est plus qu'une question de temps.⁷⁸ » Ainsi, Albert Kahn finance le voyage d'une dizaine d'opérateurs dans le monde pour effectuer « l'inventaire visuel de territoires 79 ». Il s'agit donc bien d'un fonds cohérent d'archives constituées par un producteur selon des principes préétablis, allant toujours du général (vues d'ensemble) au particulier (activités humaines). Les Archives de la planète concernent la période de 1912 à 1931. Ainsi, les premiers films documentaires se sont nommés « Archives de la planète ». Nous pouvons alors nous demander quelles relations entretiennent le film documentaire et le film comme archive.

-

⁷⁵ MATUSZEWSKI, Boleslas. *Une nouvelle source de l'histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*. Paris : Imp. Noizette, 1898, p.6. (Réimprimé en fac-similé dans MAZARAKI, Magdalena (dir.). *Boleslas Matuszewski, Écrits cinématographiques*. Paris : AFRHC/ Cinémathèque française, 2006).

Ibidem, p. 9.
 MAECK, Julie et STEINLE, Matthias (dir.). L'image d'archives. Une image en devenir. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 75.

⁷⁸ Albert Kahn cité par Emmanuel de Margerie, lettre à Jean Brunhes, 26 janvier 1912, citée dans BEAUSOLEIL, Jeanne et DELAMARRE, Mariel. « Deux témoins de leur temps : Albert Kahn et Jean Brunhes », dans *Jean Brunhes : Autour du monde, regards d'un géographe/regards de la géographie*. Boulogne : Musée Albert Kahn, 1993, p. 92.

⁷⁹ MAECK, Julie et STEINLE, Matthias (dir.). *L'image d'archives. Une image en devenir.* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 76.

b) Le film documentaire et le film comme archive

Le film documentaire est-il l'archive de ce qui est filmé comme le sous-entend le postulat d'Albert Kahn et la dénomination « Archives de la planète » ? Est-il l'archive de l'activité de celui qui produit le film, de celui qui le réalise ou de celui qui le conserve ? Un film documentaire est-il constitué d'images d'archives ? Constitue-t-il une archive en soi ? Quelles sont les conceptions qui sont sous-jacentes au film comme « archive » ? Pour les professionnels d'Ardèche Images, les films appartenant à la Maison du doc sont-ils des archives ? Quels sens revêt le mot « archives » pour des professionnels dont l'activité est centrée sur le film documentaire ?

Tout d'abord, quand on pense au film documentaire, on pense d'emblée au film documentaire « historique », utilisant des images d'archives. L'exemple récent le plus connu étant le documentaire sur la Première guerre mondiale, *Apocalypse*. On a ici à faire à un montage ou à un remontage d'images qui ont été conservées et que l'on reconnaît comme étant des « images d'archives ». Julie Maeck et Matthias Steinle tentent d'élaborer une définition de ce terme dans l'article intitulé « A la recherche d'une définition pragmatique » :

« Nous serons probablement tous d'accord pour affirmer que la Joconde ne sera jamais une image d'archives et que l'image emblématique du garçon aux mains levées, prise en 1943 au ghetto de Varsovie⁸⁰, en est une. Dès lors, comment expliquer qu'une catégorie d'images, qui ressort de l'ordre de l'évidence aussi bien pour les spécialistes que pour le grand public, soit aussi difficile à définir ? ⁸¹»

L'image d'archives s'opposerait ainsi à l'image comme œuvre d'art. Jean-Marie Barbe, fondateur de l'association Ardèche Images, reprend cette idée et ajoute la notion de « fragmentation ». L'image d'archives c'est l'image que l'on peut découper, fragmenter en vue d'un montage ou d'un remontage. Par conséquent, c'est aussi l'image que l'on peut commercialiser. Cette conception de l'archive audiovisuelle dotée d'une valeur commerciale est sans doute liée au statut de l'Ina qui vend ses archives pour une réutilisation comme l'expliquent Jacques Guyot et Thierry Rolland dans *Les archives audiovisuelles*. *Histoire, culture, politique*:

« Pour les institutions publiques ou privées chargées de la conservation d'archives audiovisuelles, la démarche commerciale n'est jamais extérieure à leurs missions plus classiques consistant à mettre les fonds en accès public. Cela fait partie intégrante du travail de l'archivistique audiovisuelle : c'est en valorisant ou en vendant des droits d'usage d'images et d'enregistrements sonores aux producteurs, réalisateurs travaillant pour la fiction cinématographique, le documentaire ou les journaux télévisés ou radiophoniques que ces institutions dégagent les moyens financiers nécessaires à la restauration des documents, ainsi qu'à leur numérisation. 82 »

Ainsi, Jean-Marie Barbe s'efforce d'effectuer des distinctions entre œuvre d'art et images d'archives :

-

⁸⁰ ROUSSEAU, Frédéric. L'enfant juif de Varsovie : histoire d'une photographie. Paris : Le Seuil, 2009.

⁸¹ MAECK, Julie et STEINLE, Matthias (dir.). *L'image d'archives. Une image en devenir.* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 319.

⁸² GUYOT, Jacques et ROLLAND, Thierry. Les archives audiovisuelles. Histoire, culture, politique. Paris: Armand Colin, 2011, p. 36.

« Archives audiovisuelles et cinématographiques. Là aussi les mots sont complexes. Il y a des films à la Maison du doc qui sont des copies vidéo de films qui sont passés en salles et qui sont destinés à la salle de cinéma. Dire que ce sont des archives audiovisuelles, de fait. Mais comme le mot « archives » est assez connoté, on ne dira pas d'un Picasso qu'il est de l'archive de peinture, on ne va pas dire que les tombes de Toutankhamon c'est de l'archive archéologique. La notion d'archives appliquée à une œuvre d'art est compliquée. En tous cas ce sont des objets qui témoignent d'un point de vue sur le monde et qui peuvent être montrés en tant que tels, en tant qu'œuvres. Par contre, si on les fragmente, c'est-à-dire, si on considère que c'est que de l'image d'archives, il faut approfondir. Il n'y a pas d'image neutre. Une archive ça définit un état de fait mais pas un état esthétique. Entre les rushs d'un journaliste et un film d'auteur qui va être sur les mêmes terrains mais qui va avoir comme souci la distance aux protagonistes, l'éclairage, la dimension du cadre, sa place dans l'image, la question du son direct et non direct, les films constituent une archive du siècle en tant que témoignage du siècle mais pas en tant qu'objet pouvant être fragmenté. Le travail d'archivage des œuvres n'est pas le même que l'archivage d'images qui ne s'inscrivent pas dans une démarche d'œuvres. [...] Dans ce cadre-là, ce n'est pas un accès au marché. Il n'y a pas d'économie de consultation des films et pas d'économie de fragmentation de ces œuvres. Ce matin on avait la visite de quelqu'un qui a travaillé sur l'archivage dans les années 2000, d'images, pensant qu'il y avait une économie de l'archive qui se dessinait et qu'on allait avoir besoin d'images du Cambodge quand on faisait un film et qu'on n'allait pas aller au Cambodge pour une minute d'images, qu'on irait dans des bases de données ou des banques de données ou des banques d'images. C'était une erreur de penser ça, ça marchera jamais comme ça et c'est pour ça que je réagissais à cette idée d'archives banques d'images. 83 »

On note ainsi une grande méfiance à l'égard du terme « archives » appliqué au film documentaire. Le film documentaire est pour Jean-Marie Barbe une œuvre d'art, à ce titre il ne s'agit pas d'images fragmentables et donc réutilisables. Le film documentaire existe par lui-même, il a un sens en dehors de la valeur documentaire que l'on pourrait attribuer aux images *a posteriori*. En effet, selon la définition pragmatique proposée par Julie Maeck et Matthias Steinle, ce qui caractérise l'image d'archives c'est d'une part sa valeur documentaire, d'autre part sa fonction, elle a vocation à être réemployée. Ainsi, un film documentaire s'il peut être constitué d'images d'archives n'a pas vocation à constituer des images d'archives au sens où il pourrait constituer une banque d'images réutilisables. La définition de Julie Maeck et Matthias Steinle est triple :

- « 1) Au niveau discursif : l'existence d'un discours qui attribue aux images la valeur de document, de preuve, capable de nous renseigner sur le passé ; ce qui, poussé à l'extrême, aboutit au mythe d'un accès direct au passé à travers l'image-trace.
- 2) Au niveau institutionnel : la création d'un fonds d'archives qui pose la base matérielle du réemploi d'images et qui, grâce à l'autorité de l'institution, authentifie et valorise les images. Le fait de les avoir conservées ne prouve-t-il pas leur valeur historique ?
- 3) Au niveau pratique : le réemploi d'images : c'est-à-dire, d'un côté, des professionnels qui utilisent des images et de sons préexistants en tant que documents du passé ; de l'autre, le grand public qui reconnaît ces images et sons comme étant des archives. ⁸⁴ »

Ainsi, les films documentaires présents à la Maison du doc ne constituent pas des archives que l'on pourrait fragmenter et réemployer. Ce sont des œuvres de l'esprit qui portent en elles l'intentionnalité de leur auteur, contrairement à des archives produites de manière organique ou automatique. Bruno Bachimont revient sur cette

84 MAECK, Julie et STEINLE, Matthias (dir.). L'image d'archives. Une image en devenir. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 321-322.

 $^{^{83}}$ Cf. Annexe n°8 $\,$ « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe. ».

caractéristique de l'archive comme non intentionnelle dans le chapitre concernant « L'organisation des traces » de l'ouvrage *Patrimoine et numérique : technique et politique de la mémoire* :

« Il faut respecter la logique propre de l'activité qui a produit ces documents, de telle manière que l'archive comme ensemble documentaire soit en quelque sorte la manifestation causale et non intentionnelle de cette activité. En effet, [...] l'ensemble documentaire qu'est l'archive n'est pas le fruit d'une intention systématique mais la conséquence des aléas de l'activité. 85 »

Si chaque film a été intentionnellement créé, que se passe-t-il quand, mis les uns à côté des autres, ils constituent un « ensemble documentaire », conséquence de l'activité de l'association Ardèche Images ? Quel statut ces films ont-ils à partir du moment où ils sont déposés à la Maison du doc ? Selon Jean-Marie Barbe, la Maison du doc est une cinémathèque⁸⁶, c'est-à-dire un lieu chargé de conserver et de mettre à disposition des films. Comment la Maison du doc se définit-elle ? Quelles sont ses missions ?

Sur le site internet d'Ardèche Images, la Maison du doc est définie comme un « centre de ressources sur le cinéma documentaire ». Elle est le premier centre de ressources européen du documentaire. Elle a pour fonction l'accompagnement à la création documentaire et le développement de la diffusion des films à travers quatre missions :

- « le repérage, le collectage et l'inventaire des films dans une base de données informatique,
- l'archivage et la conservation de la mémoire du documentaire sous la forme de supports vidéo dans une vidéothèque,
- la diffusion de l'information autour du documentaire en direction des professionnels, des particuliers et de l'ensemble des réseaux du savoir, de la formation et de l'animation socioculturelle.
- l'aide à la diffusion d'œuvres documentaires.87 »

Cette définition est intéressante car la Maison du doc distingue « archivage et conservation » et « repérage, collectage et inventaire des films dans une base de données ». Il y a d'un côté le traitement documentaire des films, leur référencement, leur classement, donc la collecte des informations sur les films et de l'autre l'archivage et la conservation des documents eux-mêmes. En effet, il y a une véritable distinction entre ces aspects puisque la base de données de la Maison du doc inventorie plus de 39000 films alors que la vidéothèque dispose de 17 000 films environ. Tous les films archivés sont donc inventoriés mais la réciproque n'est pas vraie. Nous verrons qu'à l'origine il s'agissait d'élaborer un catalogue des films documentaires, de faire l'inventaire des films, d'établir une fiche technique et un résumé, sans nécessairement en avoir une copie. Tel que présenté sur le site internet d'Ardèche Images, le terme « archivage » semble corrélé aux aspects mémoriels : il s'agit de conserver la « mémoire du documentaire », mais aussi la mémoire d'Ardèche Images et de son festival du film documentaire, intitulé Etats généraux du film documentaire. Ainsi Jean-

⁸⁵ BACHIMONT, Bruno. Patrimoine et numérique : technique et politique de la mémoire. Bry-sur-Marne : INA, 2017, p. 94.

 $^{^{86}}$ Cf. Annexe n°8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe. ».

⁸⁷ Site internet d'Ardèche Images. « Maison du doc ». Disponible sur le web : http://www.lussasdoc.org/un_centre_de_ressources_sur_le_cinema_documentaire,72.html

Marie Barbe écrit : « Tous ces films, montrés, parlés, pensés, il fallait les garder ou plutôt ne pas les laisser perdre, c'est ainsi qu'est née la Maison du doc⁸⁸». On retrouve cette idée présente dès l'origine du dépôt légal : ne pas laisser perdre les films dans la mémoire des hommes. Conserver les films présuppose l'objectif de pouvoir y donner accès. Cependant, les aspects concernant l'accès et la diffusion sont ici séparés de la mission d'archivage elle-même. L'archivage serait l'opération de classement permettant de pouvoir retrouver les films mais aussi la conservation physique du film en un lieu repéré, ce que l'on appelle en archivistique le récolement. Les problématiques liées à la communicabilité, à l'accès, à la diffusion appartiennent alors à une autre mission. En ce qui concerne la diffusion et l'accès, il est intéressant de noter que là aussi Ardèche Images établit une distinction entre la diffusion de l'information sur le documentaire et la diffusion des œuvres elles-mêmes, du document. C'est cette représentation de l'archivage comme liée à la conservation et non à la diffusion qui fait dire à Jean-Marie Barbe que la Maison du doc ne peut se résumer, se restreindre, à être un « simple » lieu d'archivage :

« On ne peut considérer que le travail de mise en mémoire des cinémathèques, et la Maison du doc est une cinémathèque, soit uniquement un travail d'archivage. Il a l'ambition d'être un travail de vitalisation, de régénération des films qui sont oubliés, qui sont peu vus ou pas vus, et de permettre d'avoir un retour sur ces œuvres pour qui souhaite avoir accès aux œuvres passées. 89 »

Pour Jean-Marie Barbe, les cinémathèques ont deux missions : la conservation et la restauration des films d'une part, la diffusion et l'accès aux œuvres d'autre part. Le travail d'archivage appartient pour Jean-Marie Barbe à la première mission des cinémathèques : la conservation patrimoniale et la pérennisation des documents par la restauration des films et leur numérisation. L'autre aspect du travail de la Maison du doc, qui n'est pas selon Jean-Marie Barbe un travail d'archivage, est lié à la diffusion des films, à l' « accès aux œuvres passées ». Cela renvoie à une conception de l'archive comme un ensemble figé, conservé certes mais pas nécessairement avec la vocation d'être utilisé ou diffusé. Jean-Marie Barbe en disant que la Maison du doc ne fait pas « uniquement » un travail d'archivage signifie par là que la Maison du doc n'a pas vocation à muséifier ou à figer le film documentaire. Néanmoins, cette appellation de « Maison du doc » est intéressante si on se réfère à nouveau à l'origine du mot « archives ». En effet, les « archives » ce sont à la fois les documents conservés, l'autorité qui les conserve et le lieu de leur conservation : la « maison » des archontes. Un lieu d'archives est toujours une « maison » et la Maison du doc réunit bien tous ces critères : elle est à la fois le lieu de conservation, et l'autorité qui collecte, organise le classement et donne une interprétation concernant les documents. Les films documentaires conservés à la Maison du doc en seraient bien alors les archives.

Cette définition qui lie le document à l'autorité qui le conserve implique une dimension politique, une sélection. Cet aspect politique des archives est leur essence même, ce qui les définit selon Yves Bourgeay, coordinateur de la Maison du doc. En cela, il récuse le fait que la Maison du doc soit un lieu d'archivage, en raison du fait qu'aucune sélection ne soit effectuée *a posteriori*. En effet, seul le déposant définit son film comme film documentaire, la Maison du doc n'effectue pas de tri :

« Dans la notion d'archives, on y met une intention politique derrière, ça c'est mon point

-

⁸⁸ Plaquette de présentation d'Ardèche Images. Lussas : Ardèche Images, 2016.

⁸⁹ Cf. Annexe n°8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe. ».

de vue. Pour moi le centre de ressources ce n'est pas ça, c'est un centre de conservation, on ne jette rien, on ne va pas trier sur des critères... même si on est dans le documentaire d'auteur, on ne va pas faire un tri subjectif des choses. On prend de manière exhaustive, on archive et on conserve. Enfin, on archive... on conserve pour que plus tard s'il y a des gens qui ont besoin d'utiliser ou de revoir ces films, ou d'en récupérer une copie parce qu'ils n'en ont plus eux-mêmes, ce qui arrive pour certains auteurs, on puisse être là. Il y a plus l'idée de la conservation. [...] C'est plus dans l'idée d'un historique, de faire une mémoire et puis de faire en sorte qu'elle soit accessible facilement. 90 »

Ici encore on voit que la notion d'archivage semble opposée à l'utilisation dans le présent du film que ce soit pour des besoins de recherche ou simplement pour être vu. Yves Bourgeay préfère dire qu'il s'agit de conserver en vue d'une utilisation ou d'un besoin futurs plutôt que de dire que la Maison du doc « archive ». Or, conserver en vue de donner accès et un accès intelligible au document, pourrait être une définition de l'archivage. Cependant, comme l'explique Marie-Anne Chabin, il n'existe pas de définition légale de ce terme « récent et multiple⁹¹ », souvent utilisé dans le cadre du processus de gestion des documents. Elle propose de définir l'archivage du point de vue de son objectif: « identifier, mettre en sécurité et maintenir disponibles des documents⁹² ». Cependant, elle ne précise pas ce qu'implique ou ce que signifie cette disponibilité des documents. Pour Geneviève Rousseau, documentaliste à la Maison du doc depuis sa création, les films conservés à la Maison du doc sont bien des archives et la Maison du doc effectue un travail d'archivage. Ainsi, dans un article paru dans le journal Le Monde en 2012 intitulé « La Maison du doc veut quitter l'âge de pierre », on peut lire: « Depuis 1990, Geneviève Rousseau a archivé 15 000 œuvres; aujourd'hui, elle souhaite s'atteler à la numérisation de ces archives exceptionnelles⁹³ ». Pour la journaliste, Clarisse Fabre, il va de soi que ces œuvres sont des archives. On pourrait donc archiver autre chose que des archives et un même objet pourrait être une œuvre et une archive. Geneviève Rousseau explique ainsi en quoi les films de la Maison du doc sont bien des archives :

« Pour moi, faire l'inventaire des films, c'est déjà constituer un fonds d'archives, c'est-à-dire mettre en regard les films les uns par rapport aux autres, les uns à côté des autres, ne serait-ce que physiquement. Un fonds de films, c'est des archives pour moi, à partir du moment où tu fais un traitement, que tu indexes un film, tu crées une fiche, tu fais un lien vers le ou les supports, tu constitues un fonds cohérent, que l'archive soit d'hier ou du siècle dernier peu importe finalement. C'est l'ensemble du fonds qui fait sa cohérence. 94 »

Geneviève Rousseau fait ici référence à la notion de « cohérence » du fonds. Il s'agit d'un fonds d'archives ayant une cohérence car d'une part, les films sont conservés physiquement les uns à côté des autres et d'autre part, ils sont en lien intellectuellement les uns avec les autres. En effet, ils ont fait l'objet d'un traitement en vue de pouvoir y donner accès. Dès l'origine de la Maison du doc, c'est l'accès aux films et à la connaissance sur les films qui est en jeu : « faire l'inventaire des films ça paraissait être le minimum pour qu'au moins les professionnels sachent ce qui existait ⁹⁵ ». La Maison du doc a donc effectué un travail documentaire avant d'effectuer un travail d'archivage.

٠

⁹⁰ Cf. Annexe n°4 « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

⁹¹ CHABIN Marie-Anne. «Archivage ». *Nouveau glossaire de l'archivage*, 2010. Disponible sur le web : https://www.arcateg.fr/wp-content/uploads/2017/03/Nouveau_glossaire_de_l_archivage.pdf

⁹² Ibidem.

 $^{^{93}}$ FABRE, Clarisse. « La Maison du doc veut quitter l'âge de pierre ». *Le Monde*, 24 août 2012. Disponible sur le web : https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/08/24/journal-de-lussas-la-maison-du-doc-veut-quitter-l-age-de-pierre_1751202_3246.html

 $^{^{94}}$ Cf. Annexe n°6 « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau. ».

⁹⁵ Ibidem

Au départ les films n'étaient pas conservés et la vidéothèque n'existait pas : « Il ne faut pas oublier que pendant deux ans on a remis les cassettes dans les enveloppes et on a renvoyé tous les films à ceux qui les avaient inscrits⁹⁶ ». Il y a donc une véritable dichotomie entre la documentation des films et l'archivage, la conservation de ceux-ci. Ainsi, le besoin de conserver les supports, les copies des films est venu de la question de l'accès aux films eux-mêmes : comment donner accès aux films en dehors de la période du festival, y compris aux films qui n'avaient pas été sélectionnés mais néanmoins inscrits au festival ?

« En 1992, on a eu cette idée de créer cette vidéothèque, mais on n'avait pas de budget. On n'est pas comme la médiathèque d'Aubenas qui achète les droits commerciaux pour le prêt et la consultation sur place, ça coûte une fortune. Donc Jean-Marie (Barbe) a inventé un système très singulier : une vidéothèque collaborative, coopérative. Ce sont les professionnels qui peuvent déposer leurs films, ils les inscrivent aux Etats Généraux, ils ont juste à dire : « Oui, je suis d'accord pour déposer mon film et du coup ça me donne accès aux films des autres. » [...] Et nous on centralisait et on mettait à disposition ces films auprès des professionnels qui nous les demandaient. D'emblée, la plupart des professionnels, des ayant droits, ont vu l'intérêt de nous confier ce travail. 97 »

Ainsi, les films documentaires conservés à la Maison du doc constituent bien les archives d'Ardèche Images du fait que la collecte de ces films découle « organiquement » de sa fonction d'organisation d'un festival de films documentaires. Les films seraient donc des archives de l'association au même titre que les documents qui la constituent comme association, que les catalogues concernant la programmation édités chaque année, que la liste des invités lors de chaque édition ou les photographies prises lors des différentes éditions du festival, comme trace du festival au fil du temps. Mais alors, que signifie pour un auteur ou un producteur ce dépôt à la Maison du doc ? Les auteurs et producteurs se sont saisis de cette possibilité de déposer une copie de leur film à la Maison du doc, cela leur permettant l'accès aux films des autres, mais qu'en est-il de la notion d'archives ? Pour les auteurs et producteurs de films, leurs films sont-ils « archivés » à la Maison du doc ? Geneviève Rousseau répond à cette question par l'affirmative :

« Par exemple, Claire Simon⁹⁸ il y a quelques années, elle m'a confié deux VHS, une fiction, et le film *Les Patients*⁹⁹, elle a filmé un médecin. Mais c'est un film ancien, des années 80. Et elle m'a dit : « Ecoute, je te confie la VHS, il n'y a que toi qui l'as parce que moi j'ai peur de la perdre. » [...] Bon évidemment, j'ai fait un duplicata. Mais voilà, la Maison du documentaire pour certains auteurs, c'est un lieu où on sait qu'il y a tel film. Peut-être qu'il n'est que là. D'ailleurs, avec toutes les disparitions de sociétés de production depuis une dizaine d'années, il y a des films qui ne sont que chez nous. Il y a même des auteurs qui n'ont plus leur film ou qui n'ont jamais eu de support et à qui on fait des copies pour qu'ils aient au moins quelque chose. C'est une archive de la production de films documentaires en France depuis le début des années 90. Et même un peu avant, parce que le Club du doc il est ouvert dans le temps, les gens peuvent déposer des films des années 20 ou des années 50. C'est ouvert dans le temps et dans l'espace. 100 »

La Maison du doc effectue donc un travail tout à fait comparable à celui effectué par la BnF au titre du dépôt légal, il s'agit de conserver une copie afin de pouvoir la mettre à disposition de professionnels, de chercheurs, d'étudiants, et cette copie correspond

97 Ibidem.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁸ Claire Simon est une cinéaste, documentariste française.

⁹⁹ SIMON, Claire. Les Patients. 1989.

¹⁰⁰ Cf. Annexe n°4 « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau. ».

parfois au seul exemplaire disponible d'un film. En effet, le film existe sans doute ailleurs mais sans qu'on puisse y avoir accès. Alain Carou fait donc le parallèle entre la BnF et la Maison du doc, pôle associé de la Bibliothèque nationale de France :

« Il y a [...] une logique documentaire de bibliothèque, qui est typiquement celle de la Maison du doc et qui est la nôtre principalement à travers nos salles de lecture etc. qui est de permettre de retrouver dans un catalogue une copie d'un film dont on sait bien que c'est pas l'œuvre dans sa version de référence, projetable, mais qui permet à des programmateurs, à des recherchistes, à des documentalistes, à des chercheurs universitaires, des réalisateurs en projet, de trouver facilement une copie et de la consulter sous forme numérique, numérisée. [101] »

Nous pouvons ainsi affirmer que la Maison du doc est un lieu de collecte, de classement, de conservation, de communication des films documentaires inscrits au festival des Etats généraux du film documentaire. La Maison du doc assure ainsi les missions d'un service d'archives, missions « couramment appelées « les 4 C » : collecter, conserver, classer, communiquer¹⁰² ». En ce sens, les films documentaires déposés à la Maison du doc constituent bien un fonds d'archives de la production de films documentaires mais aussi de l'activité d'Ardèche Image comme lieu de diffusion et d'élaboration autour du film documentaire d'auteur. Ainsi, Ardèche Images se positionne dans ce champ bien spécifique du film documentaire d'auteur. Il importe de préciser de quels films il est question ici, quel est le périmètre de collecte de la Maison du doc? Nous verrons qu'une définition par la négative, ce que n'est pas un film documentaire d'auteur, sera souvent la première réponse apportée par mes interlocuteurs lors des entretiens. Il s'agit dans un premier temps de discriminer et de constituer des catégories qui s'opposent à ce terme. Une définition positive de ce qu'est un film documentaire d'auteur peut alors se construire et être formulée.

c) Le film documentaire d'auteur : le film comme point de vue singulier

Comme nous l'avons vu, la définition du film documentaire s'avère complexe. Jean Breschand dans son ouvrage Le documentaire, l'autre face du cinéma écrit ainsi : « La notion de « documentaire » est aussi nébuleuse que peut l'être celle de « fiction » : aucune définition ne saurait en rendre compte de manière satisfaisante, les contre-exemples fourmillent aussitôt¹⁰³ ». Cependant, nous pouvons affirmer que le cinéma documentaire a une portée de connaissance sur le monde. Il s'intéresse à la façon dont les humains vivent sur un territoire dans la continuité des premiers films documentaires, les Archives de la planète. Cela n'implique cependant pas que ce contenu soit neutre, objectif, qu'il ne s'agisse pas d'un récit. Ardèche Images a pour mission le soutien à la création et à la diffusion de films documentaires, et plus précisément de films documentaires d'auteur. Que signifie l'ajout de ce terme? Qu'est-ce qui distingue un film documentaire d'un film documentaire d'auteur? Qu'est-ce qu'un film documentaire qui ne serait pas

¹⁰¹ Cf. Annexe n°2 « Transcription de l'entretien avec Alain Carou. ».

¹⁰² Site internet des Archives de la ville de Strasbourg. « Les archives et l'archivage. Les quatre missions des Archives ». Disponible sur le web : https://archives.strasbourg.eu/n/les-quatre-missions-des-archives/n:82

¹⁰³ BRESCHAND, Jean. Le documentaire, l'autre face du cinéma. Paris : Cahiers du cinéma / SCEREN-CNDP, 2002, p. 2.

« d'auteur » ? A quelles catégories s'opposent le film documentaire d'auteur ? Comment définir alors l'objet « film documentaire d'auteur » ?

Jean-Marie Barbe propose une typologie séparant d'un côté les films à dimension journalistique qui sont le plus souvent diffusés à la télévision, de l'autre les films à vocation artistique, les documentaires de création ou d'auteur.

Ainsi, d'un côté, il existe des documentaires dits « de découverte, d'aventure ou dans le meilleur des cas ce qu'on appelle du documentaire « dossier », c'est-à-dire formaté au niveau de la forme, mais très intéressant par ce qu'il documente, qu'il investigue, avec là une grosse influence de la culture journalistique 104 ». Ce sont des films qui appartiennent pour Jean-Marie Barbe au « champ de l'info-com. et qui n'ont pas la prétention de s'inscrire dans une vision subjective du monde, qui ont la prétention d'être en lien avec les faits, rien que les faits, donc ils sont dans une culture journalistique [...] ils appartiennent au champ où l'hypothèse c'est l'objectivité. 105 » Ces films répondent donc à des critères de formats, de durée et de mode de narration standardisés pour être diffusés à la télévision. Ainsi, la distinction ne porte pas sur le sujet du film documentaire mais sur la manière de l'appréhender. Pour Geneviève Rousseau, « un reportage, ça peut être fait en huit jours. Pour moi c'est quand même ça la différence 106 ». En effet, si le reportage a bien une vocation « documentaire », il se situe dans ce champ journalistique qui postule l'objectivité des faits. On retrouve cette idée dans la définition proposée par le CNTRL : le reportage « recueille à leur source des informations d'actualité ou d'intérêt documentaire et les relate directement, aussi objectivement que possible¹⁰⁷ ». Pour Jean-Marie Barbe, cette perspective d'être en lien avec des faits « objectifs » induit une absence de regard critique, de prise de recul. Un reportage est dans le temps de l'immédiat et cela a pour conséquence son absence de pérennité : « On est dans quelque chose qui ne résiste pas forcément au temps, qui est plutôt lié à l'histoire immédiate et qui a une autre ambition que l'ambition de la subjectivité et de l'émotion, qui ne mêle pas sensibilité et émotion et forme¹⁰⁸ ». La notion de temps est donc fondamentale pour distinguer ces deux objets, ces deux catégories de productions audiovisuelles. On voit ici que Jean-Marie Barbe définit les films d'investigation, les films documentaires d'inspiration journalistique par ce qu'ils ne sont pas et, par là-même, propose une première définition du film documentaire d'auteur qui « mêle sensibilité, émotion et forme ».

Pour reprendre la typologie élaborée par Jean-Marie Barbe, ce qui s'oppose au film journalistique, c'est le film documentaire d'auteur. Cette appellation des films dits « d'auteur » a été forgée dans le cadre d'une véritable bataille sémantique livrée contre la télévision. En effet, les termes « films documentaires de création » et « films documentaires d'auteur » recouvrent à l'origine les mêmes objets et le Master de réalisation d'Ardèche Images se nomme Master 2 Documentaire « de création » et non documentaire « d'auteur ». Le terme « documentaire de création » a été élaboré par les cinéastes documentaristes eux-mêmes dans les années 1980, notamment les réalisateurs et producteurs de la Bande à Lumière,

 106 Cf. Annexe n°6 « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau ».

 $^{^{104}}$ Cf. Annexe $n^{\circ}8$ « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe. ».

¹⁰⁵ Ibidem.

 $^{^{107} \} Site \ internet \ du \ CNTRL. \ «\ Reportage \ ». \ Disponible \ sur \ le \ web : https://www.cnrtl.fr/definition/reportage$

 $^{^{108}}$ Cf. Annexe n°8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe ».

association présidée par Joris Ivens¹⁰⁹. L'objectif était alors de défendre le documentaire discriminé dans son financement par rapport aux films de fiction. Ainsi, le terme « film documentaire de création » s'inscrit dans le champ du cinéma afin de distinguer l'œuvre cinématographique du travail journalistique. Un label du CNC a ainsi été créé avec la mise en œuvre d'un fonds de soutien au film documentaire de création. Aujourd'hui, le documentaire dit « de création » représente 30% du soutien du CNC à l'audiovisuel¹¹⁰. Cependant, ces films documentaires dits « de création », désignés comme tels par le CNC, ne correspondent pas au film documentaire défendu par Ardèche Images. Jean-Baptiste de Montvalon dans son article « Le documentaire veut sortir du flou », explique qu'il y a ici une opposition entre ce que le CNC et la télévision d'un côté, et les documentaristes de l'autre côté, reconnaissent comme un film documentaire :

« Cherchez l'erreur : cent une heures de documentaires commandées par NRJ 12 ; cent quatre-vingt-trois pour M6, qui distance France 2 (cent cinquante-cinq heures) : ces quelques chiffres figurent, parmi beaucoup d'autres, dans un rapport du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) sur « le marché du documentaire en 2011 ». C'est peu dire qu'ils font bondir nombre d'auteurs et de producteurs. [...] certains pestent contre la « production Kleenex » ou le « docu au mètre », sans écriture ni investigation qu'aligneraient dans leurs grilles de programmes les chaînes privées, en particulier celles de la TNT. Rien à voir, disent-ils avec le documentaire ; encore moins avec le documentaire dit « de création ». 111 »

En 1987, le CNCL¹¹² avait indiqué que « le documentaire de création se réfère au réel, le transforme par le regard original de son auteur et témoigne d'un esprit d'innovation dans sa conception, sa réalisation et son écriture. Il se distingue du reportage par la maturation du sujet traité et par la réflexion approfondie, la forte empreinte de la personnalité d'un réalisateur et /ou d'un auteur¹¹³ ». Cependant, le Conseil d'Etat a annulé cette décision en 1990 car elle donnait « une interprétation trop restrictive de la notion d'œuvre audiovisuelle par rapport à la loi ». Ainsi, la télévision s'est approprié l'appellation « de création » pour désigner des films formatés pour une diffusion télévisuelle. Selon Jean-Marie Barbe, il s'agit là d'un véritable « kidnapping sémantique¹¹⁴ ». Il a alors fallu inventer une autre dénomination pour s'en distinguer : « On veut se différencier de la télévision parce que ce ne sont pas les mêmes objets et pas les mêmes objectifs ¹¹⁵ ».

Mais alors que signifie le mot « auteur » ? A quel champ appartiennent les films documentaires d'auteur ?

.

¹⁰⁹ Georg Henri Anton Ivens, dit Joris Ivens, est un réalisateur . Il a notamment coréalisé avec Marceline Loridan-Ivens Comment Yukong déplaça les montagnes en 1976.

¹¹⁰ Site internet du CNC. « Le soutien du CNC au documentaire de création ». La Rochelle : CNC / Sunny side of the doc, 25 juin 2019. Disponible sur le web :

https://www.cnc.fr/documents/36995/927212/Pre%CC%81sentation+CNC+au+Sunny+Side+of+the+Doc.pdf/d095dc01-f978-f606-cb97-ecf51308fc48

¹¹¹ DE MONTVALON, Jean-Baptiste. « Le documentaire veut sortir du flou ». Le Monde, 13 novembre 2012.

¹¹² Commission nationale de la communication et des libertés, prédécesseur du CSA (Conseil supérieur de l'audiovisuel).

¹¹³ Décision du 31 décembre 1987.

 $^{^{114}}$ Cf. Annexe $n^{\circ}8$ « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe ».

¹¹⁵ Ibidem.

Le mot « auteur » vient du latin augere qui signifie faire croître, augmenter, également à l'origine du mot « autorité ». L'auteur est celui qui a autorité, celui qui fonde, qui établit. La définition du CNTRL reprend cette notion de l'auteur comme personne à l'origine de quelque chose : « Celui ou celle qui est la cause première ou principale d'une chose. Synonyme : créateur, instigateur, inventeur, responsable 116 ». On retrouve ici le mot « créateur » comme synonyme du mot « auteur ». Pour clarifier cette notion d'auteur, il est nécessaire de s'appuyer sur les textes juridiques qui définissent ce qu'est un auteur ainsi que ses droits. Le droit d'auteur appartient au Code de la propriété intellectuelle :

« L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. 117 »

« L'œuvre est réputée créée, indépendamment de toute divulgation publique, du seul fait de la réalisation, même inachevée, de la conception de l'auteur. 118 »

Ainsi, le droit d'auteur s'applique aux œuvres de l'esprit : œuvres écrites artistiques ou scientifiques, photographiques, musicales, chorégraphiques, cinématographiques, les œuvres de dessin, peinture, architecture, mais aussi les logiciels, les créations de haute couture ou les plaidoiries. Le champ de ce qui est considéré comme œuvre de l'esprit est donc très étendu.

« Le droit d'auteur confère à l'auteur un droit de propriété exclusif sur sa création, aussi bien en matière de droits moraux (divulgation, notamment) que patrimoniaux (droit d'exploitation de l'œuvre : représentation, reproduction ou adaptation). Si le droit d'auteur s'applique dès la naissance de l'œuvre, la protection qu'il apporte suppose d'en prouver l'existence. 119 »

Les termes « auteur » et « œuvre de l'esprit » sont donc intrinsèquement liés au regard de la loi. L'auteur est celui qui a produit une œuvre de l'esprit, une œuvre de l'esprit a été créée par un auteur. Les définitions sont réciproques. Mais alors, qu'est-ce qu'une « œuvre de l'esprit » ? Le Code de la propriété intellectuelle ne définit pas ce terme néanmoins : « il s'agit d'une création intellectuelle, qui plus est une création de forme ou une mise en forme 120 ». Il s'agit donc d'une création et la notion d'originalité de l'œuvre y est liée. La loi ne définit pas une œuvre de l'esprit du fait de sa qualité esthétique ou intellectuelle, mais seulement du fait qu'elle émane d'un esprit humain. Il s'agit d'une création. Cependant, cette création, pour que s'applique le droit d'auteur, doit avoir une forme, une existence dans le monde sensible. Il ne pourrait y avoir de droit d'auteur qui concernerait une idée sans réalité « objective », c'est-à-dire perceptible par tous.

HUCHARD Anne-Sophie | Master 2 Archives numériques | Mémoire de recherche | août 2019

- 41 -

¹¹⁶ Site internet du CNTRL. « Auteur ». Disponible sur le web : https://cnrtl.fr/definition/auteur 117 Code de la propriété intellectuelle, article L111-1. Disponible sur le web :

https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?idSectionTA=LEGISCTA000006161633&cidTexte=LEGITEXT000006069414¹¹⁸ Code de la propriété intellectuelle, article L111-2. Disponible sur le web :

https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?idSectionTA=LEGISCTA000006161633&cidTexte=LEGITEXT000006069414

¹¹⁹ Site de l'administration française. « Droit d'auteur ». Disponible sur le web :

https://www.service-public.fr/professionnels-entreprises/vosdroits/F23431

¹²⁰ FROCHOT, Didier. « Comprendre le droit d'auteur : qu'est-ce qu'une œuvre ? ». Archimag.com, septembre 2016. Disponible sur le web : https://www.archimag.com/bibliotheque-edition/2016/09/09/comprendre-droit-d-auteur-oeuvre

Qu'en est-il de l'œuvre audiovisuelle ? Est-elle définie dans le cadre du droit d'auteur ?

L'article L 112-2 du *Code de la propriété intellectuelle* définit en effet comme œuvre de l'esprit : « Les œuvres cinématographiques et autres œuvres consistant dans des séquences animées d'images, sonorisées ou non, dénommées ensemble œuvres audiovisuelles¹²¹ ». Le *Code de la propriété intellectuelle* définit ainsi une œuvre audiovisuelle comme « séquences animées d'images ». De plus, le *Code de la propriété intellectuelle* définit qui peuvent être les auteurs d'une œuvre audiovisuelle dans l'article L 113-7 :

« Ont la qualité d'auteur d'une œuvre audiovisuelle la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre.

Sont présumés, sauf preuve contraire, coauteurs d'une œuvre audiovisuelle réalisée en collaboration :

- 1° L'auteur du scénario;
- 2° L'auteur de l'adaptation ;
- 3° L'auteur du texte parlé;
- 4° L'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre ;
 - 5° Le réalisateur.

Lorsque l'œuvre audiovisuelle est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs de l'œuvre originaire sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle. 122 »

Une œuvre audiovisuelle peut donc avoir plusieurs coauteurs. Elle est dite dans ce cas-là œuvre de collaboration. Chacun des auteurs doit alors donner son accord pour toute exploitation de l'œuvre.

Ainsi, les termes « documentaires de création » et « documentaires d'auteur » sont bien synonymes puisque l'auteur est celui qui est à l'origine de la création, le créateur de l'œuvre. C'est la nécessité d'exister dans le langage comme une réalité distincte des documentaires produits par et pour la télévision qui a mené Ardèche Images à préférer l'expression « documentaire d'auteur ». Cette définition juridique du droit d'auteur nous amène ainsi à une première définition : un documentaire d'auteur est une œuvre de l'esprit, il est une création originale, il existe comme une forme sensible.

¹²¹ Code de la propriété intellectuelle, article L112-2. Disponible sur le web : https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414&idArticle=LEGIARTI000006278874&d ateTexte=&categorieLien=cid

¹²² Code de la propriété intellectuelle, article L113-7. Disponible sur le web :
https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=65D4C26670E204F35204B5303B14689B.tplgfr21s_1?idSectionTA=LEG
ISCTA000006161635&cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20190716

« Les films documentaires d'auteurs s'inscrivent dans la tradition du cinéma, liée à l'art. Et notamment, la politique des auteurs dans les années 60, c'est quand même l'idée que le cinéma est un art et peut être une industrie mais il est d'abord un art et d'abord une vision subjective d'un auteur sur le monde. 123 »

Un film documentaire d'auteur, pour Yves Bourgeay c'est un « point de vue individuel sur une réalité¹²⁴ ». Cette définition est le corrélat nécessaire à la notion d'auteur et d'œuvre originale. Ainsi, pour Geneviève Rousseau c'est bien la notion de point de vue, de « position » qui en fait une œuvre singulière. Elle ajoute également la notion de complexité interprétative de l'œuvre, un documentaire d'auteur ne se laisse pas épuiser au premier visionnage :

« C'est un film qui se donne du temps, dans sa conception, sa fabrication. Il y a un auteur derrière qui a un point de vue, une position. [...] S'il y a du cinéma, si c'est artistique, c'est merveilleux, mais au moins il y a un point de vue. Et puis c'est un objet qui ne donne pas toutes les clés il n'y aura pas besoin de commenter l'image, l'image parle d'elle-même parce que l'auteur a pris soin de savoir ce qu'il va filmer, comment il va le filmer. C'est un documentaire où le spectateur a sa place, il a de quoi se glisser dans le film. C'est un film qui t'interroge, qui te travaille, mais il se passe quelque chose, comme une œuvre d'art, ça c'est la magie de l'œuvre. Mais au départ il y a du temps. ¹²⁵ »

La question du temps nécessaire à la maturation de l'œuvre, ce refus de l'immédiateté est une composante majeure de la création d'un film documentaire en tant qu'il s'agit d'une œuvre qui résistera à l'épreuve du temps. Ainsi, Jean-Marie Barbe reprend cette définition du film comme :

« une vision subjective d'un auteur, accompagné par un producteur et une équipe et puis des techniciens qui sont plus que des techniciens, qui sont des créateurs en montage, des créateurs en son, créateurs en image, qui vont participer au projet d'auteur au point de vue artistique, émotionnel et politique de l'auteur. Donc on se situe dans le champ de l'art, dans quelque chose qui prend du temps pour être fait et qui résiste au temps. 126 »

Comme création originale, aucun film documentaire d'auteur ne peut ressembler à un autre, il s'agit d' « objets qui ne sont jamais les mêmes 127 ». Jean-Marie Barbe cite ainsi cette phrase de Pablo Picasso : « C'est une forme qui est une vision du monde 128 ». On voit ici que l'aspect pédagogique, un film qui documente, ne suffit pas à définir le film documentaire d'auteur puisque « la forme est aussi importante que le fond 129 ». Ainsi, selon Rodolphe Olcèse se référant au travail du philosophe Henri Maldiney 130 :

« La forme ne saurait être considérée comme une sorte de réceptacle *a priori* dans lequel viendrait se déposer un contenu donné, mais plutôt comme un geste, une genèse qui révèlerait son espace propre dans le mouvement même de son advenue. La forme n'est pas une figure, la représentation d'un être qui existerait *a priori* et d'après laquelle l'œuvre serait produite, car le lieu qui est le sien, cette œuvre

¹²³ Cf. Annexe n°8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe ».

 $^{^{124}}$ Cf. Annexe n°4 « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

 $^{^{125}}$ Cf. Annexe n°6 « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau ».

 $^{^{126}}$ Cf. Annexe n°8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe ».

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ibidem.

 $^{^{\}rm 130}$ MALDINEY, Henri. $Art\ et\ existence.$ Paris : Klincksieck, 2003.

l'instaure et en décide au moment même où elle apparaît. [...] La forme vient à l'existence depuis son propre fond, dans un mouvement qui part d'elle-même et qu'elle nous donne en tant que tel, instaurant elle-même le lieu où elle pourra se déployer. [131] »

Cette belle formule de la forme comme « geste », comme « genèse » vient ici faire écho à la notion d'auteur, celui qui commence. Un film documentaire d'auteur c'est donc un geste, c'est l'instauration d'un lieu, d'un mouvement, d'un regard « depuis son propre fond ».

Un autre aspect est défendu par Jean-Marie Barbe, il s'agit de l'aspect politique, du regard sur le monde porté par un auteur : « On ne change pas le monde mais on change le regard sur le monde. C'est une sorte de condition nécessaire à la transformation de la vie, on est dans ce champ politique-là, dans cette cohérence-là "

""". Cette notion politique s'inscrit dans la continuité de la perspective humaniste et pacifiste défendue par Albert Kahn avec les Archives de la planète : la connaissance du monde et des autres comme projet politique d'émancipation. On retrouve ainsi dans le projet d'Ardèche Images cette vision du film documentaire comme regard qui nous enseigne et nous renseigne sur nous-mêmes et sur les autres :

« Comment vivent-ils, les hommes ? Ici et ailleurs ? Ceux que l'on croit proches et que l'on ne connaît pas et les autres qui vivent et luttent si loin de nous. Si loin, si près. Le cinéma documentaire, celui qui risque un regard, une forme, révèle le visage des inconnus qui peuplent le monde. De tous ceux qui sont nos étrangers, nos semblables. Et ainsi, il nous renseigne sur le nôtre. 133 »

« Avec des films qui éclairent [...], des films qui racontent [...], des films qui crient [...] les cinéastes continuent de projeter le réel dans toutes ses dimensions¹³⁴ », écrivent Alain Carou et Julien Farenc dans Chroniques, le magazine de la BnF. Ils font ainsi référence aux trois aspects du film documentaire d'auteur qui permettent d'en donner une définition : ce sont des films qui apportent une connaissance, qui « éclairent » ; ce sont des films qui construisent un récit à partir des images, qui « racontent »; ce sont des films qui ont une position, un point de vue subjectif, émotionnel et politique, ce sont « des films qui crient ». Ainsi, les films documentaires d'auteur sont des objets multiples puisque singuliers, il s'agit d'une « pure singularité, une unicité qui appelle et sans doute fonde l'unicité de notre propre regard¹³⁵ ». Les films documentaires d'auteurs de la Maison du doc appartiennent ainsi au champ esthétique, politique et mémoriel, comme trace du regard de l'auteur porté sur le monde et trace du travail d'Ardèche Images comme lieu militant de collecte, classement, conservation et diffusion des films documentaires. La Maison du doc est donc bien ce lieu d'archives, cette « maison » ancrée dans une dimension politique, interface et interprète de ces

¹³¹ CHATELET, Claire, RUEDA, Amanda et SAVELLI, Julie (dir.). Formes audiovisuelles connectées. Pratiques de création et expériences spectatorielles. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2018, p. 30.

 ¹³² Cf. Annexe n°8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe ».
 133 Plaquette de l'association Ardèche Images. Lussas : Ardèche Images, 2016.

¹³⁴ CAROU, Alain et FARENC, Julien. « Le cinéma documentaire à la BnF. Histoire de regards, mémoires du monde ». Chroniques n. 82. BnF, 2018. Disponible sur le web : https://www.yumpu.com/fr/embed/view/u0dA3KnWIXtGCQ7g

¹³⁵ CHATELET, Claire, RUEDA, Amanda et SAVELLI, Julie (dir.). « Prendre des vues ». Formes audiovisuelles connectées. Pratiques de création et expériences spectatorielles. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2018, p. 30.

documents dont elle a la charge, portant la responsabilité de permettre un accès à ces films singuliers, dont la production est multiple et la diffusion rare.

Si la Maison du doc est bien ce lieu d'archives du film documentaire d'auteur, quelle place occupe le numérique aujourd'hui dans ce travail ? Quelles sont les articulations entre la collecte des films et leur diffusion à l'heure du numérique ? La numérisation est-elle une condition nécessaire voire suffisante à la diffusion des films documentaires ? Il s'agit ici de comprendre comment les évolutions voire la révolution numérique travaillent ces questions à travers le cas de la Maison du doc de l'association Ardèche Images.

1. L'ASSOCIATION ARDECHE IMAGES

a) Historique de l'association Ardèche Images

La création de l'association Ardèche Images s'inscrit dans un faisceau d'initiatives et de réflexions politiques dans un sens très large à la fois d'organisation collective entre professionnels et de réappropriation des moyens de production et de diffusion des films. La question de l'autonomie et de l'économie dans des territoires ruraux était également centrale à ce moment-là, à la fin des années 1970.

S'organiser entre professionnels pour défendre le film documentaire

Les associations de cinéastes en vue de défendre leur travail, se créent bien souvent en réaction à une décision politique qui met en péril leurs pratiques cinématographiques. Ainsi, le manifeste du 20 décembre 1953 fonde le Groupe des Trente, association de cinéastes pour la défense du court métrage et du film documentaire. Ce manifeste s'oppose à la loi du 21 août 1953 qui abolissait l'obligation, en vigueur depuis 1940, de diffuser un film de court métrage au début de chaque séance de cinéma. Ces cinéastes, en s'associant pour des raisons politiques de défense des moyens de production et de diffusion de leurs films, créent également une dynamique de réflexion quant au cinéma dans ses aspects politiques et esthétiques. Ainsi, seront issus du groupe des Trente de nombreux cinéastes de la Nouvelle Vague dont Alain Resnais, Pierre Kast ou Jacques Demy. Le documentariste Chris Marker fera également partie de ce groupe.

Trente ans plus tard, en 1985, une nouvelle association de cinéastes voit le jour : la Bande à Lumière. Cette association est fondée là encore en réaction à une décision politique. En effet, le ministère de la Culture propose à l'époque un nouveau fonds de soutien pour le cinéma dont le cinéma documentaire est écarté. Il s'agissait de soutenir les films de fiction comme si le film documentaire n'appartenait pas au champ cinématographique. Ainsi, la Bande à Lumière associe :

« des producteurs et des documentaristes soucieux de promouvoir le documentaire et de stimuler l'intérêt des diffuseurs, alors qu'un créneau s'ouvrait à la télévision, avec l'apparition de nouvelles chaînes nationales, notamment Canal +, La Cinq et La Sept (qui deviendra Arte). La Bande à Lumière joue alors un rôle

de groupe de pression auprès des acteurs économiques susceptibles de donner une audience importante au genre documentaire. 136 »

Geneviève Rousseau revient ainsi sur cette période et explique dans quel contexte cette association a été créée :

« C'était la fin des années 70, début des années 80, c'était le début de la vidéo. Et c'est vrai que pour le CNC, le documentaire c'était au cinéma ce qui précédait le long métrage. Mais il y a eu toute une période, les années 80, c'était le grand vide. C'est pour ça que Jean-Marie (Barbe) a essayé de réveiller un peu les institutions avec la Bande à Lumière, des producteurs, pour dire : « Nous, on a besoin d'aide pour créer des documentaires ». Et ils ont mis en œuvre petit à petit toute cette politique vis-à-vis du documentaire. 137 »

Ainsi, de ce travail de dialogue avec les diffuseurs et avec le CNC, des aides à la production de films documentaires verront le jour et le terme « documentaire de création » sera créé. On peut parler selon Jean-Marie Barbe de « période d'embellie magnifique 138 », avec une « multiplication de canaux et un appel pour des documentaires d'auteur de qualité 139 ». L'association rassemblait environ trente maisons de production et de distribution et cent soixante-dix réalisateurs dont Yves Billon, Jean-Michel Carré, Jean Rouch mais aussi Jean-Marie Barbe. Afin de faire connaître le film documentaire, l'association organise le 6 juin 1986 une manifestation nationale dans soixante-dix villes et villages. Mille cinq cent films documentaires ont ainsi été montrés et la manifestation remporta l'adhésion des spectateurs. Ainsi, dans la continuité du travail mené par Jean-Marie Barbe à Lussas, en Ardèche, et sous son impulsion, la Bande à Lumière accompagnera la naissance des Etats généraux du film documentaire en 1989 :

« J'ai poussé mes collègues de Paris à mettre en place quelque chose qui ressemblerait à un festival, mais qui serait plutôt une université d'été, non compétitive, considérant que la campagne était un lieu de villégiature idéal pour penser les films, leur sens, leur rapport au monde et la place de réalisateurs, des auteurs, des producteurs. Et donc on a lancé les Etats généraux du documentaire l'année du bicentenaire de la Révolution, c'est pour ça que ça s'appelle Etats généraux du documentaire. Avec cette idée que les gens venaient avec des cahiers de doléances pour dire « Ça, ça va ; ça, ça ne va pas ; on aimerait ça, etc. » donc cette espèce de vision d'une communauté qui s'interroge et qui s'intéresse au devenir des films des uns et des autres et du monde. 140 »

La Bande à Lumière a ainsi collecté et sélectionné les films documentaires pour la première édition du festival. « C'est cette équipe qui, en tous cas pour la première édition, celle de 1989, s'occupait de récupérer les films qui s'inscrivaient à cette sélection française, qui est en fait l'ancêtre de la sélection « Expériences du regard » actuelle. Il y avait cent cinquante films qui s'inscrivaient pour en retenir

¹³⁶ SAUGUET, Emilie. « La diffusion des films documentaires. La construction des frontières d'une activité artistique (enquête) ». *Terrains et travaux*, n. 13. Paris-Saclay: ENS, 2007. Disponible sur le web: https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2007-2-page-31.htm

¹³⁷ Cf. Annexe n°6 « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau ».

 $^{^{138}}$ Cf. Annexe n° 8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe ».

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ibidem.

une quinzaine, une vingtaine.¹⁴¹ », explique Geneviève Rousseau. Les Etats généraux du film documentaire s'inscrivent ainsi dans ce mouvement de réflexion sur les pratiques professionnelles, en pensant les aspects esthétiques, politiques, économiques et même techniques des films. La notion de soutien mutuel, de communauté qui s'auto-organise et qui s'interroge fait toute la particularité de ce festival, ou comme le dit Jean-Marie Barbe, de ce qui « ressemblerait à un festival ».

 Se réapproprier un territoire vers l'autonomie de production et de diffusion des films documentaires

Un autre aspect concourra à la création de l'association Ardèche Images : la volonté d'investir un territoire rural et d'y élaborer des moyens de production, de diffusion, de réflexion culturels. En 1978, paraît Non à l'exode! Non à la liquidation! Volem viure al païs 142 écrit et publié par le Movement socialista e automista occitan Volem viure al païs. Il s'agit d'un mouvement politique qui défend l'autonomie du territoire de l'Occitanie comprenant le sud de la France, de l'Auvergne au pays basque et aux régions méditerranéennes. L'Ardèche se trouve sur ce territoire et Jean-Marie Barbe s'inscrit dans ce mouvement pour l'autonomie des territoires et la décentralisation. Il s'agit ainsi de s'organiser de façon horizontale et autonome sur un territoire dans une perspective libertaire. Volem viure al païs signifie « je veux vivre au pays ». Cette volonté d'autonomie et ce choix d'investir et de s'approprier des territoires qui ont subi un exode rural massif, s'inscrivent dans les luttes paysannes et le syndicalisme agricole, avec notamment la lutte des paysans du Larzac contre l'expropriation de leurs terres agricoles pour agrandir un camp militaire dans les années 1970. Ces luttes des années 1970 ont comme filiation les mouvements altermondialistes dans les années 2000 et les luttes autonomes de défense d'un territoire tel le mouvement zadiste 143 contre l'aéroport de Notre-Dame-des-Landes dans les années 2010. Jean-Marie Barbe fait référence à cette filiation politique dans le projet de développement de la plateforme SVoD de films documentaires Tënk :

« Il y a une idée politique majeure, on se situe dans une approche universelle, on considère que comme la musique, comme un certain nombre d'arts, même si on n'en comprend pas toutes les règles, n'importe quel citoyen du monde peut être sensible à la qualité d'un film. On s'inscrit dans ce mouvement-là. Le numérique permettant l'accès au monde, l'objectif est que l'ambition de la plateforme Tënk soit monde. Pas forcément en créant une holding à partir de Lussas, mais en créant une fédération de Tënk qui auront leur autonomie mais qui travailleront les uns avec les autres, qui seront mis en place dans différents points du monde. [...] On se situe dans une démarche altermondialiste, autre monde, mais monde. Voilà pour la cohérence politique et intellectuelle du projet, une sorte d'Internationale

-

¹⁴¹ Cf. Annexe n°6 « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau ».

¹⁴² Movement socialista e autonomista occitan Volem viure al païs (La Seyne, Var). *Non à l'exode ! Non à la liquidation ! / Volem viure al païs*. Gentioux : V.V.A.P, 1978.

¹⁴³ ZAD : Zone à défendre. La ZAD de Notre-Dame-des-Landes s'opposait à un projet de création d'aéroport afin de défendre l'environnement et les terres agricoles.

documentaire, n'ayons pas peur des mots, même si c'est puiser dans le lexique d'un autre temps. 144 »

L'inscription dans un territoire et une volonté d'universalité sont donc à l'origine de la création d'Ardèche Images. Mais ce qui a présidé véritablement à la création de cette association a été la volonté de Jean-Marie Barbe de développer un projet cinématographique, en Ardèche, dans son village natal à Lussas : « A vingt ans, j'ai choisi de ne pas partir d'ici et de mettre en place un projet autour du cinéma. La première étape a été la réalisation d'un film documentaire sur la tradition orale en Cévennes intitulé Benleù Benleù Benla6. Suite à la réalisation de ce film, Jean-Marie Barbe fonde l'association Le Blayou et organise en 1978 un festival intitulé « Cinéma des pays et régions » afin de montrer ce film et d'autres, en opposition au centralisme parisien du cinéma : « ce festival met donc en avant des films tournés en région par des indépendants et qui abordent différents thèmes tels que l'autogestion, l'écologie, le combat des femmes ou encore les minorités régionales les la comparation de les minorités régionales Rousseau explique ainsi :

« C'était toute la production en régions et il y avait très peu de fictions. Tout était centralisé sur Paris. C'était surtout du documentaire, et puis c'était toute une époque, c'était toutes les luttes sociales de Lip, du Larzac... donc il y avait des gens qui s'improvisaient cinéastes qui allaient sur place pour témoigner de ce qu'il se passait. La qualité, le côté artistique n'étaient pas forcément là mais le côté documentaire qui témoigne, oui. 148 »

En 1979, l'association devient Ardèche Images, elle continuera à organiser annuellement le festival Cinéma des pays et régions jusqu'en 1986. La création de ce festival et de cette association a ainsi permis des rencontres entre des personnes qui souhaitaient développer la production et la diffusion de cinéma en milieu rural. A partir de 1981, se mettent ainsi en place des cinémas itinérants dans la Drôme et en Ardèche, avec notamment des projections en plein air l'été. Parallèlement, de 1982 à 1984, des stages de formation au cinéma sont organisés ¹⁴⁹. En 1983, une société de production est alors créée : la SARL ¹⁵⁰ Ardèche Images Production, « l'une des rares maisons de production, à l'époque, implantée hors de l'Ile-de-France et la seule en milieu rural ¹⁵¹ ». Ardèche Images Production reste aujourd'hui présente à Lussas et continue à produire environ cinq films documentaires par an :

« Ardèche Images Production est une SARL créée en 1983, gérée par le producteur Jean-Marie Barbe. Environ cinq œuvres audiovisuelles y sont produites par an, avec une ligne éditoriale couvrant le champ du documentaire de

¹⁴⁴ Cf. Annexe n°8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe ».

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ BARBE, Jean-Marie, MEJEAN, Marie-Odile et RAVAUX, Jean-Jacques. *Benleù Ben, la tradition orale en Cévennes*. 1979

 $^{^{147}\!}S$ ite internet film-documentaire.fr. « Jean-Marie Barbe ». Disponible sur le web : http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_auteur_liste/1752

¹⁴⁸ Cf. Annexe n°6 « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau ».

¹⁴⁹Site internet Africultures. Les mondes en relation. Fiche structures : « Ardèche Images ». Disponible sur le web : http://africultures.com/structures/?no=2361

 $^{^{150}}$ Société à responsabilité limitée.

 $^{^{151}}$ Site internet Africultures. Les mondes en relation. Fiche structures : « Ardèche Images ». Disponible sur le web : http://africultures.com/structures/?no=2361

création [...]. Ardèche Images Production développe également la Collection Lumière de notre temps, portraits de cinéastes documentaristes, ainsi que le projet multi-supports Mémoires, commune qui récolte les récits de vie des habitants du village de Lussas. ¹⁵² »

Les questions de production et de diffusion des films ont été mêlées dès le début de l'association Ardèche Images. Ainsi, un projet de salle de cinéma coopératif voit le jour à Aubenas : le cinéma le Navire. Aujourd'hui, le Navire est une SCOP¹⁵³ qui réunit quatre salles de cinéma dans la Drôme et en Ardèche. Le Navire continue ses activités de cinéma itinérant avec l'organisation de projections en plein air. Le village de Lussas lui-même se dote d'une salle de cinéma de cent cinquante places et des projections sont organisées en lien avec l'équipe du cinéma le Navire.

En 1985, Jean-Marie Barbe réalise un film sur les chevaux et le projette à Lussas. Le film suscitant un intérêt de la part des professionnels et du public, un nouveau festival aura lieu de 1986 à 1989, intitulé « Films et cheval ». Pendant le temps du festival, un événement qui tient de la performance est organisé : le « Marathon du scénario ». Seize scénaristes sont sélectionnés et écrivent en quatre jours et trois nuits un scénario de film. Les scénaristes travaillent dans la même salle sous le regard du public. Cet événement, aventure physique et intellectuelle, montre le cinéma en train de se faire, la création comme un travail ancré dans une réalité.

Ainsi, la création des Etats généraux du film documentaire vient de l'articulation entre les luttes politiques et économiques, la volonté de faire et de montrer du cinéma ici et maintenant, et les réflexions concernant la création, la culture et le cinéma en particulier. Ardèche Images s'inscrit dans une volonté réflexive concernant l'activité cinématographique. Ardèche Images ne s'appelle pas Ardèche Audiovisuel ou Ardèche et Cinéma. D'emblée, l'association met en perspective ce que signifie faire et voir un film, tant d'un point de vue politique et économique que d'un point de vue esthétique et philosophique. Ardèche Images se positionne dans le champ de la réflexion quant à l'objet « film » et plus largement quant aux images. Ainsi, Jean-Marie Barbe explique :

« J'avais la ferme conviction qu'il fallait créer un lieu où on pense les images. L'image étant elle-même de la pensée, il fallait qu'on traduise aussi cette pensée en mots. Pour voir ce que racontaient les films sur l'état du monde, mais pas un film, les films. Cette idée de créer une université, de faire venir les intellectuels, des penseurs contemporains, motivés par les images, c'était quand même ça à la base notre idée. Et puis ça a pris. 154 »

Ce que dit Jean-Marie Barbe : « pas un film, les films », fait écho à ce que sera par la suite la Maison du doc. Dès l'origine, la notion de fonds, l'idée de constituer un ensemble cohérent et de pouvoir faire dialoguer les films entre eux est présente.

 $^{154}\,Cf.$ Annexe n°8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe ».

 $^{^{152}}$ Site internet Lussas Village documentaire. « Ardèche Images Production ». 2019. Disponible sur le web : http://www.lussasvillagedocumentaire.org/spip.php?article14

¹⁵³ Société coopérative et participative.

D'abord dans le cadre du festival, puis avec la constitution d'un catalogue de films, enfin, Ardèche Images mettra à disposition des professionnels une vidéothèque unique au monde.

Un des facteurs qui a permis au festival de perdurer a été selon Jean-Marie Barbe « notre capacité à être pauvres et à pouvoir vivre de pas grand-chose ici¹⁵⁵ ». En effet, les bureaux ainsi que le logement sont mis à disposition par les parents de Jean-Marie Barbe, commerçants à Lussas, et par la mairie de Lussas. Jusqu'en 2018 et l'inauguration de nouveaux locaux, les bureaux d'Ardèche Images se trouvent dans ces locaux. La boutique des parents de Jean-Marie Barbe devient ainsi « l'Epicerie du documentaire », s'agissant d'une ancienne épicerie, où l'on trouve alors les éditions vidéo des films documentaires produits ou montrés à Lussas. Un deuxième facteur a été l'accompagnement économique et politique de ce projet par la mairie du village de Lussas. En effet, le maire appartenait à la même génération que Jean-Marie Barbe et partageait sa conviction de faire vivre culturellement et économiquement le village avec l'organisation d'activités autour du cinéma. La mairie a ainsi défendu le festival face à une population qui au départ a eu du mal à l'accepter :

« La mairie a accompagné tout de suite parce que le maire était du foyer des jeunes, on avait le même âge, on était complices [...] Et ce couple-là a joué pas mal dans le fait que les choses se sont développées et ont été petit à petit acceptées par la population qui au début était réfractaire. En milieu rural, voir débouler au départ un peu des babas, des alternatifs, ça choquait beaucoup. Et puis au fil du temps, les gens s'y sont faits et même, le festival est un des grands événements du village. ¹⁵⁶ »

A partir de 1989, Jean-Marie Barbe développera l'association Ardèche Images vers de nouvelles activités. Aujourd'hui, l'association s'articule autour de quatre grandes activités qui ont toutes comme finalité le développement de la création et de la diffusion du film documentaire d'auteur : les Etats généraux du film documentaire, la Maison du doc, l'Ecole documentaire et les Toiles du doc.

b) La Maison du doc : une place transversale pour les missions et activités de l'association Ardèche Images

Afin de comprendre les objectifs et la construction des quatre entités qui constituent Ardèche Images, les Etats généraux du film documentaire, la Maison du doc, l'Ecole documentaire et les Toiles du doc, il est nécessaire de préciser quelles sont les missions et les activités de ces quatre déclinaisons de l'association Ardèche Images, leur histoire et leurs articulations.

156 Ibidem.

¹⁵⁵ Ibidem

Les Etats généraux du film documentaire

Comme nous l'avons vu précédemment, ce qui est premier dans les activités d'Ardèche Images, c'est l'organisation de quelque chose qui « ressemblerait à un festival¹⁵⁷ »: les Etats généraux du film documentaire. Geneviève Rousseau revient sur les origines et les objectifs du festival :

« C'était pas conçu pour être un festival à proprement parler. L'idée était de rassembler les professionnels autour du documentaire, donc voir des films évidemment, échanger sur le côté artistique, mais surtout sur les aspects politiques et économiques, qu'est-ce que c'est d'être un réalisateur ? Un producteur ? Donc dès le départ il y a eu ce qu'on appelle les séminaires, des ateliers de réflexion sur le documentaire. Et ça c'est vraiment ce qui a fait la particularité de Lussas. Maintenant, presque tous les festivals organisent des tables rondes, des journées, des séminaires thématiques. Mais les Etats généraux c'est ce qui faisait vraiment la singularité. 158 »

Ainsi, depuis 1989, les Etats généraux du film documentaire allient des séances de cinéma et des temps réflexifs, des séminaires et des ateliers, ainsi que des temps d'échanges entre professionnels. Le festival a lieu la troisième semaine d'août au cœur du village de Lussas et compte plus de 20 000 entrées. Le festival s'est imposé au fil des années comme un événement majeur. S'il s'agit d'un rendezvous incontournable pour les professionnels du documentaire, le festival est ouvert à tous les publics. Je m'appuierai ici sur les informations en ligne sur le site internet d'Ardèche Images pour décrire la manière dont sont construits et se déroulent les Etats généraux du film documentaire 159. Ils se déclinent à travers :

- les séminaires et les ateliers qui développent une réflexion théorique sur le cinéma selon des thématiques
- les rencontres professionnelles qui permettent aux différentes catégories professionnelles de se rencontrer, s'informer, construire une réflexion commune aux différents secteurs de la profession autour des questions économiques de production et diffusion du documentaire
- les programmations qui s'articulent autour de quatre axes : « Expériences du regard » est une sélection de films francophones produits dans l'année, il s'agit d'œuvres récentes et peu diffusées; « Histoire de doc » est une sélection de films de référence ou patrimoniaux ; « Fragments d'une œuvre » s'intéresse à la filmographie d'un auteur ; la « Route du doc » propose une sélection issue de la production d'un pays en particulier. Les séances « Plein air » permettent la diffusion de films à caractère plus événementiel. Les films sont diffusés dans cinq salles dont une véritable salle de cinéma existant à l'année dans le village. Les autres salles sont installées le temps du festival. Les salles ainsi que le « plein air » se trouvent dans le village de Lussas. Les salles proposent trois séances par jour : matin, après-midi et soir. A Lussas, aucune séance de cinéma ne ressemble à une autre. Composée de dix films

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Cf. Annexe n°6 « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau ».

¹⁵⁹ Site internet d'Ardèche Images. « Etats généraux ». Disponible sur le web : http://www.lussasdoc.org/30e_edition_des_etats_generaux_du_film_documentaire,6.html

ou d'un seul, une séance peut durer une heure trente ou plus de quatre heures. Il s'agit à chaque fois d'une sélection et la séance est bien souvent accompagnée de la présence du sélectionneur, voire du réalisateur. Les films choisis sont mis en contexte, mis en regard les uns par rapport aux autres, présentés et font l'objet de débats ou de discussions en fin de séance.

- la vidéothèque où l'on peut visionner les films non sélectionnés mais aussi les films présentés lors du festival. Les films sont répertoriés dans un catalogue et font l'objet d'une identification et d'un résumé. La vidéothèque est également un espace de visionnage collectif pour les réalisateurs souhaitant montrer leur film à un petit groupe de personnes.
- les stages professionnels proposant des séances en huis clos et un parcours au sein du festival
- les projections dans les villages
- les projections chez l'habitant
- la Nuit de la Radio organisée par la Scam¹⁶⁰, l'Ina et Radio France s'inscrit également dans la programmation des États généraux du film documentaire. Il s'agit d'un programme réalisé à partir d'archives sonores selon une thématique. Il s'écoute en plein air, casque sur les oreilles à St Laurent-sous-Coiron, village perché au-dessus de Lussas.

Le festival édite chaque année un catalogue, trace de la programmation de chaque édition des Etats généraux. Pendant le festival, un journal intitulé « Hors Champ » est publié quotidiennement, avec des articles en lien avec la programmation. Le festival emploie sept personnes :

- déléguée générale et directrice artistique
- directeur de production
- coordinateur général
- régisseuse générale
- régie des copies
- chargée des relations presse
- chargée de l'accueil des invités

A cette équipe s'ajoute une centaine de bénévoles le temps du festival. Les bénévoles s'occupent des entrées, de la billetterie, de l'accueil du public et des invités, de la régie, de l'organisation des projections dans les villages et chez l'habitant, de la vidéothèque, de la gestion des bars et des cocktails, de la gestion des navettes assurant les trajets entre Lussas, la gare de Valence ou Montélimar, et les hôtels où sont logés les invités à Vals-les-Bains ou Aubenas principalement. Depuis 2016, des ateliers de cinéma pour les enfants sont également proposés. Une société de *catering* assure les repas pour les bénévoles et le public, à quoi s'ajoutent l'offre de restauration des restaurants du village et des *food-trucks*¹⁶¹ présents pour l'occasion.

¹⁶⁰ Société civile des auteurs multimédia.

¹⁶¹ Camions de restauration.

La Maison du doc

Le festival constitue le cœur de l'activité d'Ardèche Images. Selon Yves Bourgeay, coordinateur à la Maison du doc, c'est de cette activité que découlent toutes les autres et en premier lieu le centre de ressources documentaires, la Maison du doc :

« Le lien il est historique entre toutes ces activités-là, elles se déclinent au fil du temps, comme elles se déclinent au fil d'une chaîne de création autour du documentaire. Le premier élément c'est les Etats généraux du film qui ont été créés et, très vite, est venu le besoin de garder une mémoire de tout ça, c'est-à-dire de tous ces films qui arrivaient pour être proposés au comité de sélection. Et en fait, je pense que ça s'est fait naturellement la création du centre de doc, c'est-à-dire qu'à un moment on recevait des choses et on se disait que c'était bête qu'elles restent là ou qu'elles finissent dans des cartons ou à la poubelle. Donc le centre de doc s'est créé vraiment à la suite des Etats généraux dans une filiation naturelle on va dire. 162 »

A l'origine, entre cent cinquante et deux cents films s'inscrivaient aux Etats généraux pour être sélectionnés. En 2018, c'est plus de mille films qui ont été inscrits, qu'il faut visionner afin d'établir une sélection. C'est du fait de l'impossibilité de montrer tous ces films qu'est née l'idée de la vidéothèque éphémère du festival, telle qu'elle existe encore aujourd'hui:

« On organisait une vidéothèque éphémère pendant les Etats généraux, telle qu'elle existe actuellement. Sauf que maintenant, il y a plus de mille films, à l'époque il y avait cent cinquante/deux cents films. C'était à l'école, il y avait quatre postes, les cassettes étaient alignées sur des grands bancs, enfin... c'était folklo mais déjà on donnait un accès au public à ces films qui n'avaient pas été sélectionnés mais qui pour autant pouvait présenter un intérêt pour des professionnels. Il ne faut pas oublier qu'au tout début c'est surtout les professionnels qui venaient aux Etats généraux. 163 »

Or, cette vidéothèque n'existait à l'origine que le temps du festival, Geneviève Rousseau renvoyait par la poste tous les films aux auteurs et producteurs une fois le festival terminé. Parallèlement, dans la continuité du travail pour la promotion du film documentaire mené avec la Bande à Lumière, Jean-Marie Barbe souhaite établir un catalogue, un inventaire des films. L'objectif est de développer leur diffusion, de permettre l'accès aux informations quant à la production des films documentaires pour les professionnels, les programmateurs, les chercheurs, les étudiants. En effet, si à la suite de l'ouverture de la Bpi¹⁶⁴ a été créé le Catalogue national de films documentaires, en 1979, celui-ci ne comprend pas l'ensemble de la production des films documentaires:

« La Bibliothèque publique d'information diffuse auprès des bibliothèques publiques en France un catalogue d'environ 1200 films documentaires dont les droits ont été acquis directement auprès des producteurs, distributeurs ou réalisateurs. Les droits acquis permettent la représentation publique (consultation individuelle et projection collective) à titre gratuit dans les emprises de la bibliothèque et le prêt gratuit à domicile. ¹⁶⁵ »

-

¹⁶² Cf. Annexe n°4 « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

¹⁶³ Cf. Annexe n°6 « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau ».

¹⁶⁴ Bibliothèque publique d'information.

¹⁶⁵ Site internet de la Bibliothèque publique d'information, centre Pompidou. « Catalogue national de films

On le voit, il ne s'agit pas ici d'un inventaire mais d'une sélection avec achat de droits. L'objectif de l'inventaire effectué par Geneviève Rousseau en collaboration avec Claude Petitjean¹⁶⁶ est autre. Il s'agit d'un véritable annuaire de la production documentaire, qui donne aujourd'hui lieu à une base de données unique au monde de près de 40 000 films, sans comparaison avec le Catalogue national des films documentaires de la Bpi. C'est de cette volonté de faire l'inventaire des films qu'est née l'idée de créer une Maison du documentaire :

« A l'époque Jean-Marie Barbe, son obsession du moment, c'était de créer une maison du documentaire, de faire l'inventaire des films. Le CNC ne faisait pas ce travail, donc on ne savait pas ce qu'il y avait, quels étaient les producteurs... le documentaire était un peu le parent pauvre. Mais c'était le moment où, avec la Bande à Lumière, Jean-Marie essayait de créer un petit groupe de personnes pour convaincre les institutionnels de s'intéresser au documentaire et de le soutenir. Donc faire l'inventaire des films, ça paraissait être le minimum pour qu'au moins les professionnels sachent ce qui existait. 167 »

Ainsi, dès 1990, Claude Petitjean et Geneviève Rousseau créent une base de données afin de rassembler les films, les référencer, établir une fiche technique et un résumé : « C'était en fait les films qui s'inscrivaient au festival des Etats généraux. On demandait aux gens de remplir une fiche et nous on saisissait toutes ces informations dans la base de données 168 ». Ainsi, le premier annuaire du film documentaire est sorti à l'été 1991, pour la troisième édition des Etats généraux du film documentaire. L'*Annuaire du documentaire* a fait l'objet d'une édition papier jusqu'en 2000. Parallèlement, la vidéothèque éphémère avait lieu lors du festival. La question d'avoir accès à ces films tout au long de l'année a alors émergé et c'est de ce besoin qu'est né le Club du doc, la vidéothèque permanente :

« Les gens nous disaient : « C'est génial, cette vidéothèque ! Mais on n'a pas le temps parce qu'on préfère aller dans les salles, on préfère discuter avec les collègues, comment on fait pour trouver ces films, comment on y a accès le reste de l'année ? » Il ne faut pas oublier que nous pendant deux ans on a remis les cassettes dans les enveloppes et on a renvoyé tous les films à ceux qui les avaient inscrits. En 92, on a eu cette idée de créer cette vidéothèque, mais on n'avait pas de budget. On n'est pas comme la médiathèque d'Aubenas qui achète les droits commerciaux pour le prêt et la consultation sur place, ça coûte une fortune. Donc Jean-Marie a inventé un système très singulier : une vidéothèque collaborative, coopérative. Ce sont les professionnels qui peuvent déposer leurs films, ils les inscrivent aux « Etats généraux », ils ont juste à dire : « Oui, je suis d'accord pour déposer mon film et du coup ça me donne accès aux films des autres ». Et on a démarré comme ça. 169 »

Le Club du doc a ainsi été créé en 1993, il s'agit de la vidéothèque à proprement parler. Puis, en 1994, la Maison du doc a été créée et a rassemblé le Club du doc et le

documentaires ». Disponible sur le web : http://www.cataloguenational.fr/fr/index.html

¹⁶⁶ Claude Petitjean est un membre fondateur d'Ardèche Images, il a créé la base de données en vue de permettre l'inventaire et le référencement des films documentaires.

 $^{^{167}}$ Cf. Annexe n°6 « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau ».

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Ibidem.

travail de référencement des films dans la base de données. Pour Jean-Marie Barbe, la Maison du doc a été créée « avec cette idée d'avoir un lieu de conservation et de recensement des films¹⁷⁰ ». A l'origine, la Maison du doc est une association distincte d'Ardèche Images. Les deux associations ont fusionné en 1999. La Maison du doc constitue un centre de ressources. Elle accompagne les professionnels, producteurs, réalisateurs, chercheurs, programmateurs, bibliothécaires, enseignants, éducateurs, avec un enjeu important autour de la connaissance et de la diffusion du film documentaire :

« A l'époque, ils [les producteurs] ne se passionnaient pas tellement pour les médiathèques qui pourtant étaient déjà assez présentes. « Images en bibliothèque » commençait à œuvrer pour donner une visibilité aux films à travers tout le réseau des médiathèques. On a aussi créé un peu plus tard un « Forum du film documentaire » pour les médiathèques. Tout ça s'est construit à partir de ce fonds de films. Et on a vu tout l'intérêt que le documentaire pouvait représenter pour un public que les producteurs négligeaient ou ne connaissent pas en fait. On a servi d'intermédiaire. 171 »

Le Forum du film documentaire a eu lieu en 1994 et en 1995, il s'articulait autour de deux axes : une formation sur un thème (la musique en 1994, la ville en 1995) et un marché pour la diffusion non commerciale et institutionnelle des films. Il n'y eut pas de troisième édition de ce forum, néanmoins, la question de la formation était lancée. La Maison du doc constitue un véritable pivot pour les activités de formation et de diffusion du film documentaire. Nous reviendrons sur cet aspect transversal de la Maison du doc, ainsi que sur la constitution, la description et l'accès au fonds à l'heure de la numérisation avec le développement des deux plateformes en ligne de la Maison du doc : le Club du doc en ligne et Docfilmdepot.

En 2019, la Maison du doc emploie cinq personnes :

- un coordinateur de la Maison du doc, chargé notamment de la mise en œuvre des plateformes numériques : Yves Bourgeay
- une documentaliste : Geneviève Rousseau
- une chargée de saisie pour l'intégration des films dans la base de données
- une chargée de développement et de communication pour la plateforme Docfilmdepot
- un service civique chargé de la numérisation des films

L'Ecole documentaire

Ardèche Images développe le secteur de la formation à partir de 1997 avec l'organisation de résidences autour de l'écriture documentaire et la création de l'Ecole documentaire. Comme l'explique Jean-Marie Barbe aucune formation autour du documentaire n'existait alors, Ardèche Images a inventé son offre de formation :

« Il y a eu la création de l'Ecole du doc, avec des résidences d'écriture, il a fallu en écrire le projet. C'était les premières résidences d'écriture documentaire de la planète !

 $^{^{170}}$ Cf. Annexe n°8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe ».

¹⁷¹ Cf. Annexe n°6 « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau ».

On a été pionniers en la matière. C'est quand même plutôt rigolo de voir comment un petit village génère des trucs comme ça. ¹⁷² »

Ces résidences d'écriture documentaire ont pour objectif : « la conception d'un projet de film documentaire d'auteur, écriture et préparation à la réalisation 173 ». Aujourd'hui, elles accompagnent les auteurs de film en trois temps. Une première période de trois semaines à Lussas articule des temps collectifs de réflexion, des entretiens individuels autour du projet, des exercices pratiques avec la réalisation d'un premier « objet filmique à partir de l'analyse des intentions du projet 174 ». Puis, pendant deux semaines, les résidents effectuent des repérages et réécrivent le projet en intégrant les éléments recueillis. Enfin, une troisième période de trois semaines a lieu à Lussas afin d'analyser les projets après les repérages. En fin de résidence, la question de la production est travaillée, des pistes sont élaborées pour chaque projet. Six auteurs réalisateurs sont accueillis en résidence chaque année, sur la période octobre /novembre.

Après la mise en place des premières résidences d'écriture documentaire, Ardèche Images a proposé un partenariat à l'université de Grenoble Alpes avec la création d'un DESS, aujourd'hui devenu master « Documentaire de création ». Il s'agit du deuxième volet de l'Ecole documentaire. Ardèche Images est à l'origine du projet pédagogique qui a été validé par l'université, puis des financements ont permis sa création en 2000. Ardèche Images bénéficie pour la mise en œuvre de ce master d'aides publiques et institutionnelles :

« On a trouvé des partenaires, alors dès le départ c'est l'Etat et la mairie. Après, il y a eu le département, et après la région, dans la chronologie des aides publiques et institutionnelles [...]. Donc, le master a été créé sous la forme d'un DESS ¹⁷⁵ en 2000. Et ensuite s'est posée la question de faire fonctionner tout ça, de faire perdurer, avec des conventions triennales. Mais on était sur un schéma global d'association rendant un service public. ¹⁷⁶ »

Pour décrire l'organisation du master, nous nous réfèrerons aux informations disponibles sur le site internet d'Ardèche Images¹⁷⁷. Le master propose deux spécialités : « réalisation » et « production ». La spécialité « production » existe depuis 2008. Chaque année, le master rassemble douze étudiants en réalisation et six en production. L'année universitaire commence au mois d'août avec les Etats généraux du film documentaire. Les étudiants bénéficient ensuite d'un enseignement théorique à l'université Grenoble Alpes. Puis, à partir de mi-novembre, l'année se poursuit à Lussas à l'Ecole documentaire où les étudiants sont encadrés par des professionnels. Les étudiants réalisent un film de fin d'études montré aux Etats généraux et écrivent tout au long de l'année un projet destiné à être produit et réalisé après la formation. Certains projets bénéficient également d'un accompagnement après le master *via* les dispositifs mis en place par Ardèche Images pour favoriser la production des films travaillés en formation : les Rencontres Premiers films et les Rencontres d'août. Il s'agit de rencontres entre professionnels organisées notamment pendant les Etats généraux.

Enfin, le troisième volet de l'offre de l'Ecole documentaire est une formation

HUCHARD Anne-Sophie | Master 2 Archives numériques | Mémoire de recherche | août 2019 Droits d'auteur réservés.

- 58 -

 $^{^{172}}$ Cf. Annexe n°8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe ».

¹⁷³ Site internet d'Ardèche Images. « Présentation de l'Ecole documentaire.». Disponible sur le web : http://www.lussasdoc.org/presentation_de_l_ecole_documentaire_de_lussas,42.html

¹⁷⁴ Site internet d'Ardèche Images. « Résidence. Formation à l'écriture documentaire ». Disponible sur le web : http://www.lussasdoc.org/a_residence_de_lussas_formation_a_l_ecriture_documentaire,46.html

¹⁷⁵ Diplôme d'études supérieures spécialisées, diplôme universitaire de troisième cycle.

¹⁷⁶ Cf. Annexe n°8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe ».

¹⁷⁷ Site internet d'Ardèche Images. « L'école documentaire. Master 2 Documentaire de création ». Disponible sur le web : http://www.lussasdoc.org/master_2_documentaire_de_creation,44.html

professionnelle autour de la production : « Les fondamentaux de la production : la production déléguée et exécutive ¹⁷⁸ » organisée sur deux mois entre novembre et janvier. Il s'agit d'une formation encadrée par des professionnels de la production et de la distribution.

L'Ecole documentaire est soutenue par de nombreux partenaires : le ministère de la Culture, la région Auvergne-Rhône-Alpes, le département d'Ardèche, l'Université Grenoble Alpes, mais aussi le CNC, la Scam, la Sacem¹⁷⁹, l'AFDAS¹⁸⁰, la PROCIREP¹⁸¹.

L'Ecole documentaire fait appel à des intervenants professionnels, l'équipe permanente est composée de trois personnes :

- une directrice
- une coordinatrice pédagogique et technique
- une cheffe cuisinière

Ardèche Images est devenue un lieu de formation majeur dans le domaine de la création de films documentaires ; le centre de ressources, la Maison du doc, en est un outil essentiel. Elle permet aux enseignants, aux chercheurs, aux étudiants de constituer des filmographies, de faire des recherches thématiques, d'avoir accès à des films difficilement visibles ailleurs. Donner accès aux films aux chercheurs et aux étudiants est aujourd'hui une mission centrale de la Maison du doc. Yves Bourgeay explique ainsi :

« On est dans l'idée de montrer, sauvegarder, et accompagner, éduquer, former, c'était toujours dans cette chaîne logique. Et du coup, l'outil Maison du doc s'est trouvé à cheval entre les deux, c'est à dire entre le festival où on montre, où arrivent les films pour la sélection, et puis les étudiants, les chercheurs, les résidents tous ces gens qui viennent sur la partie formation d'Ardèche Images qui avaient des besoins pour travailler. 182 »

Il y a donc une véritable articulation entre le festival, le centre de ressources et l'Ecole documentaire mais aussi avec le quatrième secteur d'Ardèche Images lié à la diffusion : les Toiles du doc.

Les Toiles du doc

A l'origine, nous l'avons vu la Maison du doc avait en charge une mission liée à la diffusion du film documentaire avec notamment un travail d'accompagnement des médiathèques. Depuis 2015, Ardèche Images a développé un dispositif se consacrant uniquement à la diffusion de films documentaires soutenus par la Région Auvergne-Rhône-Alpes : les Toiles du doc. Cette idée de promouvoir les films produits et réalisés en région fait écho à l'organisation du premier festival à Lussas : Cinéma des pays et

HUCHARD Anne-Sophie | Master 2 Archives numériques | Mémoire de recherche | août 2019 Droits d'auteur réservés.

 $^{^{178}\,}Site\ internet\ d'Ardèche\ Images.\ Plaquette\ de\ la\ formation\ «\ Fondamentaux\ de\ la\ production\ ».\ Disponible\ sur\ le\ web: http://www.lussasdoc.org/medias/manager/edd/Fondamentaux_de_la_production/Plaquette_FDX_2019.pdf$

¹⁷⁹ Société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique.

¹⁸⁰ Assurance formation des activités du spectacle.

¹⁸¹ Société des producteurs de cinéma et de télévision.

¹⁸² Cf. Annexe n°4 « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

régions. Ardèche Images s'inscrit donc dans cette continuité de soutenir les films faits ici et maintenant. Il s'agit de « faciliter la mise en place de projections suivies de rencontres dans différents lieux de la région¹⁸³ ». Là encore les enjeux d'accès à des contenus culturels sont mêlés à des enjeux liés à l'économie de la profession. Ainsi, le dispositif « Les Toiles du doc » poursuit trois objectifs :

- « Améliorer la visibilité des films documentaires soutenus par la Région Auvergne-Rhône-Alpes
- Favoriser l'accès des publics au cinéma documentaire et développer des échanges avec les réalisateurs et réalisatrices, par des séances accompagnées
- Renforcer un réseau de diffusion de proximité et fédérer les acteurs du cinéma et de l'audiovisuel en région pour accroître les synergies professionnelles. 184 »

Le dispositif « Les Toiles du doc » constitue ainsi chaque année un catalogue de films en partenariat avec la Cinémathèque du documentaire. En 2019, trente films ont ainsi été sélectionnés ¹⁸⁵. Lors de chaque projection le film est accompagné de la présence de son réalisateur ou de sa réalisatrice. Les films sont diffusés en région Auvergne-Rhône-Alpes dans des salles de cinémas, des médiathèques, des bibliothèques, des ciné-clubs, des MJC ¹⁸⁶, des centres pénitentiaires, des lieux associatifs ou alternatifs, dans toute structure qui souhaite organiser une projection. Il s'agit ainsi de construire un réseau au niveau local pour « renforcer la circulation des films ¹⁸⁷ ». Les Toiles du doc organisent des projections mais aussi des ateliers autour du film documentaire.

Depuis 2015, Ardèche Images est coordinatrice régionale du Mois du film documentaire en Auvergne-Rhône-Alpes. Le Mois du film documentaire est une manifestation organisée par l'association Images en bibliothèques en partenariat avec le ministère de la Culture et le CNC. L'association Images en bibliothèques a pour objectifs de :

- « valoriser les collections cinématographiques et audiovisuelles des vidéothèques,
- œuvrer pour la reconnaissance un savoir-faire collectif et d'une identité professionnelle,
- animer le réseau des « bibliothécaires de l'image 188 ».

Ainsi, le Mois du film documentaire a lieu tout au long du mois de novembre en France et dans le monde afin de développer la diffusion du film documentaire dans les bibliothèques mais aussi au sein d'autres structures culturelles, éducatives et sociales :

 $^{{}^{183}\} Site\ internet\ d'Ardèche\ Images.\ «\ Pr\'esentation\ des\ Toiles\ du\ doc\ ».\ Disponible\ sur\ le\ web: http://www.lussasdoc.org/presentation,686.html$

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Site internet d'Ardèche Images. « Les Toiles du doc. Catalogue 2019 ». Disponible sur le web : http://www.lussasdoc.org/medias/manager/Les_Toiles_du_Doc/Le_Catalogue_Tdd/CATALOGUE_webBALISE.pdf ¹⁸⁶ Maison des jeunes et de la culture.

¹⁸⁷ Site internet d'Ardèche Images. « Présentation des Toiles du doc ». Disponible sur le web : http://www.lussasdoc.org/presentation,686.html

 $^{{}^{188}\,}Site\ internet\ d'Ardèche\ Images.\ «\ Images\ en\ bibliothèques\ ».\ Disponible\ sur\ le\ web:$ $http://www.lussasdoc.org/images_en_bibliotheque, 151.html$

« Il s'agit d'une invitation faite à toutes les structures culturelles, éducatives et sociales, désireuses de promouvoir le cinéma documentaire auprès d'un large public. Ces 2000 lieux participent à un projet commun en organisant des projections accompagnées de rencontres, expositions, ateliers, colloques, concerts.... Le Mois du film documentaire repose sur un principe de liberté de participation et de programmation pour ces structures. Ce principe de fonctionnement fait la réussite de l'événement : chacune imagine un programme thématique, choisit les films et organise ses séances, en toute autonomie ou bien en s'appuyant sur les propositions d'Images en bibliothèques. 189 »

Ardèche Images coordonne ainsi cette manifestation au niveau régional en effectuant un travail d'accompagnement à la programmation mais aussi en assurant un soutien logistique, notamment en organisant matériellement les projections et le déplacement des réalisateurs. Ainsi, Ardèche Images :

- \ll propose une sélection de films aux droits de diffusion négociés à travers son catalogue \ll Toiles du doc »
- organise des tournées de réalisateurs
- accompagne les lieux dans la mise en place de leurs séances (conseils en programmation, contacts et mise en relation avec les ayants-droit et les réalisateurs, appui sur la communication)
- propose d'autres ressources autour du documentaire, en lien avec les activités du pôle documentaire de Lussas. L'association entend ainsi faciliter la programmation et l'organisation de séances pour l'ensemble des lieux souhaitant participer au Mois du film documentaire. 190 »

Ardèche Images participe également, en partenariat avec la Bibliothèque Départementale, à l'organisation des Sentiers du doc, manifestation où les réalisateurs viennent projeter leur film au sein du réseau des bibliothèques du département ardéchois. Les Sentiers du doc s'inscrivent dans le cadre du Mois du film documentaire. De même, durant le Mois du film documentaire une programmation est proposée pour mettre en lumière les films issus de l'Ecole documentaire, dans le cadre des résidences ou du master. Il s'agit de la sélection « Premières œuvres ».

Le dispositif « Les Toiles du doc » organise également des ateliers, sur le territoire ardéchois en particulier :

- Ateliers de programmation « Cinéma partagé » : s'adressant à un public de plus de 60 ans autour de films réalisés sur le territoire où vivent les personnes. Ces ateliers s'articulent autour de trois séances de visionnage et d'analyse des films, puis d'une quatrième séance présentée dans une salle de cinéma dont la programmation a été établie par les participants aux ateliers.
- Cycle « Les entreprises font leur cinéma » :

« Initié en 2017 au sein de la Communauté de communes Ardèche-Rhône-Coiron, ce cycle propose d'allier cinéma et découverte d'une entreprise. Les lieux participants ouvrent leurs portes le temps d'une soirée à une projection publique en présence des réalisateurs. L'objectif est de créer des temps d'échanges entre les habitants du territoire hors des cadres habituels et d'enrichir les propositions culturelles dans de nouveaux

HUCHARD Anne-Sophie | Master 2 Archives numériques | Mémoire de recherche | août 2019

¹⁸⁹ Site internet du Mois du film documentaire. Disponible sur le web : http://www.moisdudoc.com/

¹⁹⁰ Site internet d'Ardèche Images. « Les Toiles du doc. Le Mois du film documentaire ». Disponible sur le web : http://www.lussasdoc.org/le_mois_du_film_documentaire,724.html

lieux. Le réalisateur du film projeté participe à la soirée et initie un échange autour de son travail. C'est l'occasion de découvrir d'autres métiers et d'établir un dialogue entre différentes filières professionnelles¹⁹¹ ».

- Education à l'image et au genre documentaire : ateliers de réalisations, interventions ponctuelles, résidences d'artistes :

« L'école documentaire propose régulièrement des rencontres et ateliers de réalisation documentaire ouverts à tous les publics. Des réalisatrices, ex-étudiantes du Master de réalisation, interviennent autour de leurs projets de film et développent une réflexion avec les participants des ateliers. L'école travaille également avec les établissements scolaires ardéchois à l'initiation des élèves au cinéma documentaire. Les rencontres entre les élèves et les intervenants valorisent la découverte du processus de création et la volonté d'adopter un regard averti et autonome. 192 »

Jean-Marie Barbe fait écho à cette idée de travailler à la diffusion du film documentaire dans des lieux aussi divers que les entreprises, les centres pénitenciers, les bibliothèques ou les collèges et écoles ardéchois :

« On veut pas renforcer l'accès aux classes moyennes et aux élites, on veut inventer des publics d'origine modeste socialement. D'où l'idée qu'on soit très présent via le pass culture, les centres sociaux, le monde syndical, ouvrier, qu'on fasse alliance avec la société civile, les gens mobilisés par l'environnement et surtout les jeunes publics qu'on veut former, il nous faut des médiateurs, mais à qui on veut donner accès à ces films parce qu'on pense que c'est un autre regard. On veut surtout pas être contenu dans un public de convaincus ou d'aficionados. 193 »

Pour Jean-Marie Barbe, la diffusion c'est une formation au regard. Ainsi, Yves Bourgeay insiste sur la complémentarité et l'articulation entre les pôles de diffusion, de formation et le pôle documentaire qu'est la Maison du doc :

« Le dernier secteur, d'activités, le plus jeune [...] c'est les Toiles du doc qui est un secteur qui n'existait pas mais qui quelque part aussi s'est créé de manière naturelle, parce que le festival était très ancré dans une période de l'année. Et je pense que l'idée c'était de se dire : « On a un outil Ardèche Images qui existe mais qui n'est pas visible tout au long de l'année auprès des populations, auprès des publics du territoire donc c'est un peu dommage ». Et le pôle de diffusion que représente les Toiles du doc est venu compléter la proposition d'Ardèche Images en sachant qu'il y a toujours des liens effectivement entre la Maison du doc, le pôle formation, le pôle diffusion qui se font naturellement puisqu'il y a un accompagnement. Par exemple, pour les lieux de diffusion, je pense aux médiathèques puisque ça fait partie des lieux de diffusion importants, il y a un accompagnement de formation, qui s'est fait à une époque via la Maison du doc et qui aujourd'hui se fait via la Maison du doc et les Toiles du doc, des professionnels pour ceux qui connaissent pas, leur faire découvrir le documentaire, les aider à construire une programmation. Donc toutes ces choses s'articulent logiquement et effectivement la Maison du doc est un peu un pivot autour duquel un certain nombre d'activités s'articulent, se nourrissent, se construisent. 194 »

¹⁹³ Cf. Annexe n°8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe ».

¹⁹¹ Site internet d'Ardèche Images. « Les Toiles du doc. En Ardèche ». Disponible sur le web :

http://www.lussasdoc.org/en_ardeche,700.html

¹⁹² Ibidem.

 $^{^{194}}$ Cf. Annexe $n^{\circ}4$ « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

Les Toiles du doc est un dispositif d'Ardèche Images développé en partenariat avec la Région Auvergne-Rhône-Alpes, le département de l'Ardèche, les communautés d'agglomération Ardèche-Rhône-Coiron et Privas-Centre-Ardèche, le CNC et la Cinémathèque du documentaire. Ardèche Images emploie une personne à l'année pour coordonner le dispositif Les Toiles du doc.

Ainsi, Ardèche Images constitue en soi un réseau de professionnels et d'activités qui ont en commun le développement du film documentaire dans ses aspects de production, de création, de formation, de diffusion mais aussi dans une perspective de mémoire et de patrimoine culturel. L'association travaille avec de nombreux partenaires institutionnels mais elle a également agrégé toute une activité économique indépendante dont l'ensemble constitue aujourd'hui l'association « Village documentaire ». Véritable maillage local, national et international, le Village documentaire est un modèle singulier de développement économique. En effet, ce modèle s'intéresse tout autant aux aspects liés au numérique, qu'aux rencontres avec les habitants ou au développement du documentaire dans le monde.

c) Le Village documentaire

« Si Lussas est à ce point un aimant, c'est aussi parce que le reste de l'année, ce village de quelque 800 habitants, posé sur un plateau de l'Ardèche, est associé à la pratique du documentaire. L'association Ardèche Images y a pris racine, ouvrant ses bureaux entre la poste et le tabac-presse, développant sur place un pôle d'activité, tout en construisant des ponts avec l'Afrique (Africadoc fête ses dix ans), l'Asie (Eurasiedoc) et aujourd'hui les quatre continents (Docmonde). [...] La rue de Lussas abrite désormais trois sociétés de production : Ardèche Images Production, Adalios, situé en face du tabac-presse, et enfin la toute nouvelle société Les films de la caravane, que l'on ne devrait pas tarder à localiser... ¹⁹⁵ »

En 2019, Lussas compte mille habitants et de nombreux changements ont eu lieu depuis sept ans. Néanmoins, Lussas est plus que jamais ce « village-cinéma » que décrit Clarisse Fabre dans *Le Monde* en 2012. Ainsi, depuis 2013, les acteurs du pôle cinématographique documentaire se sont rassemblés en une association : le Village documentaire. Cette association est un outil commun de réflexion et de développement du pôle documentaire notamment afin de mutualiser les emplois, les plateformes numériques, les outils et l'immobilier. L'association a pour objectif « de valoriser cet ensemble de compétences autour du documentaire, de conforter son poids économique et sa dynamique à la fois territoriale, nationale et internationale 196 ». Un projet majeur a en effet nécessité la création de cette association en 2013 : la construction à Lussas d'un bâtiment destiné à accueillir toutes les structures et activités du Village documentaire mais aussi des espaces de post production. En effet, ce bâtiment construit par la Communauté de Communes Berg et Coiron est équipé de dix salles de montage, d'une salle d'étalonnage, de deux salles de mixage et d'un studio d'enregistrement. En août 2016, la première pierre a été posée par la ministre de la Culture, Audrey Azoulay. Le

HUCHARD Anne-Sophie | Master 2 Archives numériques | Mémoire de recherche | août 2019 Droits d'auteur réservés.

¹⁹⁵ FABRE, Clarisse. « Journal de Lussas : le village-cinéma ». *Le Monde*, 21 août 2012. Disponible sur le web : https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/08/21/lussas-village-cinema_1748310_3246.html

¹⁹⁶ Plaquette de l'association « Le Village documentaire ». Lussas : le Village documentaire, 2016.

bâtiment a été inauguré en décembre 2018 et a été baptisé « L'Imaginaïre », pôle majeur de la création documentaire.

Onze structures font partie de l'association du Village documentaire et sont réunies au sein de ce nouveau bâtiment. Il s'agit de structures associatives ou de sociétés :

Les associations

- Ardèche Images
- Doc Net Films : structure associative d'édition-distribution de DVD de films documentaires d'auteurs
- DocMonde : association de coordination de programmes de création, formation, production, diffusion dans des pays où la représentation documentaire est faible ou absente
- Lumière du monde : association de producteurs indépendants d'Afrique, d'Eurasie, de la Caraïbe, d'Amazonie, de l'Océan Indien, de l'Océan Pacifique, d'Asie, d'Europe. Elle a pour but de favoriser le développement du documentaire de création dans le monde.
- film-documentaire.fr : site web d'information, outil de référencement des films, auteurs, producteurs, festivals, publications autour du documentaire. film-documentaire.fr travaille en relation avec la Maison du doc.
- Histoire(s) de Voir : organisation de projections des films documentaires en Ardèche. Dans le cadre des Etats généraux, l'association organise des projections dans les communes autour de Lussas.
- En rachachant : association de réalisateurs issus du Master 2 de Lussas. L'association propose des ateliers cinématographiques, de l'écriture au montage en passant par la projection de films. L'association travaille en partenariat avec le pôle formation d'Ardèche Images.

• Les sociétés

- Ardèche Images Production
- Les Films de la caravane : société de production de films documentaires d'auteur implantée à Lussas
- Andana Films : société de distribution de films documentaires
- Tënk : plateforme de vidéo à la demande sur abonnement (SVoD) entièrement dédiée au film documentaire. Cette plateforme a été créée en 2016 par Jean-Marie Barbe. Tënk se positionne dans le champ de la diffusion mais aussi de la production documentaire sous la forme de préachats de films et en mettant à disposition des espaces de post production au sein du Village documentaire. En wolof, Tënk signifie « énoncer sa pensée de façon claire et concise ». Ce choix fait référence au partenariat avec le Sénégal *via* DocMonde.

L'association Village documentaire permet la mutualisation des espaces et outils de travail physiques et numériques. Comme l'explique Yves Bourgeay la Maison du doc est ainsi sollicitée de manière transversale par l'ensemble des acteurs du Village documentaire :

« Et puis principalement c'est un usage transversal au niveau du Village documentaire, donc de la superstructure. Il y a beaucoup d'étudiants qui consultent pendant toute la période où ils sont en master ici. Il y a tous les résidents, tous les intervenants qui utilisent les films comme support de cours. Et puis on a des gens du Village documentaire, des gens de Tënk par exemple, qui ont besoin dans le cadre de la conception de leur programmation, de voir ou de revoir des films pour savoir s'ils les inscrivent dans les programmes à venir ou pas. 197 »

Ardèche Images a ainsi fédéré et développé un ensemble d'activités destiné à promouvoir la création, la production et la diffusion de films documentaires d'auteur au niveau local mais aussi dans le monde. Dans ce contexte, quelle place occupe le numérique en particulier en ce qui concerne les aspects de collecte et d'accès aux films documentaires? Quels liens existent-ils entre numérisation et diffusion des films? Quelles perspectives offrent le développement des plateformes numériques pour le film documentaire d'auteur?

-

¹⁹⁷ Cf. Annexe n°4 « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

2. EVOLUTIONS ET REINVENTIONS NUMERIQUES : LE NUMERIQUE ET LA POLITIQUE DE DEVELOPPEMENT D'ARDECHE IMAGES

Selon Éric Le Roy, le numérique transforme en profondeur tous les champs du cinéma : « Désormais, le cinéma numérique englobe tous les aspects du processus d'élaboration d'un film, de la production à la projection en passant par la post production et l'exploitation. 198 ». C'est également ce qu'explique Yves Bourgeay :

« Moi j'étais déjà dans l'idée que le numérique ça ne pouvait être qu'un pas en avant et un facilitateur, ne serait-ce qu'au niveau de la diffusion. Aujourd'hui, en milieu rural, on est sur de la projection mobile en numérique. Déjà au niveau de la diffusion, je pense que c'est important. Après, au niveau de la création, c'est tout aussi important. Aujourd'hui, arrivent en documentaire des films qui n'auraient jamais pu être créés si on en était resté au 16 mm ou même à la vidéo, parce que le montage est plus simple derrière, parce que les supports sont plus stables, ils sont miniaturisés, ils donnent la possibilité d'être en équipe réduite ou tout seul. Et puis aussi au niveau de la conservation, même si on n'a pas d'idée encore très précise de la fiabilité dans le temps de la conservation des données numériques. [...] Et puis par rapport à notre préoccupation à nous je pense que le fait d'avoir un outil en ligne qui permette l'accès à tous les éléments du centre de ressources, c'est un énorme atout, une énorme chance de pouvoir développer notre public et de se faire connaître. [199] »

Ainsi, la technologie numérique facilite la production et la diffusion cinématographique à tous les niveaux en baissant les coûts et en mettant des outils à disposition de tous. Alain Carou note qu'il y a ici quelque chose de paradoxal puisque le numérique en résolvant un certain de nombre de problèmes a permis une augmentation de la production qui rend la collecte des films extrêmement complexe :

« Ça a été le paradoxe, c'est-à-dire que le numérique permet de résoudre des problèmes comme le problème par exemple de coûts de production de copies qui n'existent plus etc. mais dans le même temps, les facilités de production font que le nombre des objets candidats à la collecte s'est démultiplié. [...] Comment assurer la conservation, la collecte à des fins de conservation, de tout ça avec les moyens qu'on a ? C'est pas évident du tout. ²⁰⁰ »

Alain Carou, explique ainsi que les outils numériques sont une piste voire une clé afin de pouvoir collecter ces documents au titre du dépôt légal. Les plateformes numériques seraient ainsi des « agrégateurs » :

« Docfilmdepot [...] est vraiment une super initiative, [...] c'est typiquement les formes d'entrées numériques qu'il faut chercher à stimuler. C'est-à-dire, d'un côté, la collecte de la vidéo numérique, typiquement comme la VOD²⁰¹, elle doit se faire à travers des agrégateurs, les plateformes, mais là c'est pareil pour la vidéo. Les films qui sont diffusés, qui sont produits et diffusés dans un cadre extrêmement dispersé, nous on n'a pas les moyens de contacter tous les petits producteurs, tous les auteurs autoproduits, etc. pour leur dire : « Vous avez fait un film qui a été présenté à tel festival, il faut que

_

¹⁹⁸ LE ROY, Éric. Cinémathèques et archives du film. Paris : Armand Colin, 2013, p. 81.

¹⁹⁹ Cf. Annexe n°4 « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

²⁰⁰ Cf. Annexe n°8 « Transcription de l'entretien avec Alain Carou ».

²⁰¹ Video on demand (vidéo à la demande).

vous fassiez le dépôt légal ». On ne peut pas faire toutes ces démarches, on a deux personnes pour faire le dépôt légal, pour s'occuper du suivi de la prospection du dépôt légal. Donc pouvoir avoir des partenaires qui sont des fédérateurs, des agrégateurs de films [...] qui soient mandatés par ceux qui soumissionnent les films là dans les festivals pour effectuer le dépôt légal pour leur compte, c'est vraiment je pense, une super piste. On a des centaines de films comme ça qui peuvent arriver à être conservés à la BnF sous la forme de la copie qui est mise sur Docfilmdepot, là on est vraiment dans cette logique bibliothèque, de copies de diffusion, de copies de visionnage qui vont être conservées pour toute forme de recherche. Ça je trouve que c'est une très bonne chose. ²⁰² »

Ainsi, pour Alain Carou la plateforme Docfilmdepot constitue une opportunité quant à la collecte des films documentaires d'auteur. Qu'en est-il dans la réalité? La plateforme Docfilmdepot est-elle un outil de collecte des films? Quels sont les liens entre cette plateforme et la Maison du doc? Quels sont ses objectifs? Quelles sont les articulations avec le Club du doc et son projet de dématérialisation : le Club du doc en ligne? Comment et avec quels objectifs le partenariat d'Ardèche Images avec la BnF s'est-il construit? Quels sont les objectifs du projet de numérisation du Club du doc?

a) Collecte des films documentaires et création de la plateforme numérique Docfilmdepot

Nous avons vu de quelle manière s'était constitué le Club du doc, la vidéothèque d'Ardèche Images. Il s'agit d'un modèle collaboratif très particulier, les auteurs et producteurs qui le souhaitent déposent leur film et ont ainsi accès aux films des autres. Il n'y a pas d'achat de droits. Il s'agit d'un usage réservé aux professionnels ou aux chercheurs. Ainsi les membres déposants sont « les auteurs, réalisateurs, producteurs et distributeurs de documentaires, ayant déposé au moins une œuvre et membres de fait²⁰³ ». Les autres membres sont « les réseaux institutionnels, les festivals, les diffuseurs, les chercheurs, les critiques, les historiens, les journalistes du cinéma et de la télévision, les enseignants et les étudiants²⁰⁴ ». Le Club du doc n'est pas accessible au grand public. Un questionnaire a été administré entre le 20 août 2017 et le 25 août 2018 pour mieux connaître le public de la Maison du doc. Il apparaît que plus de 50% des personnes sont des professionnels du documentaire, 13% des étudiants et 7% des enseignants²⁰⁵. Yves Bourgeay explique le fonctionnement actuel du Club du doc:

« Il faut adhérer à l'association (Ardèche Images), c'est une condition sine qua non. Et après, les conditions d'utilisation sont variables en fonction des personnes. C'est-à-dire que si la personne a déposé un film au Club du doc, elle a droit à des copies, à l'accès à la vidéothèque de manière un peu privilégiée. Et sinon, il y a possibilité de consulter sur place. Le plus souvent, c'est des gens qui nous appellent en demandant des copies de travail. Donc on fait des copies de travail sur DVD qu'on envoie par la poste. 206 »

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Site internet d'Ardèche Images. « Présentation du Club du doc ». Disponible sur le web :

http://www.lussasdoc.org/presentation_du_club_du_doc,204.html

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ Cf. Annexe n°9 et 10 « Etude du public de la Maison du doc : questionnaire et synthèse des réponses ».

²⁰⁶ Cf. Annexe n°4 « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

Geneviève Rousseau précise :

« C'est le cercle restreint des professionnels et on est toujours dans cette logique. C'est très singulier. Depuis vingt-cinq ans, on fait des copies de travail, c'est interdit normalement, on n'a pas le droit de copier les films, mais on a l'accord, on a l'autorisation des ayants droit, des déposants, pour le faire. »

La Maison du doc effectue ainsi entre 250 et 500 copies de travail par an depuis 2001²⁰⁷. Il s'agit d'un accès très restreint. A l'origine, le fonds s'est constitué par l'inscription des films aux Etats généraux du film documentaire. Une copie était envoyée pour la sélection au festival, et s'ils le souhaitaient les ayants droit déposaient cette copie au Club du doc. Environ 80% des films inscrits aux Etats généraux du film documentaire étaient inscrits au Club du doc ce qui représente environ 800 films par an. Ce mode de collecte des films a permis de constituer la vidéothèque du Club du doc avec plus de 17 000 films déposés. Du point de vue des supports le Club du doc est composé de :

- 7 143 VHS dont 1 136 transférées sur DVD
- 10 921 DVD (9 785 DVD d'origine)
- 820 fichiers numériques au format MP4 collectés via Docfilmdepot
- 200 fichiers numériques collectés directement auprès des ayants droit

Ainsi, de 1993 à 2005 le dépôt s'est effectué sous forme d'une cassette VHS, de 2005 à 2016 sous forme de DVD; puis, à partir de 2017, sous forme de fichier numérique *via* la plateforme Docfilmdepot développée par Ardèche Images. Cette plateforme numérique est une interface qui permet de déposer un film au Club du doc mais il ne s'agit pas de sa mission première. Docfilmdepot est un outil proposé par la Maison du doc aux professionnels du documentaire, il s'agit d'une interface entre professionnels:

« Ce nouvel outil s'adresse, d'une part, aux organisateurs et aux programmateurs de festivals, pour les accompagner dans la gestion de leurs campagnes d'inscription et de sélection des films, d'autre part, elle permet aux distributeurs, producteurs, ayants droit et réalisateurs d'inscrire de manière simple et rapide leurs films dans ces mêmes festivals. ²⁰⁸ »

Depuis, la loi du 7 octobre 2016 pour une République numérique, il existe une définition légale des opérateurs de plateformes en ligne :

- « Est qualifiée d'opérateur de plateforme en ligne toute personne physique ou morale proposant, à titre professionnel, de manière rémunérée ou non, un service de communication au public en ligne reposant sur :
- $\ll 1^{\circ}$ Le classement ou le référencement, au moyen d'algorithmes informatiques, de contenus, de biens ou de services proposés ou mis en ligne par des tiers ;
- $\ll 2^\circ$ Ou la mise en relation de plusieurs parties en vue de la vente d'un bien, de la fourniture d'un service ou de l'échange ou du partage d'un contenu, d'un bien ou d'un service. 209 »

web:

 $https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do; jsessionid=7A549C3FA4221AAD291E2847048045AE.tplgfr33s_1?cidTexte=JORFTEXT000033202746\&categorieLien=id\#JORFSCTA000033202893$

²⁰⁷ Cf. Annexe n°14 « Données chiffrées de la Maison du doc de 1994 à 2019 ».

²⁰⁸ Plaquette de la Maison du doc. Lussas : Ardèche Images, 2019.

²⁰⁹ Loi n°2016-1321 du 7 octobre 2016 pour une République numérique, article L. 111-7. Disponible sur le

Ainsi, la plateforme Docfilmdepot appartient bien à cette deuxième catégorie, Ardèche Images fournit un service et permet l'échange de contenus entre plusieurs parties. Selon le dictionnaire Larousse, une plateforme informatique est un « ensemble d'outils (logiciels, matériels, systèmes d'exploitations, etc.) destinés au stockage et au partage de contenus (audio, vidéo ou autres) ²¹⁰ ». La plateforme sert donc de lien entre les acteurs du documentaire, elle n'est pas un outil destiné à la seule organisation des Etats généraux du film documentaire. Docfilmdepot a été développé dans la perspective de dynamiser et de faciliter la diffusion des films dans les festivals mais aussi pour permettre à Ardèche Images d'équilibrer son budget avec une activité bénéficiaire *via* cette plateforme numérique. En effet, l'inscription des films en festivals est payante du fait du service de stockage des données numériques. Comme l'explique Yves Bourgeay, le projet premier était la dématérialisation du Club du doc mais ce sont des raisons économiques qui ont inversé la mise en œuvre de ces deux projets :

« L'idée (du Docfilmdepot) c'était de dématérialiser tout le travail au niveau des inscriptions au festival et de profiter de cette dématérialisation des supports des films pour pouvoir continuer d'alimenter le centre de ressources et d'éviter d'avoir à récupérer des supports physiques, DVD, cassettes, etc. Donc depuis 2017, mon travail a été principalement axé autour du développement de la plateforme Docfilmdepot avec en parallèle toute une réflexion sur la Maison du doc et ce qui allait être la forme dématérialisée du centre de ressources, qui était le Club du doc. En sachant qu'à l'origine, les deux projets étaient inversés, c'est-à-dire que le Club du doc en ligne, donc la mise en ligne, la numérisation du centre de ressources, de la Maison du doc, devait se faire avant la création de la plateforme Docfilmdepot, qui est la plateforme d'inscription des films en festivals. Et puis pour des raisons purement économiques, parce que la difficulté de ce secteur d'activités d'Ardèche Images c'est qu'il est très déficitaire et je dirais que c'est structurel, c'est-à-dire que c'est un service, entre guillemets, public, qui ne rapporte pas d'argent, qui ne vit que des subsides institutionnels, à savoir les subventions, Etat, région, département. Et l'idée c'était de pouvoir équilibrer ce déficit via un outil qui apporterait de l'argent, qui apporterait des ressources propres à savoir le Docfilmdepot. Le modèle économique du Docfilmdepot c'est que les réalisateurs payent pour inscrire leur film en festivals puisqu'ils utilisent un outil. Nous on leur offre de la bande passante et du stockage et on leur fait payer ce service là. Et c'est un service qui est censé être très bénéficiaire à terme et donc rééquilibrer les déficits que la Maison du doc génère.211 »

Jean-Marie Barbe complète cette analyse d'Yves Bourgeay quant aux aspects économiques liés au numérique :

« Le numérique du point de vue de la Maison du doc et du recensement des films, il amène clairement un plus en termes de service et d'économie. Parce qu'on a un savoirfaire et un outil qui intéressent d'autres, donc qui participent au financement de cet outil. [...] ça entraîne une dynamique d'emploi, de qualification, et du coup une reconnaissance de la part des politiques qui jusqu'à présent pour une part disaient : « Oui, c'est bien beau mais c'est nos impôts, c'est un financement public qui paye cet outil ». Ce qui est vrai, mais ça fait partie de la mission de service public, mais comme tous les politiques ne sont pas d'accord sur les missions de service public et que beaucoup souhaitent que ça se réduise, il y a d'une certaine manière péril en la demeure sur l'ensemble du pôle documentaire dans ses fonctions non lucratives et subventionnées. Donc là c'est asseoir, du point de vue économique un outil qui devrait amener une autonomie financière et une espèce d'exemplarité de l'entreprise numérique qui est dans l'air du temps et qui plaira parce que ça génère des emplois, de la haute qualification, ça sédentarise, voire ça attire des compétences de haut niveau et ça amène

-

²¹⁰ Site du dictionnaire Larousse. « Plateforme ». Disponible sur le web :

https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/plate-forme_plates-formes/61532

²¹¹ Cf. Annexe n°4 « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

une modernité en milieu rural qui est peu habituelle. 212 »

Ainsi, le besoin premier d'Ardèche Images qui était la numérisation des films du Club du doc pour des raisons d'obsolescence des supports et de manque d'espace de stockage a donné lieu à une réflexion globale et à la construction d'un outil permettant une autonomie financière au secteur documentaire d'Ardèche Images. La plateforme Docfilmdepot correspond à un véritable besoin pour les professionnels du film documentaire, Yves Bourgeay explique que la plateforme a ainsi été construite avec les utilisateurs potentiels :

« C'est une coïncidence d'envies à un moment donné de la réflexion de cette étape de numérisation du fonds qui est en grande partie sur support physique et qui tient de la place, et il commençait à y avoir un manque de place. Il y avait l'obsolescence des supports, la détérioration des supports, donc il y a tout un tas de réflexions qui se sont engagées autour de ça. L'idée première c'était de créer le Club du doc en ligne, donc la numérisation de tout le fonds de ressources qui est un travail énorme puisque ne seraitce qu'en supports, il y a environ 17 500 films qui sont sur supports physiques. Et puis en parallèle de ca, Nicole Zeizig²¹³ qui connait Clermont-Ferrand²¹⁴, savait qu'ils avaient une plateforme numérique, qui s'appelle le « shortfilmdepot » qui est un système d'inscription dans les festivals de courts métrages. Donc la coïncidence de toutes ces idées, de tous ces besoins, de toutes ces envies, a fait qu'à un moment donné la réflexion sur la plateforme Docfilmdepot s'est développée et a pris le pas sur le développement de la plateforme de ressources en ligne. Avec le fait qu'il y avait un besoin au niveau des producteurs, dans le documentaire il y a beaucoup d'auteurs qui sont indépendants, qui sont en autoproduction, donc c'est une économie fragile et ils n'ont pas forcément le temps d'inscrire leur film en festival, ça prend du temps, il faut remplir le formulaire, mettre des liens, charger le film, etc. Donc l'idée c'était de proposer un outil facilitateur pour ces gens-là principalement. Et puis d'un autre côté, il y a un besoin de la part des festivals, d'avoir des outils qui leur permettent de travailler plus vite sur la sélection, de manière plus efficace, que tout soit centralisé. Et voilà, donc l'outil s'est créé à partir de toutes ces envies, ces besoins, et la conception de l'outil s'est faite avec des professionnels, donc des producteurs, des utilisateurs potentiels, à savoir des réalisateurs. Et puis avec l'idée qu'une fois que les supports ont été mis en ligne, on puisse proposer aux ayants droit de les déposer au centre de ressources²¹⁵ directement sous leur forme numérisée. Voilà, c'était ça la chaîne qui a amené à la construction de cet outil.216 »

Depuis janvier 2017, la plateforme Docfilmdepot permet aux ayants droits, producteurs, réalisateurs, d'inscrire les films dans les festivals et notamment aux Etats généraux du film documentaire. Or, il est frappant de constater que cette forme d'inscription dématérialisée, si elle paraît moins coûteuse, n'a pas facilité le dépôt au Club du doc. Avec la dématérialisation, le Club du doc se trouve confronté à une baisse spectaculaire en termes de collecte des films. En effet, comme l'explique Geneviève Rousseau, si le passage au DVD n'avait pas impacté le Club du doc, déposer un fichier numérique entraîne une méfiance de la part des ayants droit :

« Cette histoire de Club du doc ça évolue beaucoup avec Docfilmdepot. Moi, ça m'inquiète, parce que je pense que le Club du doc n'est pas assez visible sur la plateforme Docfilmdepot. On était à 80% de dépôt au Club du doc²¹⁷, j'ai eu peur avec

²¹² Cf. Annexe n°8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe ».

²¹³ Nicole Zeizig est présidente d'Ardèche Images.

²¹⁴ Festival du court métrage de Clermont-Ferrand.

²¹⁵ C'est-à-dire au Club du doc.

²¹⁶ Cf. Annexe n°4 « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

²¹⁷ Pour les films inscrits aux Etats généraux du film documentaire.

le DVD. Parce qu'avec la VHS tu perds en qualité à chaque copie donc il n'y a pas grand risque. Mais une copie de DVD sur DVD ça reste intact, mais c'est passé. Mais, depuis le fichier numérique, on sent une vraie frilosité de la part des ayants droit. On voit même des distributeurs qui nous connaissent depuis plus de vingt ans qui n'envoient même pas un lien Vimeo²¹⁸ qu'on peut regarder pendant quarante-huit heures, enfin c'est presque de la parano... Il y a beaucoup de méfiance.²¹⁹ »

Ainsi, sur l'ensemble des films déposés au Club du doc *via* Docfilmdepot soit 820 films depuis janvier 2017, seuls 12% des films inscrits aux Etats généraux ont été déposés, soit 420 films²²⁰. Selon Yves Bourgeay cela correspond à moins de 5% des films inscrits sur Docfilmdepot :

« La proportion elle est très faible, je crois que c'est peut-être 1% des films. Je dirais entre 1 et 5% on est dans cette proportion là. Donc, c'est vraiment très très faible, contrairement à ce qu'il se passait quand les gens déposaient leur film pour les Etats généraux par exemple, où quasiment 75% des films étaient inscrits dans le fonds. ²²¹ »

Les autres films ont été déposés indépendamment des inscriptions aux Etats généraux du film documentaire, ce qui correspond à 400 films²²². On le voit Docfilmdepot bouleverse complètement la collecte des films du Club du doc puisqu'historiquement il était constitué presque exclusivement de films proposés à la sélection pour les Etats généraux. D'une manière générale, depuis la mise en place du Docfilmdepot, le nombre de dépôts au Club du doc a chuté de manière spectaculaire. En effet, jusqu'en 2016, entre 600 et 800 films étaient déposés chaque année. En 2017, 2018 et 2019 c'est 300 films qui ont été déposés au Club du doc. La baisse est donc de 50%. Comme le dit Jean-Marie Barbe :

« Il y a une difficulté à la Maison du doc avec le numérique. C'est qu'autant les producteurs et les auteurs avaient peu d'inquiétudes à laisser un DVD à la Maison du doc ; autant, ils ont du mal à laisser un lien vers un film ou un fichier numérique. Donc le nombre de films que reçoit depuis deux ans la Maison du doc est en diminution vertigineuse. Donc ça c'est une vraie question. Comment obtenir les films pour que perdure cette cinémathèque ? 223 »

Pour Yves Bourgeay, deux aspects se télescopent et expliquent cette baisse des dépôts : d'une part, la volatilité des fichiers numériques, l'absence de maîtrise quant au support, puisque le film est stocké sur un espace d'hébergement en ligne et est téléchargé via un lien ; d'autre part, le manque de communication, de connaissance, quant au Club du doc. En effet, Docfilmdepot est une plateforme d'inscriptions des films dans des festivals, pour lesquelles il y a des dates limites à respecter, des dossiers à constituer. Il y a donc une actualité voire une urgence à effectuer cette démarche et le dépôt au Club du doc ne constitue pas *a priori* l'objectif de la connexion à la plateforme. Sur la plateforme Docfilmdepot, un onglet CDD²²⁴ est en permanence disponible à l'écran. Cependant, si les personnes ne font pas la démarche de cliquer sur cet onglet, elles ne savent pas ce que cela signifie :

-

²¹⁸ Site web destiné au partage et au visionnage de fichiers vidéo.

²¹⁹ Cf. Annexe n°6 « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau ».

²²⁰ Cf. Annexe n°14 « Données chiffrées de la Maison du doc de 1994 à 2019 ».

²²¹ Cf. Annexe n°4 « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

 $^{^{222}}$ Cf. Annexe n°14 « Données chiffrées de la Maison du doc de 1994 à 2019 ».

²²³ Cf. Annexe n°8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe ».

²²⁴ Club du doc.

« Souvent les gens quand ils vont sur la plateforme Docfilmdepot, ils y vont pour inscrire leur film en festivals et l'idée de déposer dans un fonds ça les intéresse pas forcément. Ils sont dans le rush de l'inscription en festivals, le film vient d'être terminé, il faut le faire vivre, donc ils n'ont pas cette idée de la sauvegarde, du fait qu'il puisse s'inscrire dans un fonds, qu'il puisse être archivé, qu'il puisse être utile.[...] Le support physique faisait que quand ils envoyaient ou amenaient leur film, le support physique pour eux était déjà présent dans le fonds, et leur demander simplement d'accepter qu'il soit identifié comme étant présent dans le fonds, ça posait pas de problème. Là il y a le côté peut-être effectivement, une forme de non maîtrise du support qui les inquiète. Et puis le fait aussi qu'on est dans une démarche qui est plus de l'immédiateté de l'actualité et que pour eux le dépôt au Club du doc c'est peut-être autre chose, c'est un second temps. ²²⁵ »

Pour Geneviève Rousseau, l'enjeu est de communiquer pour faire perdurer cette vidéothèque collaborative :

« Le Club du doc pose question, il faut rassurer les ayant droits. Et d'ailleurs, quand on les a en direct, qu'on les contacte, qu'on fait un mail, parce que quand même c'est un fonds créé pour les professionnels, avec les professionnels. C'est collaboratif. Mais peut être que cette histoire de collaboratif ça avait plus de sens il y a vingt-cinq ans qu'aujourd'hui. Il y a vingt-cinq ans il y avait très peu de films édités en vidéo, les accès aux films changent aussi. Il faut regagner la confiance. Les Films d'ici²²⁶ c'est non mais par exemple Agathe films qui est une grosse société de production, on a 400 films dans la base de données, eux ont donné leur accord les yeux fermés, en disant que c'était formidable le Club du doc. La confiance est acquise. ²²⁷ »

Ainsi, il est nécessaire d'établir un contact individuel avec les ayants droit pour les inciter à déposer leur film au Club du doc. Avec le projet de numérisation des films et la création du Club du doc en ligne, c'est l'ensemble des ayants droit qui doit être recontacté avec la perspective d'obtenir des films qui n'étaient jusque-là pas déposés au Club du doc :

« Le dépôt au Club du doc ça s'est toujours fait de façon assez cool. A travers la fiche d'inscription, il y avait une case à cocher pour déposer le film au Club du doc. Les gens cochaient « oui », signaient et voilà. On a toutes les fiches d'inscription. Mais là avec la numérisation, il faut être bien dans les clous, il faut recontacter tous les ayants droit. Quelque fois c'est le réalisateur qui a déposé son film, et finalement le producteur il est peut-être même pas au courant. Il fallait remettre à plat tout ce fonds, ayant droit par ayant droit. L'idée c'est de recontacter chaque ayant droit et de négocier, dans l'idéal, tout son catalogue, qu'on ait déjà les films au Club du doc ou pas pour étoffer le fonds. ²²⁸ »

Il s'agit d'un travail très important, car il y a environ 15 000 ayants droit à recontacter. Yves Bourgeay pose également la question de relancer individuellement « *a posteriori* tous les gens qui ont mis leur film sur Docfilmdepot mais qui ne l'ont pas inscrit au Club du doc ²²⁹ ». Pour l'instant, aucune relance n'est effectuée. Si le nombre de films déposés au Club du doc a fortement chuté, la dématérialisation impacte également l'accès aux films. Pour Geneviève Rousseau « il y a tout à inventer » :

HUCHARD Anne-Sophie | Master 2 Archives numériques | Mémoire de recherche | août 2019

²²⁵ Cf. Annexe n°4 « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

²²⁶ Société de production de films documentaires.

 $^{^{227}}$ Cf. Annexe $n^{\circ}6$ « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau ».

²²⁸ Ibidem

²²⁹ Cf. Annexe n°4 « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

« Au moment du dépôt, non (ça ne change pas notre travail), c'est juste un support. Avant, on ouvrait l'enveloppe, on sortait une VHS, un DVD. Là, on va vérifier que le fichier numérique est correct. Ce qui va changer énormément, c'est la médiation avec le public. On est dans une phase intermédiaire là. Donc les étudiants viennent chercher les DVD [...]. Ils viennent, on échange, il y a un rapport humain. L'idée (avec le Club du doc en ligne) c'est qu'il y ait un serveur, qu'on leur donne un code, un mot de passe, ils auront accès à la base de données et aux films. Ils n'auront plus besoin de nous. On le voit avec la vidéothèque pendant les Etats généraux, ce ne sont plus que des films dématérialisés. Avant, les gens ramenaient le DVD et disaient « C'est génial, vous n'avez pas un autre film de cet auteur ? Etc. ». Là, ils réservent pour une heure, ils cliquent, tu ne sais pas ce qu'ils ont vu, il n'y a plus d'échanges sur les films. Il faut inventer une autre manière d'échanger avec le public, peut-être à travers des réseaux sociaux... Il y a tout à inventer. Le lien avec les étudiants, c'est ma préoccupation. Il faut qu'on défende notre connaissance, les liens que l'on peut faire en tant que documentaliste. 230 »

Ainsi, à terme, l'accès aux films se fera *via* la plateforme Club du doc en ligne. Geneviève Rousseau y voit un véritable bouleversement quant à sa pratique professionnelle, mais aussi une opportunité extraordinaire pour le Club du doc :

« Quelqu'un fait une recherche en pleine nuit, il est inspiré, il veut voir tel film, il clique, il voit le film à trois heures du matin, c'est la liberté quand même... une plateforme numérique c'est donner une forme de liberté aux utilisateurs potentiels. Et puis ça va donner une visibilité incomparable. Je pense que ça peut nous permettre de joindre des publics qui ne nous connaissent pas. [...] Le milieu enseignant, ils ne connaissent pas ou très peu ou mal. [...] le Club du doc c'est un fonds d'archives constitué sans sélection. C'est un autre trésor à mettre à disposition des professionnels, d'autres professionnels, ceux qui ne sont pas dans la création et qui ne nous connaissent pas forcément très bien. Les médiathèques un peu mieux maintenant, mais le monde enseignant ne nous connaît pas beaucoup, le monde universitaire, potentiellement, peut être très intéressé quel que soit le cursus. ²³¹ »

Pour Geneviève Rousseau, la mise en œuvre du Club du doc en ligne permettra de développer l'accès aux films et la connaissance des films documentaires. Cette plateforme est adossée au projet de numérisation de la vidéothèque de la Maison du doc. En effet, il s'agit de permettre l'accès en ligne aux films déposés au Club du doc. Cependant, numériser suffit-il à donner accès aux films ?

b) Numériser, est-ce diffuser?

Matteo Treleani dans l'article « Le patrimoine en ligne a-t-il un sens ? » paru dans *E-dossier de l'audiovisuel* de l'Ina en 2014, revient sur cette préoccupation de Geneviève Rousseau, celle de « défendre les liens que l'on peut faire en tant que documentaliste²³² ». En effet, pour Matteo Treleani, l'accessibilité et l'intelligibilité sont distinctes et la mise à disposition de contenus en ligne n'implique aucunement leur compréhension. Matteo Treleani explique que les politiques de numérisation du patrimoine s'attachent à une perspective quantitative sans se préoccuper du sens et des

-

²³⁰ Cf. Annexe n°6 « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau ».

²³¹ Ibidem.

²³² Ibidem.

liens entre les documents numérisés :

« La Recommandation de la Commission Européenne²³³ [...] fixe pour chaque Etat membre, par exemple, le nombre de contenus minimum à fournir à Europeana²³⁴ [...] ce qui s'apparente à une vision du patrimoine, considéré comme un ensemble d'objets isolés. Ce n'est pas une question de fonds ou de corpus, pour la Commission, mais d'objets singuliers où l'importance semble se porter au niveau quantitatif. [...] Cette perspective mène au paradoxe que tout finit par être disponible en ligne, visible et accessible, et cependant rien n'est vraiment compréhensible.²³⁵ »

Ainsi, l'intelligibilité des documents pour Matteo Treleani suppose leur contextualisation : « Dans les bases de données en ligne, les documents seraient accessibles, au sens où on devrait pouvoir les consulter physiquement, mais ils ne seraient pas forcément intelligibles, l'intelligibilité étant liée au contexte du document ²³⁶». Ainsi, cette contextualisation suppose nécessairement un travail humain : « les liens que l'on peut faire en tant que documentaliste ». Matteo Treleani va plus loin en ce qui concerne le patrimoine audiovisuel. En effet, les films subissent un changement important quant au dispositif de réception, si l'on considère que les films ont vocation à être vus dans une salle de cinéma donner accès à des films en ligne ne serait pas une « véritable valorisation du patrimoine » :

« Les bases de données en ligne donnent un mode d'accès aux contenus qui se présente comme fragmentaire, interactif et délinéarisé. L'audiovisuel, au contraire, demande une réception continue, passive et linéaire. Un mode de réception dont la salle de cinéma, avec le noir, les fauteuils et la projection sur un écran, semble être le prototype. Dans le cas du patrimoine cinématographique, cette question a fait affirmer à beaucoup de commentateurs que les films en ligne ne sont pas *du cinéma*: la notion de cinéma étant, d'un point de vue esthétique, strictement liée au dispositif de la salle²³⁷. La question se pose: si ce à quoi les bases de données en ligne nous permettent d'accéder n'est pas du cinéma, si l'audiovisuel demande un dispositif de visionnement d'un type totalement différent, les publications de films patrimoniaux en ligne, sont-elles des véritables valorisations du patrimoine? Etant donné qu'elles ne respectent pas le dispositif de diffusion, il est permis d'en douter.²³⁸ »

Matteo Treleani effectue alors un renversement de perspective en adoptant une autre conception du patrimoine, non comme « stock d'objets²³⁹ » mais comme « construction du présent²⁴⁰ ». Matteo Treleani s'appuie sur les travaux de Jean Davallon et Yves Jeanneret qui ont élaboré les concepts de « patrimonialisation » et de « trivialité » :

« Jean Davallon a proposé, par exemple, de voir le patrimoine comme le processus qui

²³³ Recommandation 2011/711/EU de la Commission européenne du 27 octobre 2011 sur la numérisation et l'accessibilité en ligne du matériel culturel et la conservation numérique.

²³⁴ Plateforme numérique européenne de contenus culturels issus des institutions culturelles européennes.

²³⁵ TRELEANI, Matteo. Le patrimoine en ligne a-t-il un sens ? « L'extension des usages de l'archive ». E-dossier de l'audiovisuel. Ina, 2014, p. 210. Disponible sur le web : https://laurentmartinblog.files.wordpress.com/2014/12/lextension-des-usages-de-l-archive-juin2014.pdf.

²³⁶ *Ibidem*, p. 211.

²³⁷ BELLOUR Raymond. *La Querelle des dispositifs*. Paris : POL, 2012 et AUMONT, Jacques. *Que reste-t-il du cinéma ?* Paris : Vrin, 2012.

²³⁸ TRELEANI, Matteo. Le patrimoine en ligne a-t-il un sens ? « L'extension des usages de l'archive ». E-dossier de l'audiovisuel. Ina, 2014, p. 212. Disponible sur le web : https://laurentmartinblog.files.wordpress.com/2014/12/lextension-des-usages-de-l-archive-juin2014.pdf

²³⁹ *Ibidem*, p. 208.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 212.

consiste à donner une valeur triviale à des objets. Il s'agit d'une activité de patrimonialisation, soit de faire patrimoine²⁴¹, une dynamique, donc, s'opposant au patrimoine vu comme un état de choses figées. Le but serait d'aborder la question à partir du présent. [...] Là où le patrimoine comme stock voit donc la bobine cinématographique comme l'un des objets à conserver dans un dépôt, le patrimoine comme construction du présent se penche sur l'activité qui fait devenir patrimoine cette bobine, les critères qui portent à cette décision et la valeur que le processus confère. [...] C'est ainsi qu'Yves Jeanneret a proposé le concept de trivialité, soit la transmission, propagation et reproduction des idées et objets culturels²⁴². [...] La publication dans une base de données est une activité qui impacte la dimension matérielle du document. Celui-ci se trouve ainsi matériellement lisible et exposé. Toutefois, ce processus ne tient pas compte de l'activité interprétative. Jeanneret propose d'ailleurs une stratification du document selon trois dimensions : une dimension sémiotique, concernant la valeur, une dimension logistique, concernant le support physique du document [...] et une dimension triviale, qui concerne la circulation des valeurs dans la société. [...] De cette façon, il n'y a plus d'objets patrimoniaux à valoriser, c'est l'exposition qui devient de facto un acte de constitution du patrimoine. [...] C'est la valorisation qui en constitue le véritable acte de création.243 »

Ainsi, donner accès à des films documentaires *via* une plateforme en ligne c'est constituer un patrimoine, lui donner une valeur patrimoniale. La perspective s'inverse et c'est la dynamique de partage et la valeur conférée par la mise en ligne qui font patrimoine. C'est ce qu'écrit Matteo Treleani dans la dernière partie de son article intitulée « La publication en ligne » :

« Si l'on perçoit le patrimoine par le prisme d'une construction dynamique du présent, quel est le rôle de la numérisation et de la publication en ligne ? Au lieu d'être une activité qui vise à faciliter l'accès à distance, la publication devient ainsi nécessaire à la création même du patrimoine, s'agissant bien d'une activité de patrimonialisation, soit de l'investissement de valeur sur des objets qui deviennent de cette manière des objets patrimoniaux. C'est à travers la publication en ligne que l'on peut donner à ces documents une dimension proprement triviale, au sens de Jeanneret, visant donc à la propagation et la transmission dans la société. Numérisation et mise en ligne sont, de ce point de vue, nécessaires parce qu'elles font partie de la constitution même du patrimoine et pas seulement d'une activité qui expose au public un patrimoine déjà là, stocké quelque part et que l'on sort lorsqu'on veut le mettre à disposition du public, indépendamment de sa lisibilité collective. ²⁴⁴ »

Le Club du doc en ligne en facilitant l'accès aux films documentaires permettrait cette dynamique de patrimonialisation en participant à la trivialité du film documentaire comme objet culturel patrimonial. Mais qu'a présidé au projet de numérisation des films du Club du doc? Le projet de numérisation est-il d'abord un projet de diffusion des films? Qu'en est-il d'une manière générale de la numérisation patrimoniale des documents audiovisuels?

Alain Carou rappelle que la numérisation de sauvegarde a commencé à la BnF au département de l'Audiovisuel à partir de 1999, la numérisation avait en premier lieu vocation à conserver les documents. Néanmoins, Alain Carou explique que les notions

²⁴¹ DAVALLON, Jean. *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation.* Paris : Lavoisier, 2006, p.74.

²⁴² JEANNERET, Yves. *Penser la trivialité*. Paris : Hermès, 2004, p. 27.

²⁴³ TRELEANI, Matteo. Le patrimoine en ligne a-t-il un sens ? « L'extension des usages de l'archive ». E-dossier de l'audiovisuel. Ina, 2014, p. 212-213. Disponible sur le web : https://laurentmartinblog.files.wordpress.com/2014/12/lextension-des-usages-de-l-archive-juin2014.pdf

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 215.

de conservation, de collecte et de diffusion des documents sont étroitement liées :

« Les débuts de la numérisation de sauvegarde à la BnF, c'est-à-dire destinée à assurer la sauvegarde de documents dont on sait qu'on ne va plus pouvoir y accéder à partir du support original, c'est effectivement au département de l'Audiovisuel à partir de 1999/2000 [...] le service avait déjà entrepris d'employer les moyens de numérisation comme un levier pour enrichir les collections en disant : « Si vous nous confiez vos collections, on va les numériser, on va pas juste les conserver soigneusement mais on va les numériser et ça va permettre de pallier à l'obsolescence des formats et des technologies ». [...] Les moyens importants, matériels, qu'on a pour numériser et maintenant l'expertise qu'ont acquise nos techniciens sur les supports sont un atout pour l'enrichissement des collections et c'est même la chose décisive avec une autre chose qui est la structure d'archivage numérique SPAR²⁴⁵. [...]C'est néanmoins qu'un premier pas, notre objectif [...] si on fait une sauvegarde de qualité permettant des réexploitations, c'est qu'il puisse y avoir des réexploitations notamment culturelles, non commerciales, le moment venu. [...] On n'a pas besoin de débrouiller la question des droits en amont donc l'objectif [...] quand on fait de la conservation c'est toujours pour que ce soit utilisé. Personne ne fait de la conservation pour la conservation. Donc c'est de la conservation au sens où c'est conservatoire, où ça conserve la possibilité de le réutiliser, de le remontrer un jour. 246 »

Ainsi, la numérisation de sauvegarde vise les supports fragiles, l'ensemble des documents sur bande magnétique, donc en ce qui concerne les documents audiovisuels les formats VHS et Betamax notamment :

« Le département de l'Audiovisuel, le plus grand ensemble qu'il conserve, ce sont des disques noirs, c'est les collections sonores issues de l'histoire des archives de la parole, de la phonothèque nationale, de l'institution du dépôt légal du disque dès les années 30. Ça les disques noirs ça se conserve bien et il y a eu de la numérisation les dernières années importante à des fins de diffusion en ligne parce que les droits là le permettaient. Mais la numérisation de sauvegarde sans droit de diffusion, sans possibilité, sans perspective de diffusion en ligne, elle a visé quasi exclusivement les supports fragiles, les supports... les formats obsolescents et en particulier tout ce qui est bande magnétique son et vidéo. Tout ce qui est bande magnétique vidéo est numérisé à 90%, c'est-à-dire qu'en fait tout est numérisé sauf les entrées des deux dernières années puisqu'on continue à entrer énormément de ces supports [...] et forcément il y a un laps de temps entre les entrées et la numérisation, donc on est à jour plus ou moins de la numérisation des collections. »

Yves Bourgeay explique que pour Ardèche Images la problématique de sauvegarde des films était également première dans le projet de numérisation, les films étant déposés sous la forme d'une cassette VHS de 1993 à 2005 :

« Avant de dire on va créer un outil qui facilitera l'accès, l'idée première c'était la conservation, c'est ce qui a prévalu à la numérisation. A un moment donné la question s'est posée, de se dire : « Mais on a des archives, elles vont disparaître, déjà les cassettes VHS on sait qu'au bout d'un certain temps le signal qui est dessus, il s'efface ». Donc c'est parti de là l'idée de passer à la numérisation. 247 »

En effet, Sophie Labonne et Christine Braemer dans *Les archives audiovisuelles* précisent les difficultés qui menacent la lisibilité de ce type de support : « L'enregistrement magnétique audiovisuel cumule trois handicaps majeurs : l'inéluctable dégradation des supports physiques, l'obsolescence des appareils de

²⁴⁵ Système de préservation et d'archivage réparti, lancé en 2010 à la BnF.

²⁴⁶ Cf. Annexe n°2 « Transcription de l'entretien avec Alain Carou ».

 $^{^{247}}$ Cf. Annexe $n^{\circ}4$ « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

lecture, la disparition des pièces de maintenance et des savoir-faire ²⁴⁸». Ainsi, le « fossé d'obsolescence²⁴⁹ » conceptualisé par Bruno Bachimont dans *Patrimoine et numérique : technique et politique de la mémoire* est une véritable menace pour ces supports, pourtant anciens de seulement deux ou trois décennies pour certains.

Ainsi, la BnF effectue un travail de sauvegarde des supports vidéo, au même titre qu'une cinémathèque pour le film sous forme de pellicule :

« Et puis également, se préoccuper de sauvegarder les originaux, un peu comme une cinémathèque, mais dans le domaine de la vidéo. Le dépôt légal, les acquisitions, nous ont conduits à constituer des collections de copies. Le dépôt légal c'est l'obligation de déposer une copie à la BnF, si vous sortez un film en cassette VHS, vous déposez une cassette VHS. Mais ce film lui-même s'il a été produit au départ en vidéo et pas en pellicule, s'il a été produit en vidéo il a été produit sur un support de qualité professionnelle de bien meilleure qualité que la VHS [...] et ces formats là, ces supports de fixation originale des vidéogrammes, il importe bien sûr qu'ils soient sauvegardés. On a entrepris de collecter des copies, [...] on les a soigneusement conservées, on les a numérisées puisqu'à partir du début des années 2000 on a commencé à numériser exhaustivement toutes nos collections sur support vidéo analogique parce qu'on savait que le matériel de lecture allait disparaître. Mais quand aujourd'hui la question se pose de sauvegarder, de la conservation des masters eux-mêmes, évidemment on s'est saisi de la question. Cette question elle se pose parce qu'il y a effectivement chez les vidéastes, dans les sociétés de production, chez les distributeurs, dans des structures diverses et variées, des étagères, des placards avec ces supports qui ne peuvent plus être utilisés puisque le matériel n'est plus là, ces technologies sont obsolètes. Ça peut même être tout à fait dramatique, [...] il peut y avoir une urgence quand on parle même de sociétés qui font faillite, [...] de sociétés qui disparaissent dont effectivement ces supports-là sont stockés dans les locaux-mêmes et doivent être récupérés. ²⁵⁰ »

A la BnF, numérisation et publication en ligne sont à distinguer nettement. Comme l'explique Alain Carou : « Nos collections (de vidéogrammes) sont aujourd'hui numérisées à 90% mais elles restent toujours accessibles uniquement dans les enceintes du niveau recherche de la BnF. Il y a un peu de vidéo sur Gallica²⁵¹ mais pour des raisons de droits, ça restera extrêmement limité²⁵² ». Ainsi, la numérisation ne modifie pas en soi les modalités d'accès et la diffusion des documents et c'est bien la conservation en vue de donner accès aux chercheurs qui est au cœur de la mission de la BnF. Les documents vidéo qui entrent à la BnF au titre du dépôt légal sont aujourd'hui majoritairement nativement numériques. Alain Carou explique l'histoire et les enjeux de la conservation numérique des documents numérisés comme des documents numériques natifs à la BnF :

« On a commencé en 2008 à entrer de la vidéo numérique, nativement numérique. [...] L'année dernière, en 2018, pour la première fois le nombre de fichiers numériques entrés par le biais du dépôt légal a été supérieur au nombre de supports physiques. [...] si on regarde l'état du marché, ou l'état de la vidéo aujourd'hui elle est massivement dématérialisée [...] c'est le temps d'adaptation de la bibliothèque, non seulement sur le plan technique [...] mais sur le plan juridique et organisationnel [...] Donc voilà c'est en train de se mettre en place mais le numérique natif pour nous c'est une histoire qui a

²⁴⁸ LABONNE, Sophie et BRAEMER, Christine. *Les archives audiovisuelles*. Bry-sur-Marne : Ina, Paris : Association des archivistes français, 2014, p. 17.

²⁴⁹ BACHIMONT, Bruno. Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire. Bry-sur-Marne: Ina, 2017, p. 100.

 $^{^{250}}$ Cf. Annexe n°2 « Transcription de l'entretien avec Alain Carou ».

²⁵¹ Bibliothèque numérique en ligne de la BnF.

²⁵² Cf. Annexe n°2 « Transcription de l'entretien avec Alain Carou ».

commencé il y a dix ans avec une petite filière artisanale d'entrée de fichiers qui du point de vue des outils, catalogue, entrées, utilisent les mêmes outils que les entrées physiques. Et du point de vue de l'archivage utilisent l'architecture de stockage numérique qui a été mise en place pour le plan de numérisation. Dès lors qu'il y a eu un plan de numérisation massive, il y a eu une structure d'archivage numérique sur cartouche LTO²⁵³, stockée dans un robot, qui permet l'automatisation du déchargement, du chargement des fichiers à travers un serveur et donc le stockage se fait sur ces cartouches. Cette architecture elle a commencé à être utilisée à partir de 2008 aussi pour du numérique natif. Mais du numérique natif je dirais plus stocké que pérennisé, c'est normal les choses se font en plusieurs étapes, dans une logique de stockage, de conservation des 0 et des 1 simplement. Et là maintenant on peut dire voilà, le département de l'Audiovisuel a mis en place sa structure d'archivage numérique en 2003, on est en 2018, et à ce que je sais il n'y a pas eu un fichier de perdu, il y a eu trois migrations complètes de supports, de générations de LTO à une autre, donc tout ça a été maîtrisé. Maintenant l'étape suivante ça va être de migrer toute cette architecture numérique dans SPAR le système d'archivage numérique intégré de la BnF, qui lui intègre aussi la dimension obsolescence des formats, migrations. ²⁵⁴ »

Comme le dit Alain Carou, il ne s'agit pas de stocker l'information mais bien de la pérenniser, de maintenir sa lisibilité. Ainsi, la numérisation implique la mise en œuvre d'un système d'archivage numérique qui prenne à son tour en charge les problématiques liées à l'obsolescence des supports et des formats qui ne disparaissent pas avec le numérique. Bien au contraire, Bruno Bachimont explique qu'avec le numérique de nouvelles difficultés émergent quant à l'enregistrement des traces, on est ainsi confronté à une « ré-invention²⁵⁵ » du contenu : « ce qui est consulté est reconstruit de manière plurielle à partir de la ressource : archiver c'est confronter des variantes à une ressource anonyme ²⁵⁶ ». On assiste ainsi à une « déconstruction²⁵⁷ » du document : « Avec le livre, ce qui est lu est ce qui est conservé ; dans l'audiovisuel, ce qui est vu est reconstruit par un mécanisme dédié au codage de l'enregistrement ; dans le numérique, ce qui est consulté est réinventé par les possibilités calculatoires de l'outil de lecture²⁵⁸ ». Bruno Bachimont insiste encore sur la spécificité du numérique :

« La ressource numérique est, en tant que telle, inaccessible directement sinon par la médiation de la reconstruction : il n'est pas possible de vérifier que la reconstruction est fidèle à la ressource, car il faudrait pour cela accéder à la ressource *via* une autre reconstruction. [...] La question qui se pose est l'importance qu'il faut donner à cette réinvention et si malgré tout on ne peut, comme pour l'audiovisuel, reposer sur des contraintes propres à la ressource pour contrôler les publications qui seront effectuées. Le numérique a ceci de particulier que les reconstructions peuvent être parfaitement arbitraires par rapport au contenu qui a été enregistré. Contrairement à un magnétoscope qui interprète toujours de la même manière une cassette VHS, un programme peut reconstruire le contenu en fonction de paramètres qui dépendent autant de son environnement que de la ressource codée. ²⁵⁹ »

On assiste donc véritablement à un changement de paradigme avec le numérique qu'il est nécessaire de penser dans ce qu'il implique dans notre rapport à la mémoire. Bruno

²⁵³ Linear tape-open : technique de stockage sur bande magnétique.

²⁵⁴ Cf. Annexe n°2 « Transcription de l'entretien avec Alain Carou ».

²⁵⁵ BACHIMONT, Bruno. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire*. Bry-sur-Marne : Ina, 2017, p. 103.

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 102-103.

Bachimont explique que ce qui est en jeu ici c'est véritablement une politique de la mémoire. Ainsi, c'est « l'exercice répété et assumé de l'acte du souvenir » qui confère le statut mémoriel aux objets. Cet « acte du souvenir » pour Bruno Bachimont est la mise en récit « permettant de restituer leur humanité aux faits historiques, et donc de les rendre interprétables et compréhensibles comme tels ». Bruno Bachimont écrit ainsi : « Le numérique reste un outil pour la mémoire, mais ne peut en être un substitut²⁶⁰ » :

« En particulier, la question n'est pas de donner accès à ce qui est conservé, identifié, catalogué une fois pour toutes, l'accès se réduisant à une consommation, fût-elle culturelle ou patrimoniale. La question est plutôt de réactiver les dimensions problématiques des traces conservées, dans leur intégrité physique, leur authenticité documentaire, leur fidélité historique. La trace est une question, non une réponse qu'il faut périodiquement consulter pour se rappeler ce dont il s'agit. Par conséquent, les institutions de mémoire doivent être des institutions de savoir et de recherche. [..] Pour oser un paradoxe, l'enjeu n'est donc pas tant la conservation des archives et des objets de mémoire que leur déconstruction, la mise en question de leur évidence patrimoniale, historique et mémorielle.²⁶¹ »

On le voit les questions liées à l'accès, à la mise en ligne des documents s'articulent aux questions liées à l'intelligibilité, aux « dimensions problématiques des traces », aux questions qu'elles soulèvent. Ainsi, le travail effectué à la BnF comme à la Maison du doc s'inscrit dans cette problématique : numériser, conserver, donner accès, afin de permettre de questionner, de chercher, de faire des liens, de s'interroger.

Ainsi, le Club du doc en ligne est destiné aux chercheurs et professionnels du documentaire. Quels sont les objectifs de ce projet ? Que signifie dématérialiser le Club du doc ? Pour qui et pourquoi numériser les films du Club du doc ? Dans ce contexte, quels sont les points d'appui, les difficultés et les perspectives pour la Maison du doc ?

c) Le Club du doc en ligne

Le projet de numérisation des films déposés au Club du doc remonte au début des années 2000. Ce projet avait en premier lieu un objectif de conservation, de maintien de la lisibilité, afin de lutter contre la détérioration des supports et le « fossé d'obsolescence ²⁶²» qui menaçait les supports de type Betamax et VHS en particulier. Geneviève Rousseau explique que c'est le manque de moyens qui a empêché la mise en œuvre de la numérisation à ce moment-là :

« Ça fait vingt ans qu'on en parle. Jean-Marie (Barbe) voulait même qu'on numérise sur Beta numérique. Mais il fallait trouver les fonds, en tous cas, ça s'est pas fait. On est une petite équipe, c'est un projet à temps plein et on n'a jamais eu ni le temps ni l'énergie pour mener ça et le concrétiser au tout début des années 2000. En 2007, il y avait 10000 films inventoriés dans la base de données. On n'avait pas le budget pour numériser ces 10 000 films. ²⁶³ »

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 219.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 220-221.

²⁶² Ibidem, p. 100.

²⁶³ Cf. Annexe n°6 « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau ».

Ainsi, c'est la rencontre avec la BnF qui a véritablement lancé le projet de numérisation avec la perspective que la numérisation soit effectuée par la BnF qui dispose de moyens matériels et de compétences dans ce domaine. Ardèche Images est donc devenue « pôle associé » de la BnF en janvier 2015 en vertu d'une convention²⁶⁴ qui précise les objectifs de cette coopération et les obligations qui incombent à chacune des parties. Alain Carou explique que ce partenariat, au-delà des questions de numérisation, a pour objectifs :

« d'élargir les collections nationales, en l'occurrence de la BnF, en constatant que sont effectivement conservées à la Maison du doc [...] des copies de films qui sont des titres absents de nos collections [...] et réciproquement si Lussas obtient des droits de numérisation et de mise en ligne sur sa plateforme professionnelle des films d'un producteur et que nous avons une copie numérique chez nous, de leur mettre à disposition cette copie, c'est-à-dire de faire en sorte d'enrichir la plateforme de Lussas, donc c'est dans les deux sens. ²⁶⁵ »

En effet, la BnF a vocation à recevoir les copies de ces films au titre du dépôt légal. La Maison du doc, comme centre de ressources destiné au cercle restreint des chercheurs et des professionnels, fonctionne de la même manière que la BnF qui met à disposition les documents déposés au titre du dépôt légal dans le cadre spécifique de la recherche et de la consultation sur place. Ainsi, Geneviève Rousseau explique que la communauté d'intérêt et de fonctionnement entre la Maison du doc et la BnF a rendu possible ce partenariat :

« Et puis il y a eu cette rencontre avec la Bibliothèque nationale où c'est devenu évident parce qu'on faisait un peu le même travail d'inventaire des films, eux à travers le dépôt légal et nous à travers le Club du doc. Et on avait aussi un peu le même type de public, un public restreint de professionnels, de chercheurs. Et surtout quand on s'est rencontrés avec Alain Carou, je dirais il y a quinze ans, en 2007... Très vite Alain (Carou) a dit : « Envoie-moi la liste des films et on va comparer ». Et en fait, 60% des films du Club du doc n'étaient pas à la BnF au titre du dépôt légal. Au moins la moitié des films que nous avons et qu'ils n'ont pas. ²⁶⁶ »

La mise en commun des ressources documentaires s'inscrit ainsi dans les missions de la BnF :

« La BnF « coopère avec d'autres bibliothèques et centres de recherche et de documentation français ou étrangers, notamment dans le cadre des réseaux documentaires ²⁶⁷ » et « participe, dans le cadre de la politique définie par l'Etat, à la mise en commun des ressources documentaires des bibliothèques françaises ²⁶⁸ ». Cette mission s'exerce de manière privilégiée avec des établissements dits « pôles associés » de la Bibliothèque nationale de France. ²⁶⁹ »

Alain Carou explique le contexte dans lequel ont été créés les pôles associés et leur évolution à l'heure de la numérisation des collections :

Images ».

HUCHARD Anne-Sophie | Master 2 Archives numériques | Mémoire de recherche | août 2019 Droits d'auteur réservés.

- 80 -

 $^{^{264}}$ Cf. Annexe n°11 « Convention de pôle associé documentaire n°2015-481/423 entre la BnF et Ardèche Images ». 265 Cf. Annexe n°2 « Transcription de l'entretien avec Alain Carou ».

²⁶⁶ Cf. Annexe n°6 « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau ».

²⁶⁷ Décret constitutif n°94-3 du 3 janvier 1994, article 2.

²⁶⁸ Ibidem.

 $^{^{269}}$ Cf. Annexe n°11 « Convention de pôle associé documentaire n°2015-481/423 entre la BnF et Ardèche

« A une époque les pôles associés leur rôle c'était surtout par exemple d'acquérir des livres dans des domaines spécialisés. C'était de se dire, notamment dans le domaine de l'information scientifique et technique, il se publie tellement de choses, la bibliothèque ne peut pas acquérir dans tous les domaines, donc il va y avoir la bibliothèque de Brest, spécialisée dans l'océanographie, ça va être l'endroit, où vraiment, on achète tout en océanographie, et ce ne sera pas la peine que ce soit le cas à la BnF. Et donc la BnF subventionne [...] c'est des crédits qui sont fléchés par le ministère pour les pôles associés et que la BnF est chargée en tant que chef, tête de réseau de piloter, voilà ça c'était le début des pôles associés « acquisitions » il y a vingt ans. Aujourd'hui, les pôles associés sont axés très majoritairement ou uniquement vers la numérisation pour compléter l'offre de la BnF. C'est-à-dire aller par exemple numériser des publications qui sont conservées au musée social sur l'histoire ouvrière du XIXe siècle, des petits fascicules, brochures, qui n'ont jamais été collectés par la BnF au titre du dépôt légal à l'époque. Donc numériser des collections complémentaires de celles de la bibliothèque. Avec le projet de Lussas on est en plein là-dedans, il s'agit de numériser des collections complémentaires de celles de la bibliothèque. Maintenant, compte-tenu de la restriction depuis pas mal d'années déjà des moyens des pôles associés, qui ont été beaucoup plus importants par le passé, il est acquis depuis plusieurs années que la numérisation serait faite par le département de l'Audiovisuel qui en a la possibilité encore, donc c'est nous département Audiovisuel qui le ferions et pas les pôles associés qui subventionneraient Lussas, qui ne peut pas le faire.²⁷⁰ »

Alain Carou précise que dans le domaine audiovisuel il n'y a que deux pôles associés à la BnF: le CNDP²⁷¹ qui se nomme aujourd'hui CANOPÉ, en ce qui concerne les archives de l'audiovisuel scolaire, et Ardèche Images²⁷².

La convention de pôle associé documentaire précise les raisons de ce partenariat entre la BnF et Ardèche Images, en premier lieu se trouvent citées les « actions de coopération numérique » :

« Considérant

- le Schéma numérique des Bibliothèques (mars 2010)²⁷³, qui recommande la mise en œuvre d'actions de coopération numérique (numérisation, interopérabilité des bibliothèques numériques, etc.) et le référencement exhaustif des fonds patrimoniaux des bibliothèques françaises,
- le rôle tenu au plan national par Ardèche Images, grâce à son centre de ressources « la Maison du doc », dans la conservation et la diffusion des films documentaires, dont une partie n'est pas couverte par le dépôt légal; son festival « Les Etats généraux du film documentaire »; son activité de formation en collaboration avec l'université Stendhal Grenoble 3 (master 2 « Documentaire de création »); son action en faveur de la coopération internationale pour le développement du film documentaire en Afrique, en Eurasie, dans l'Océan Indien et en Amérique du centrale et du sud; l'intérêt scientifique et la valeur patrimoniale des collections du centre de ressources « la Maison du doc »; la complémentarité de ses collections avec celles de la BnF conservées au département de l'Audiovisuel et la volonté d'Ardèche Images de valoriser son patrimoine en partenariat avec la BnF,
- la volonté d'Ardèche Images de développer une plateforme d'accès en ligne aux films numérisés [...] à des fins professionnelles et de recherche; la volonté d'Ardèche Images d'associer la BnF à ce projet en tant que partenaire contributeur de contenus ²⁷⁴ »

Images », préambule.

_

²⁷⁰ Cf. Annexe n°2 « Transcription de l'entretien avec Alain Carou ».

²⁷¹ Centre national de documentation pédagogique.

²⁷² Cf. Annexe n°2 « Transcription de l'entretien avec Alain Carou ».

 $^{^{273}}$ RACINE, Bruno. « Schéma numérique des bibliothèques ». Disponible sur le web : https://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/104000143.pdf

²⁷⁴ Cf. Annexe n°11 « Convention de pôle associé documentaire n°2015-481/423 entre la BnF et Ardèche

Ainsi, la numérisation des films documentaires déposés au Club du doc, et la contribution à la plateforme en ligne du Club du doc en ligne, font partie des pré requis de ce partenariat et apparaissent en préambule à la convention. Les objectifs de la coopération sont ensuite précisés, celle-ci a ainsi pour objectifs :

- « le recensement et le signalement des films documentaires, dans un catalogue ou une base de données accessible en ligne,
- la numérisation des films documentaires collectés par le pôle associé; cette numérisation sera effectuée, selon les cas, par le pôle associé ou par la BnF (notamment pour les supports analogiques obsolètes); le pôle associé sollicitera l'accord des ayants droit en vue de cette opération. Les conditions de numérisation, d'usage et d'exploitation des fichiers seront fixées dans une convention spécifique.
- la consultation de ces documents numérisés dans les emprises du pôle associé et de la BnE.
- la consultation sur la plateforme de consultation professionnelle opérée par le pôle associé, le pôle associé sollicitera l'accord des ayants droit en vue de cette opération,
- la conservation pérenne, par la BnF, de ces documents numérisés,
- l'enrichissement conjoint des collections de la BnF et du pôle associé, en favorisant le double dépôt par les producteurs et éditeurs de films documentaires.²⁷⁵ »

Les objectifs de cette convention montrent bien l'intrication des enjeux de collecte, de conservation et de consultation des films. Ainsi, comme l'expliquait Alain Carou, il incombe à la BnF d'effectuer la numérisation des films, « notamment des supports analogiques obsolètes ». Geneviève Rousseau explique en effet la nécessité pour la Maison du doc de travailler avec la BnF en ce qui concerne la numérisation des supports les plus anciens :

« La BnF on comptait sur eux pour nous aider à numériser à partir des supports que nous on ne pourra pas numériser. Pour tous les supports anciens, on voulait s'appuyer sur la BnF parce qu'ils sont équipés de tous les lecteurs possibles et imaginables. Mais il fallait faire l'inventaire, rassembler les Beta, ce qu'on a commencé à faire mais on n'avait pas d'interlocuteur. Je pense que de part et d'autre il n'y a personne qui peut s'y consacrer sérieusement. 276 »

Ainsi, un préalable nécessaire à cette opération de numérisation consiste à déterminer quels sont les films que la BnF n'a pas et qui sont à numériser en priorité. Alain Carou reconnaît que la BnF ne dispose pas des moyens nécessaires pour mettre en œuvre ce travail de recoupement : « l'alignement des données pour savoir ce qui manque, ce qu'il faut numériser, ça c'est un travail préalable plus important que sur nos moyens internes on n'a guère les moyens de mener là, enfin... on n'a pas les moyens de mener 277 ». En effet, ce travail d'alignement des catalogues s'avère extrêmement difficile à mettre en œuvre puisque la logique de catalogage à la BnF et celle de la Maison du doc ne se recoupent pas. Yves Bourgeay explique que ce travail spécifique nécessiterait des moyens humains que n'a pas Ardèche Images :

« Alain Carou nous a fait une proposition en délocalisant toute la partie numérisation chez eux, puisqu'ils ont les outils, les moyens, la compétence, il s'est même proposé de faire enlever les lots qu'on voulait numériser, en sachant que tout ça il faut le préparer. C'est-à-dire qu'on n'allait pas ici vider toutes nos étagères pour tout leur envoyer et ne

 276 Cf. Annexe $n^{\circ}6$ « Transcription de l'entretien avec Geneviève Rousseau ».

-

²⁷⁵ Ibidem, article 3.

 $^{^{277}}$ Cf. Annexe $n^{\circ}2$ « Transcription de l'entretien avec Alain Carou ».

plus avoir ici quoi que ce soit. On a des besoins pour les étudiants, pour les résidents, on a des demandes extérieures, on a des besoins en interne, donc il fallait faire un travail préalable de rapprochement et de collationnement pour savoir ce qu'on leur envoyait, identifier ce qu'on leur envoyait, identifier ce qu'on n'avait pas nous et qu'eux avaient déjà numérisés, sur lesquels on avait les droits. Et tout ce travail-là ce n'est pas possible de le faire dans le temps normal de notre activité. [...] Et puis par ailleurs les financements ne sont pas arrivés, on a relancé et puis rien ne s'est fait. C'est regrettable, parce que je pense sincèrement qu'on a un vrai rôle à jouer en tant que pôle associé au niveau du documentaire. On a un fonds qui est absolument unique en Europe et dans le monde.²⁷⁸ »

Alain Carou précise ce qui rend complexe cette mission d'alignement des catalogues. La base de données de Lussas référence des œuvres alors que la BnF référence la manifestation d'une œuvre, c'est-à-dire la manière dont elle se présente à un moment donné. A chaque fois qu'un film est réédité, la BnF va le référencer d'une autre manière car elle effectue ainsi un travail de mémoire quant à la diffusion des œuvres, leur publication, leur édition. Cela rend très difficile le recoupement des données, il ne peut pas y avoir d'automatisation et ce travail ne peut que demander un travail humain extrêmement coûteux en temps :

« On a un catalogue, un format de description qui est dans une philosophie et dans des formats qui sont des formats de bibliothèque comme je vous disais. [...] on est dans une logique qui est celle des catalogues de bibliothèque informatisés depuis le début, les formats MARC²⁷⁹, en INTERMARC en l'occurrence c'est-à-dire une notice bibliographique descriptive par édition, par ce qu'on appelle maintenant dans les formats FRBR²⁸⁰: œuvre, version, manifestation, item; la manifestation c'est-à-dire la forme sous laquelle une œuvre se manifeste à un public à un moment donné. [...] on va parler par exemple des Statues meurent aussi²⁸¹ de Chris Marker, on va prendre du documentaire, il va y avoir plusieurs éditions donc il va y avoir une notice bibliographique par édition. Mais Les statues meurent aussi l'édition DVD qui est peutêtre la plus... celle qui fait autorité, la plus intéressante, elle est en bonus entre guillemets dans le coffret DVD des premiers films d'Alain Resnais avec L'année dernière à Marienbad²⁸² et Hiroshima mon amour²⁸³. Donc, nous, chez nous, on a une notice bibliographique qui est : Alain Resnais / Hiroshima mon amour / L'année dernière à Marienbad dans laquelle Les statues meurent aussi figure bien, qui a ce qu'on appelle une notice analytique, mais au sein de cette unité-là. Alors qu'à Lussas, à supposer qu'ils aient le film, une copie du film, le film est tout seul dans la notice documentaire. Les moyens de rapprocher automatiquement les deux, enfin, à la limite il n'y aurait que ce cas-là, on pourrait le faire, mais en fait il y a une multitude de cas de figure qui font que les rapprochements sont loin d'être simples. Il n'y a pas d'alignements simples, si on avait le même format au départ les choses iraient toutes seules mais en fait ce n'est pas le cas. Parce qu'eux font du référencement d'œuvres et nous on fait du référencement de manifestations. D'où la nécessite de passer du temps effectivement sur l'alignement des données. ²⁸⁴ »

Face à cette difficulté, liée à l'interopérabilité des données, Ardèche Images a sollicité

²⁷⁸ Cf. Annexe n°4 « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

 $^{^{279}}$ Machine readable cataloging : format d'échange de données bibliographiques informatisées des catalogues de bibliothèques.

 $^{{\}it ^{280} Functional \ Requirements \ for \ Bibliographic \ Records: \ sp\'{e}cifications \ fonctionnelles \ des \ notices \ bibliographiques.}$

²⁸¹ MARKER, Chris et RESNAIS, Alain. Les statues meurent aussi. 1953.

²⁸² RESNAIS, Alain. L'Année dernière à Marienbad. 1961.

²⁸³ RESNAIS, Alain. Hiroshima mon amour. 1959.

 $^{^{284}}$ Cf. Annexe $n^{\circ}2$ « Transcription de l'entretien avec Alain Carou ».

des moyens auprès de la BnF *via* une note de projet en août 2017²⁸⁵. Il s'agissait de pouvoir effectuer ce travail de recoupement des fonds tout en incitant au dépôt légal des films documentaires avec la « création d'un formulaire de dépôt légal hébergé par les deux plateformes développées par la Maison du doc : Docfilmdepot et Club du doc en ligne²⁸⁶ » et le « transfert mensuel de l'ensemble des données « dépôt légal » collectées, vers la BnF, *via* une API²⁸⁷ développée spécifiquement et dédiée²⁸⁸ ». Ainsi, une subvention de 18 000 euros avait été demandée afin de pouvoir employer une personne sous la forme d'une « mission temporaire de plusieurs mois » avec comme objectifs :

- « Assister la documentaliste dans le travail de collationnement des listes BnF/Maison du doc et assurer prioritairement la préparation et l'envoi des éléments issus de ce collationnement
- Procéder au recensement de l'ensemble des ayants droit [...]
- Accompagner, développer et dynamiser le dépôt légal des œuvres documentaires auprès de la Maison du doc avant versement auprès de la BnF ²⁸⁹ »

Yves Bourgeay précise la manière dont cette API devait fonctionner :

« L'idée c'était après de mettre en place une API, la proposition était la suivante, les gens qui venaient sur le Docfilmdepot ou sur le Club du doc se voyaient proposer la possibilité de faire le dépôt légal de leur œuvre, et donc du même coup de faire le dépôt du film sur le Club du doc avec les autorisations. On avait créé un formulaire de dépôt légal en ligne et après il suffisait de faire la liaison ente notre service et les services de la BnF pour que ça se fasse directement. Voilà. Mais ça, ça ne se développe pas avec dix centimes, il faut mettre un peu d'argent, un peu de temps et des personnes dessus.²⁹⁰ »

Or, comme l'explique Yves Bourgeay, cette subvention n'a pas pu être versée et Ardèche Images met seule en œuvre son projet de numérisation du Club du doc. Ardèche Images s'appuie donc sur le Village documentaire pour mutualiser les moyens notamment liés au stockage des fichiers numériques. Actuellement, les fichiers sont stockés sur deux disques durs en miroir mais le Village documentaire souhaite investir dans des cartouches LTO, pour les besoins de la Maison du doc mais aussi des autres structures du Village documentaire :

« Pour l'instant ils sont stockés en miroir, il y a deux disques durs. La prégnance de l'économique est très importante parce que là on va arriver à la capacité maximale des disques durs et pour l'instant en trésorerie on n'avait pas les moyens de réinvestir tout de suite, parce qu'à chaque fois il faut acheter deux disques durs. La question de l'équipement avec du LTO c'est autre chose de plus large, mais l'investissement dans les lecteurs et enregistreurs LTO c'est de pouvoir basculer sur un autre type de sauvegarde. [...] En sachant que le plus gros besoin c'est sur la Maison du doc. Il y a beaucoup de besoins sur l'Ecole, avec les films des étudiants, pour l'instant ils ont un autre système mais à terme ils basculeraient sur un système commun. Au sein du Village documentaire il y a d'autres besoins, pour Tënk par exemple, on s'était dit qu'on pouvait mutualiser ça et aller vers un modèle plus performant. En fait, ce sont des investissements prévus depuis le début, que l'on va faire maintenant. L'idée ce serait de mutualiser en partageant une partie des coûts pour avoir du matériel supérieur avec deux ou trois

²⁸⁵ Cf. Annexe n°12 « Note de projet, Ardèche Images, 11 août 2017. Pôle associé documentaire-Dépôt légal ».

²⁸⁶ Ibidem

²⁸⁷ Application programming interface: interface de programmation d'application.

²⁸⁸ Cf. Annexe n°12 « Note de projet, Ardèche Images, 11 août 2017. Pôle associé documentaire-Dépôt légal ».

²⁸⁹ Ibidem

²⁹⁰ Cf. Annexe n°4 « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

acteurs du Village documentaire qui ont des besoins dans ce domaine-là. 291 »

Au-delà des aspects techniques, la numérisation des films demande un temps humain. La Maison du doc emploie en service civique une personne chargée de numériser les films. Cette numérisation se fait film par film, et est donc très chronophage. A ce jour, sur plus de 17 000 films, seuls 300 films ont pu être numérisés et 820 films sont numériquement natifs; donc 1320 films soit 8% des films peuvent être raccordés au Club du doc en ligne²⁹². Le travail de numérisation en est donc encore à ses débuts et les difficultés liées à la détérioration des supports vont devenir de plus en plus importantes du fait des conditions de conservation qui ne sont pas adaptées :

« On n'a pas des normes de conservation, on n'est pas dans les normes, c'est-à-dire qu'on n'a pas un bâtiment qui serait fermé avec un taux d'hygrométrie, une température constante. Là, on rentre, on sort, la température elle est ce qu'elle est, puisque la partie du bâtiment dans laquelle sont stockés les supports n'est pas climatisée. Et puis effectivement, on a reçu à certaines époques des cassettes vidéo, sauf qu'il y avait différentes gammes dans la manière dont les bandes étaient enduites ou pas, les épaisseurs, la qualité de conservation était plus ou moins importante, le mécanisme était plus ou moins fiable, etc. Donc je pense qu'on doit avoir toute la palette des produits qui sont sortis. Et puis on manque de place, parce qu'on reçoit toujours quand même un certain nombre de supports. [...] On est en difficulté par rapport à la conservation sur beaucoup, beaucoup de points : la place, les conditions, la qualité des supports qui se détériorent plus ou moins vite, mais on ne fait pas de prélèvement pour vérifier. 293 »

Si le Club du doc en ligne ne pourra dans un premier temps donner accès qu'à 8% des films présents dans son fonds, son ouverture est néanmoins prévue pour l'été 2019. Yves Bourgeay explique que ce sont les fonctionnalités d'administration, notamment concernant les droits d'accès, qui sont à finaliser :

« On n'aura peut-être pas les moyens de l'alimenter de façon très importante au début. J'ai défini un modèle économique, le fonctionnement, pour rester au plus proche de ce qu'il se fait actuellement sur l'utilisation de la Maison du doc. Et puis qu'on arrive à dégager un peu de ressources pour continuer le développement et faire d'autres choses. Il va falloir qu'on mette en place tous les systèmes d'accès : d'accès tout public donc non-pro, d'accès pro qui ont déposé, ceux qui n'ont pas déposé, ceux qui sont sur le Docfilmdepot dont les comptes peuvent basculer directement sur le Club du doc. Il y a tout ce processus là à mettre en place, mais sur l'outil même les choses sont très avancées déjà. ²⁹⁴ »

Pour l'ensemble des professionnels interrogés, le numérique et la plateforme Club du doc en ligne offrent des perspectives de développement inédites pour la Maison du doc et pour la connaissance du documentaire. En effet, le Club du doc en ligne permettra un visionnage des films, un accès au contenu, ce qui est extrêmement précieux pour les programmateurs notamment. En novembre 2017, a été créée la Cinémathèque du documentaire à la Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou à Paris. Les membres fondateurs de la Cinémathèque du documentaire sont la Scam, le CNC, la Bpi, la BnF, la Sacem, France Télévisions, Images en bibliothèque, film-documentaire.fr et Ardèche Images. La création de la Cinémathèque du documentaire est une opportunité pour la Maison du doc car elle va dynamiser la diffusion des films documentaires. En effet, la mission de la Cinémathèque du documentaire est de :

²⁹¹ Ibidem.

 $^{^{292}}$ Cf. Annexe n°11 « Données chiffrées de la Maison du doc de 1994 à 2019 ».

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ Ibidem.

« soutenir la diffusion du film documentaire à travers un réseau d'une cinquantaine de lieux en France²⁹⁵ ». Pour cela, la Cinémathèque aura besoin d'avoir accès non seulement à l'inventaire des films mais aux films eux-mêmes, en cela le Club du doc en ligne offre un service unique. Yves Bourgeay explique que c'est la possibilité d'avoir accès aux films eux-mêmes qui permettra le développement du Club du doc en ligne dans cette perspective :

«Le public pro pourra avoir accès au film, parce qu'on a validé son accès pro à l'ensemble des données, à la fois des contenus mais aussi des media, voilà. En sachant que, j'espère que cette forme là, parce qu'on va communiquer là-dessus, on va communiquer auprès des professionnels, auprès des établissements type médiathèque, on va essayer de travailler avec la Cinémathèque du documentaire, que cette proposition là va faire venir plus de monde en consultation. [...] Parce qu'il y a quand même une proposition assez large par ailleurs, de sites comme film-documentaire.fr. Le seul élément qu'on aura en plus c'est qu'on va pouvoir proposer du media et la possibilité aux gens de pouvoir visionner les films en streaming. Je pense que ça va être notre grosse force et notre gros atout. Moi j'espère que cette proposition là va dynamiser l'utilisation du centre de ressources. [...] Autour de la Cinémathèque du documentaire se met en place tout un travail de diffusion qui va être fait par un certain nombre de structures, associatives ou pas d'ailleurs. Et l'idée c'est qu'ils vont avoir des besoins pour préparer des programmations, pour travailler peut-être sur des programmes qui vont tourner sur plusieurs sites. Donc on se dit que voilà, on est en capacité de proposer le moyen de visionner les films, de voir si ca s'articule bien dans une programmation, au-delà simplement de fournir le nom du producteur, du distributeur du film et la durée. L'idée c'est que ça puisse être un outil qui vraiment dans le cas de la Cinémathèque puisse servir dans ce sens-là. Et puis je pense que la Cinémathèque auprès des professionnels a une certaine aura. [...] Le moyen de nous démarquer par rapport à film-documentaire.fr ce sera ça, c'est-à-dire que la personne aura accès au support pour visionner le film²⁹⁶ ».

Alain Carou explique également l'importance du Club du doc en ligne dans le cadre de la mission de la Cinémathèque du documentaire de « stimulation pour la diffusion »:

« Ce sera un outil décisif pour les programmateurs par exemple dans le cadre de la création de la Cinémathèque du documentaire. C'est une stimulation pour la diffusion qui devrait être absolument promue par la Cinémathèque du documentaire et j'espère qu'on sera amenés à le défendre conjointement avec eux et c'est tout le sens aussi du plan de numérisation je dirais croisée, enfin pas croisée parce que c'est nous qui le ferions mais le plan d'enrichissement réciproque des collections avec cette idée d'être aussi riche de part et d'autre.²⁹⁷ »

Ainsi, la création de la Cinémathèque du documentaire est également un levier qui pourrait permettre de donner de moyens pour la numérisation du Club du doc en vue de la constitution de collections pérennes :

« Je pense qu'on a une chance à saisir, c'est celle de la création de la Cinémathèque du documentaire. La Cinémathèque du documentaire, et c'est bien normal, l'histoire des cinémathèques commence toujours comme ça, c'est d'abord, ça tourne d'abord autour de la question de la diffusion, stimuler la diffusion. Mais à un moment donné, c'est l'histoire de la Cinémathèque française d'Henri Langlois et de toutes les cinémathèques ; à un moment donné, la diffusion elle doit, pour être riche et surtout diverse, elle doit pouvoir s'appuyer sur des collections et donc pour qu'il y ait des collections, il faut que

²⁹⁵ Site internet de la Cinémathèque du documentaire. Disponible sur le web : https://www.cinemathequedocumentaire.org

²⁹⁶ Ibidem.

²⁹⁷ Cf. Annexe n°2 « Transcription de l'entretien avec Alain Carou ».

les programmateurs puissent accéder au maximum de copies des films, c'est l'enjeu majeur du projet avec Lussas. Et il faut qu'ils puissent disposer de copies de référence quelque part, et puis après il faut aussi qu'ils traitent la question des droits. Sur le deuxième point de conserver des copies de référence pour les films produits en vidéo on a un rôle à jouer et aussi en lien avec Lussas, à travers le démarchage. Donc je crois vraiment que, même si aujourd'hui la Cinémathèque du documentaire démarre plutôt en mettant très fortement l'accent sur la diffusion et c'est son premier but et c'est sa raison d'être, et c'est la raison pour laquelle ça vaut la peine de conserver les films aussi. C'est la question des conditions de la vitalité de cette diffusion va se poser et donc la question de la conservation oui, de la sauvegarde, donc voilà l'avenir joue pour nous.²⁹⁸ »

Le Club du doc en ligne s'il permettra l'accès aux films documentaires pour le cercle restreint des professionnels et des chercheurs n'est pas à proprement une plateforme de diffusion des films documentaires, mais bien plutôt un levier pour permettre la diffusion des films. Pour Yves Bourgeay, l'ouverture du Club du doc en ligne est un atout majeur pour le développement de la Maison du doc et du film documentaire :

« Le fait d'avoir un outil en ligne qui permette l'accès à tous les éléments du centre de ressources, c'est un énorme atout, une énorme chance de pouvoir développer notre public et de se faire connaître. Alors, après ça va demander un travail de communication auprès d'un certain nombre de réseaux, mais je pense que ça peut aller que vers le plus. [...] Je n'ai aucune crainte sur l'avenir et je pense que ça va renforcer notre visibilité, l'utilisation par les professionnels du site, de manière importante. [...] On va recommuniquer autour de l'ouverture du Club du doc, et à ce moment-là on fera la proposition à tout un tas de gens qui n'ont pas encore déposé. Je suis optimiste, je pense qu'on a un bel outil, un fonds qui est très riche, et même si c'est un outil qui coûte cher et qui est déficitaire, ça ne va pas s'arrêter demain. ²⁹⁹ »

Plus encore, Yves Bourgeay souhaite développer la Maison du doc en partenariat avec les festivals du documentaire européen pour mutualiser les fonds :

« J'ai aussi une visée que je garde en tête et j'ai commencé à creuser. Je sais qu'un certain nombre de gros festivals étrangers de documentaires archivent des films. [...] Mais j'ai commencé à tâter le terrain pour savoir ce qu'ils en faisaient, et en fait ça reste dans un placard et c'est conservé. Et il y a peut-être quelque chose à faire. Il y a peut-être une mise en commun des fonds à faire, de trouver l'outil qui s'y adapte, après il faut régler le problème juridique, le problème des droits, mais il y a des festivals comme Leipzig, comme Populi à Florence, enfin il y a plein de festivals de documentaires où ils ont des fonds depuis des années et des années, qui sont des fonds morts, enfin, inertes. Je trouve ça dommage. Donc j'ai commencé à creuser du côté de l'Europe pour voir ce qu'il se faisait. Il existe un organisme qui rassemble l'équivalent des CNC au niveau international, donc j'espère rencontrer des gens de cet organisme-là et voir ce qu'on peut faire parce que ça pourrait être un moyen de dynamiser les choses.

Les perspectives pour la Maison du doc sont donc nombreuses. La Maison du doc s'inscrit dans le monde social : au niveau local avec le Village documentaire et les actions menées en Ardèche ; au niveau national, avec les Etats généraux du film documentaire, le Mois du film documentaire et maintenant la Cinémathèque du documentaire ; et international avec la possibilité de fédérer les archives du film documentaire au niveau européen. En ce sens, la Maison du doc s'inscrit dans le rôle que doivent avoir les institutions mémorielles selon Bruno Bachimont :

-

²⁹⁸ Ibidem.

²⁹⁹ Cf. Annexe n°4 « Transcription de l'entretien avec Yves Bourgeay ».

³⁰⁰ Ibidem

« Le rôle des institutions de mémoire ne réside pas seulement dans la constitution du savoir, outre la conservation qui est au fondement de leur mission. Elles doivent être des acteurs de la société. Comme on l'a dit plusieurs fois, la mémoire n'est transmise que si ses contenus font l'objet d'interrogations, de débats dans la vie sociale et culturelle du moment. L'objet de mémoire doit être vivant, il doit être plongé dans le courant des débats et des enjeux du moment. 301 »

223.

³⁰¹ BACHIMONT, Bruno. Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire. Bry-sur-Marne : Ina, 2017, p.

CONCLUSION

L'économie du secteur cinématographique et en particulier du secteur du film documentaire d'auteur est une économie fragile. Depuis trente ans, Ardèche Images fédère les acteurs de ce secteur pour développer le soutien des collectivités publiques, la mutualisation des moyens de production et de diffusion, la formation et la réflexion sur les pratiques tant cinématographiques que politiques et économiques. L'arrivée des technologies numériques est un élément primordial dans cette perspective. En effet, elle facilite la production et la diffusion des films en baissant les coûts de manière spectaculaire. Cette évolution s'inscrit dans l'histoire de la production et de la diffusion audiovisuelle, des premiers films sur pellicule argentique, diffusés uniquement dans le cadre d'une projection cinématographique, à la vidéo et l'hégémonie télévisuelle jusqu'aux fichiers numériques diffusés sur des plateformes en ligne aujourd'hui.

Ainsi, comme le dit Alain Carou³⁰² on assiste aujourd'hui à un paradoxe : le nombre de films en augmentant considérablement en complexifie la collecte, notamment dans le cadre du dépôt légal. En effet, tout document « mis à disposition d'un public » est candidat au dépôt légal. La diffusion via l'internet bouleverse donc complètement la notion de collecte et pour reprendre la question posée dans l'ouvrage dirigé par Francesca Musiani³⁰³: « où commence et où s'arrête l'archive? ». En ce qui concerne le web, le dépôt légal se fait sans « dépôt » de la part des auteurs ou des éditeurs. En effet, des robots collectent automatiquement les sites en fonction de paramétrages quant au périmètre de la collecte, sa fréquence et sa profondeur. De même, en ce qui concerne les plateformes de diffusion de contenus audiovisuels en ligne, la BnF met en place des dispositifs afin d'en assurer la collecte de manière automatisée. Alain Carou explique que ce type d'entrées dans les collections nationales se met en place actuellement. Le nombre de fichiers numériques natifs collectés au titre du dépôt légal a pour la première fois été majoritaire en 2018 au département de l'Audiovisuel de la BnF : « Tout ça va prendre de l'ampleur, pour le dépôt légal de la VOD³⁰⁴ commerciale on a un chef de projet [...] pour mettre en place ça. Pour les plateformes musicales [...] les premiers fichiers sont entrés, donc voilà c'est en train de se mettre en place ». Ainsi, les acteurs de la collecte et de la conservation des documents audiovisuels développent de nouvelles stratégies afin de répondre au défi de l'explosion de la production et de la diffusion de documents audiovisuels. Une de ces stratégies est de développer des outils numériques afin d'agréger cette production et en faciliter la collecte telle la plateforme Docfilmdepot de l'association Ardèche Images.

Cependant, la plateforme Docfilmdepot si elle permet en effet de rassembler la production de films documentaires a pour but premier d'être un outil de travail

³⁰² Cf. Annexe n°2 « Transcription de l'entretien avec Alain Carou ».

³⁰³ MUSIANI, Francesca (dir). *Qu'est-ce qu'une archive du web*? Marseille : OpenEdition Press, 2019. Disponible sur le web : http://books.openedition.org/oep/8713

³⁰⁴ Video on demand (vidéo à la demande).

pour les programmateurs de festivals et les auteurs et producteurs de films documentaires. Le numérique conduit ainsi à réinventer la collecte des films par l'association Ardèche Images. En effet, *via* cette plateforme en ligne, le Club du doc peut être alimenté aujourd'hui par des films qui ne sont pas candidats à la sélection du festival les Etats généraux du film documentaire de Lussas, organisé par l'association. On assiste donc à un changement de paradigme avec le numérique autant qu'à un paradoxe. En effet, comme nous l'avons vu la facilité de dépôt que procure la plateforme en ligne n'a pas entraîné d'augmentation du nombre de films déposés, bien au contraire, celui-ci a chuté de 50%. Ainsi, le numérique s'il offre des perspectives de développement inédites pour Ardèche Images et la Maison du doc, nécessite un travail d'accompagnement et de communication afin de faire perdurer le Club du doc sous sa forme dématérialisée, comme outil collaboratif à destination des professionnels.

Le deuxième aspect lié à la numérisation et à la dématérialisation du Club du doc concerne la collaboration entre institutions quant à la collecte et à l'accès aux films. Là, encore le numérique offre des perspectives de mutualisation, notamment par le biais du développement d'une API entre les sites de la BnF et d'Ardèche Images et par la mise en commun des films numérisés présents à la BnF et dont Ardèche Images possède les droits et des films du Club du doc sur la plate forme du Club du doc en ligne. Les obstacles à cette mutualisation on l'a vu ne sont pas d'ordre technique mais juridique et organisationnel. Il s'agit de faire le point sur la question des droits et d'effectuer le recoupement des catalogues. Ainsi, ce sont des moyens humains qui sont nécessaires « dans un contexte de restriction très grand des moyens du département de la coopération avec les pôles associés ³⁰⁵ », comme l'explique Alain Carou.

Enfin, nous l'avons vu, la mise en ligne des films ne peut être une condition suffisante à la diffusion des films documentaires. Dans le cas du Club du doc, il s'agit en effet d'un accès extrêmement restreint aux chercheurs et professionnels. Il est à destination d'un réseau de professionnels avec la Cinémathèque du documentaire, les bibliothèques, les universités notamment. Ainsi, la Maison du doc s'inscrit dans une dynamique de construction de sens et est une référence dans le champ du documentaire d'auteur et de la recherche cinématographique. Au-delà, du cas de la Maison du doc et de son Club du doc en ligne, nous avons évoqué la plateforme SVoD³⁰⁶ Tënk, spécialisée dans le documentaire d'auteur. Il s'agit là d'une diffusion à destination du grand public qui fait l'objet d'une éditorialisation. Pour Matteo Treleani : « L'éditorialisation est le réel acte de *patrimonialisation*, alors que la numérisation n'est que la condition de possibilité du processus de création du patrimoine³⁰⁷ ». Ainsi, pour Jean-Marie Barbe, le numérique c'est la possibilité de transmettre une culture, de faire acte de « patrimonialisation » :

« On n'est qu'au début de ce nouvel entrant dans le monde des montreurs d'images et des fabricants, faiseurs d'images. Les plateformes sont à inventer en termes

³⁰⁵ Cf. Annexe n°2 « Transcription de l'entretien avec Alain Carou ».

³⁰⁶ Subscription video on demand (service de vidéo à la demande par abonnement).

 $^{^{307}}$ TRELEANI, Matteo. Le patrimoine en ligne a-t-il un sens ? « L'extension des usages de l'archive ». E-dossier de l'audiovisuel. Ina, 2014. Disponible sur le web : https://laurentmartinblog.files.wordpress.com/2014/12/lextension-des-usages-de-l-archive-juin2014.pdf.

d'objet, d'accès... [...] Ce nouvel outil, *via* le numérique et le net, permet de créer un nouveau média qui donne enfin la possibilité de faire fi de l'obstacle du support qui était la difficulté majeure d'accès aux films. Copie 16, copie vidéo, DVD, c'était cher ou c'était impossible. Je pense aux collègues africains, comment organiser un ciné-club ? Ils sont esseulés, dispersés, ils n'ont pas l'occasion de voir les films. Ils ne voient pas les films qui sont en train d'être faits, ils n'ont pas accès aux classiques. C'est toujours intéressant d'avoir la culture de son métier, de s'inscrire dans le prolongement de telle filiation, plutôt que d'essayer de la réinventer en moins bien. Avec le numérique, on va créer probablement « Tënk Afrique » dans les deux, trois ans, et ils vont avoir accès aux films au même titre que nous. Il y a un effet démocratique, d'égalité d'accès aux œuvres que permet le numérique à l'échelle du monde. ³⁰⁸ »

Ainsi, pour Jean-Marie Barbe, même si des difficultés existent concernant l'accès aux films et leur intelligibilité, notamment du fait de l'absence de traduction dans de nombreuses langues, le numérique est bien un levier de développement du film documentaire d'auteur tant dans ses aspects de production que de diffusion. Il s'agit donc de se saisir de ces nouveaux outils, de les penser, d'en inventer ou d'en réinventer des usages :

« Tout le monde n'a pas accès aux films *via* le numérique. Mais c'est un énorme plus qui permet d'envisager la diffusion des œuvres au-delà des frontières nationales, et ça c'est un des éléments-clé qui nous a fait mettre en place Tënk. Ça permet de projeter le modèle technique et économique à l'échelle planétaire, donc ça suppose des développements, un énorme travail logistique, mais ça encourage la création d'un réseau monde de documentaristes. ³⁰⁹ »

Plus encore, le numérique apporte des perspectives économiques et une autonomie sans précédent :

« Le numérique du point de vue de la Maison du doc et du recensement des films, il amène clairement un plus en termes de service et d'économie. [...] Il y a une dynamique importante, ça devient une référence. Les Etats généraux étaient déjà en soi un peu une référence pour le milieu. Alors ce n'est pas sans poser des problèmes à venir, notamment la fréquentation aux Etats généraux, de gestion de quelque chose qui s'apparenterait à un succès... le succès est difficile à gérer autant que l'échec. Mais globalement c'est arrivé à point nommé le numérique. 310 »

Si le numérique a fait souffler un vent nouveau sur le secteur du film documentaire d'auteur, il ne constitue pas en soi une politique de développement. Ainsi, le travail de *patrimonialisation*³¹¹ et de mémoire de la Maison du doc est en même temps un travail de dynamisation économique, social et culturel. Ainsi, pour Bruno Bachimont si avec le numérique on accède au contenu par une ré-invention³¹², la mémoire elle-même n'est

³⁰⁸ Cf. Annexe n°8 « Transcription de l'entretien avec Jean-Marie Barbe ».

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰ Ibidem.

³¹¹ DAVALLON, Jean. *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation.* Paris : Lavoisier, 2006, p.74.

³¹² BACHIMONT, Bruno. Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire. Bry-sur-Marne: Ina, 2017, p. 103.

onnées à conse	i , or mais and	, 10111 (01111011	, 504 (01111)	•

SOURCES

ENTRETIENS

Dans le cadre de cette recherche des entretiens ont été réalisés, dont la liste est dressée ici dans l'ordre chronologique :

A la BnF, à Paris:

• Entretien avec Alain Carou, responsable du service Images du département de l'Audiovisuel, 18 janvier 2019.

Au Village documentaire, à Lussas :

- Entretien avec Yves Bourgeay, coordinateur de la Maison du doc de l'association Ardèche Images, 20 février 2019.
- Entretien avec Geneviève Rousseau, documentaliste à la Maison du doc de l'association Ardèche Images, 20 février 2019.
- Entretien avec Jean-Marie Barbe, fondateur de l'association Ardèche Images et de la plateforme SVoD Tënk, 21 février 2019.

DOCUMENTATION INTERNE À ARDECHE IMAGES

- Questionnaire administré par la Maison du doc entre août 2017 et août 2018 auprès de son public et synthèse des réponses.
- Convention de pôle associé documentaire n° 2015-481/423 entre la Bibliothèque nationale de France et le pôle associé Ardèche Images.
- Note de projet, Ardèche Images, 11 août 2017. Pôle associé documentaire-Dépôt légal.
- Budget prévisionnel 2018. Pôle associé-Dépôt légal.
- Données chiffrées de la Maison du doc de 1994 à 2019.
- Documentation de communication externe : plaquettes et site internet.

DOCUMENTATION EN LIGNE

• Ressources lexicales

Centre national de ressources textuelles et lexicales. Disponible sur le web : https://www.cnrtl.fr

CHABIN Marie-Anne. *Nouveau glossaire de l'archivage*. 2010. Disponible sur le web : https://www.arcateg.fr/wp-content/uploads/2017/03/Nouveau_glossaire_de_l_archivage.pdf

Dictionnaire de l'Enssib. Disponible sur le web : https://www.enssib.fr/ledictionnaire/accueil

Dictionnaire Larousse. Disponible sur le web : https://www.larousse.fr

Dictionnaire Littré. Disponible sur le web : https://www.littre.org

Portail France Archives. « Vocabulaires ». Disponible sur le web : https://francearchives.fr/sherpa/6290

Portail international archivistique francophone. « Glossaire ». Disponible sur le web : http://www.piaf-archives.org/sites/default/files/bulk media/glossaire/co/Module glossaire 3.html

• Ressources scientifiques

Cairn.info. Disponible sur le web : : https://www.cairn.info

Cinémadoc. Images animées, archives visuelles et intermédialité. Disponible sur le web : https://cinemadoc.hypotheses.org

Culture visuelle. Disponible sur le web : https://culturevisuelle.hypotheses.org

OpenEdition Journals. Disponible sur le web : https://journals.openedition.org

Persee.fr. Disponible sur le web : https://www.persee.fr

Enquêtes et documents utilisés

Africultures. Les mondes en relation. « Fiche structures : Ardèche Images ». Disponible sur le web : http://africultures.com/structures/?no=2361

Annuaire 2018/2019. Tendances clés. «Télévision, cinéma, vidéo et services audiovisuels à la demande - le paysage paneuropéen ». Observatoire européen de l'audiovisuel, 2018. Disponible sur le web : https://rm.coe.int/yearbook-keytrends-2018-2019-fr/1680938f8f

Archives de la ville de Strasbourg. « Les archives et l'archivage. Les quatre missions des Archives ». Disponible sur le web : https://archives.strasbourg.eu/n/les-quatre-missions-des-archives/n:82

BnF. « Le dépôt légal numérique ». Disponible sur le web : https://www.bnf.fr/fr/le-depot-legal-numerique

CNC. « Le soutien du CNC au documentaire de création ». La Rochelle: CNC/ Sunny

side of the doc, 25 juin 2019. Disponible sur le web : https://www.cnc.fr/documents/36995/927212/Pre%CC%81sentation+CNC+au+Sunny+Side+of+the+Doc.pdf/d095dc01-f978-f606-cb97-ecf51308fc48

DONNAT, Olivier. « Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique. Eléments de synthèse 1997-2008 ». Disponible sur le web : http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/08synthese.pdf

RACINE, Bruno. « Schéma numérique des bibliothèques ». Disponible sur le web : https://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/104000143.pdf

SAUGUET, Emilie. « La diffusion des films documentaires. La construction des frontières d'une activité artistique (enquête) ». *Terrains et travaux*, n. 13. Paris-Saclay: ENS, 2007. Disponible sur le web: https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2007-2-page-31.htm

• Sites internet de référence

Ardèche Images: http://www.lussasdoc.org

Bibliothèque nationale de France : https://www.bnf.fr Bibliothèque publique d'information : https://www.bpi.fr

Centre National du Cinéma et de l'image animée : https://www.cnc.fr

CNC Patrimoine: http://www.cnc-aff.fr

Cinémathèque du documentaire : https://www.cinematheque-documentaire.org

Film-documentaire.fr : http://www.film-documentaire.fr Institut national de l'audiovisuel : https://www.ina.fr Images en bibliothèques : https://imagesenbibliotheques.fr

Mois du film documentaire : http://www.moisdudoc.com

Scam: http://www.scam.fr Tënk: https://www.tenk.fr

Village documentaire: http://www.lussasvillagedocumentaire.org

BIBLIOGRAPHIE

Textes législatifs

Code du patrimoine. Disponible sur le web :

https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006074236

Code de la propriété intellectuelle. Disponible sur le web :

https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414

Loi n°2016-1321 du 7 octobre 2016 pour une République numérique. Disponible sur le web :

https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414

Ouvrages

AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Armand Colin, 2001.

AUMONT, Jacques. Que reste-t-il du cinéma? Paris: Vrin, 2012.

BACHIMONT, Bruno. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire.* Bry-sur-Marne : Ina, 2017.

BEAUSOLEIL, Jeanne et DELAMARRE, Mariel. « Deux témoins de leur temps : Albert Kahn et Jean Brunhes ». *Jean Brunhes : Autour du monde, regards d'un géographe/regards de la géographie*. Boulogne : Musée Albert Kahn, 1993.

BELLOUR, Raymond. La Querelle des dispositifs. Paris : POL, 2012.

BRESCHAND, Jean. Le documentaire, l'autre face du cinéma. Paris : Cahiers du cinéma / SCEREN-CNDP, 2002.

CHATELET, Claire, RUEDA, Amanda et SAVELLI, Julie (dir.). Formes audiovisuelles connectées. Pratiques de création et expériences spectatorielles. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2018.

DAVALLON, Jean. Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation. Paris : Lavoisier, 2006.

DERRIDA, Jacques. Mal d'archive. Paris : Galilée, 1995.

EDMUNSON, Ray. *Une philosophie de l'archivistique audiovisuelle*. Paris : Unesco, 1998.

GAUTHIER, Guy. Le documentaire, un autre cinéma. Paris : Nathan, 1995.

GUYOT, Jacques et ROLLAND, Thierry. Les archives audiovisuelles. Histoire, culture, politique. Paris : Armand Colin, 2011.

JEANNERET, Yves. Penser la trivialité. Paris: Hermès, 2004.

LABONNE, Sophie et BRAEMER, Christine. *Les archives audiovisuelles*. Bry-sur-Marne : Ina, Paris : Association des archivistes français, 2014.

LE ROY, Éric. Cinémathèques et archives du film. Paris : Armand Colin, 2013.

MALDINEY, Henri. Art et existence. Paris: Klincksieck, 2003.

MATUSZEWSKI, Boleslas. *Une nouvelle source de l'histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*. Paris : Imp. Noizette, 1898. (Réimprimé en fac-similé dans MAZARAKI, Magdalena (dir.). *Boleslas Matuszewski, Écrits cinématographiques*. Paris : AFRHC/ Cinémathèque française, 2006).

MAECK, Julie et STEINLE, Matthias (dir.). L'image d'archives. Une image en devenir. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016.

Movement socialista e autonomista occitan Volem viure al païs (La Seyne, Var). *Non à l'exode! Non à la liquidation! / Volem viure al païs.* Gentioux: V.V.A.P, 1978.

MUSIANI, Francesca (dir). *Qu'est-ce qu'une archive du web?* Marseille: OpenEdition Press, 2019 (généré le 27 juin 2019). Disponible sur le web: http://books.openedition.org/oep/8713

NINEY, François. Le documentaire et ses faux-semblants. Paris : Klincksiek, 2009.

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

ROUSSEAU, Frédéric. *L'enfant juif de Varsovie : histoire d'une photographie*. Paris : Le Seuil, 2009.

Articles

BACHIMONT, Bruno. « La présence de l'archive. Réinventer et justifier ». *Intellectica*, 53-54. Paris : CNRS, 2010. Disponible sur le web : https://www.hds.utc.fr/~bachimon/dokuwiki/_media/fr/bachimont_v2.pdf

BACHIMONT, Bruno. « L'archive du web : une nouvelle herméneutique de la trace ? » *Web Corpora*, juin 2017. Disponible sur le web : https://webcorpora.hypotheses.org/288

BERGMEIER, Antonie et MICHAUD, François. « L'œuvre audiovisuelle et ses enjeux

patrimoniaux ». Actes du colloque Archimages 2010. Institut national du patrimoine, novembre 2010.

Disponible sur le web : http://mediatheque-

numerique.inp.fr/content/download/2225/8297/version/6/file/739db206be9d820619a21c0bcc8c56b9.pdf

BESSON, Rémy. « Film documentaire ou valeur documentaire ». *Cinémadoc*, octobre 2015. Disponible sur le web : https://cinemadoc.hypotheses.org/3527

CAROU, Alain. « Quel avenir pour un patrimoine numérique ? » 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze n. 41. Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), octobre 2003. Disponible sur le web : http://1895.revues.org/813

CAROU, Alain et FARENC, Julien. « Le cinéma documentaire à la BnF. Histoire de regards, mémoires du monde ». *Chroniques* n. 82. Paris : BnF, 2018.

Disponible sur le web : https://www.yumpu.com/fr/embed/view/u0dA3KnWIXtGCQ7g

CASSAGNAU, Pascale et DUGUET, Anne-Marie. « Les territoires de l'œuvre audiovisuelle ». *Actes du colloque Archimages 2010*. Institut national du patrimoine, novembre 2010.

Disponible sur le web : http://mediatheque-

numerique.inp.fr/content/download/2223/8291/version/6/file/0f1699d031507ac7f351466356598904.pdf

CHABIN, Marie-Anne. Qu'est-ce qu'une archive audiovisuelle?, in « L'extension des usages de l'archive ». E-dossier de l'audiovisuel. Bry-sur-Marne : Ina, 2014.

Disponible sur le web:

https://laurentmartinblog.files.wordpress.com/2014/12/lextension-des-usages-de-l-archive-juin2014.pdf.

DELAVAUD, Gilles. « Historique du terme audiovisuel ». *Actes du colloque Archimages 2010*. Institut national du patrimoine, novembre 2010.

Disponible sur le web : http://mediatheque-

 $numerique.inp.fr/content/download/2206/8240/version/6/file/4e2b46418789adb0974b8\\ec2c3c3f8bb.pdf$

DE MONTVALON, Jean-Baptiste. « Le documentaire veut sortir du flou ». *Le Monde*, 13 novembre 2012. Disponible sur le web :

 $https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/13/le-documentaire-veut-sortir-duflou_1788738_3246.html\\$

FABRE, Clarisse. « Journal de Lussas : le village-cinéma ». *Le Monde*, 21 août 2012. Disponible sur le web : https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/08/21/lussas-village-cinema_1748310_3246.html

FABRE, Clarisse. « La Maison du doc veut quitter l'âge de pierre ». *Le Monde*, 24 août 2012. Disponible sur le web :

https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/08/24/journal-de-lussas-la-maison-du-docveut-quitter-l-age-de-pierre_1751202_3246.html

FROCHOT, Didier. « Comprendre le droit d'auteur : qu'est-ce qu'une œuvre ? ».

Archimag.com, septembre 2016. Disponible sur le web :

https://www.archimag.com/bibliotheque-edition/2016/09/09/comprendre-droit-d-auteur-oeuvre

GILDAS, Illien. « Une histoire politique de l'archivage du web ». *Bulletin des bibliothèques de France*, n. 2, mars 2011. Disponible sur le web : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-02-0060-012.pdf

LAMINE, Emilie. « La Bande à Lumière ». Des pieds du journalisme à la tête du documentaire, mai 2013. Disponible sur le web :

https://questiondocumentaire.wordpress.com/tag/bande-a-lumiere/

LE ROY, Éric et RODES, Jean-Michel. Les lieux de l'image et du son. Questions à Éric Le Roy et Jean-Michel Rodes par Philippe Artières, in « Lieux d'archives ». *Sociétés & Représentations* n. 19. Paris : Isor (Images, sociétés, représentations), 2005.

LISIECKI, Sylvie. « La Cinémathèque du documentaire. Entretien avec Harm Pieter Bos ». Chroniques n. 82. Paris : BnF, 2018.

Disponible sur le web : https://www.yumpu.com/fr/embed/view/u0dA3KnWIXtGCQ7g

MAL, Cédric. « Cinéma et documentaire par le ROD (Réseau des Organisations du Documentaire) ». *Le blog documentaire*, avril 2011. Disponible sur le web : http://leblogdocumentaire.fr/cinema-documentaire-et-creation-par-le-rod/

REPITON, Isabelle. « La culture au défi du *Big Data* ». *Astérisque* n. 50. Paris : Scam, août 2014. Disponible sur le web :

http://www.scam.fr/Portals/0/Contenus/documents/lettres/A50.pdf

REPITON, Isabelle. « Quels horizons pour le documentaire en ligne ? ». *Astérisque* n. 55. Paris : Scam, août 2016. Disponible sur le web :

http://www.scam.fr/Portals/0/Contenus/documents/lettres/A55.pdf

REPITON, Isabelle. « Auteurs, le dépôt légal de vos œuvres à la BnF! ». *Astérisque* n. 56. Paris : Scam, décembre 2016. Disponible sur le web : http://www.scam.fr/Portals/0/Contenus/documents/lettres/A56/A56-WEB.pdf?ver=2016-11-30-123845-300

SABY, Frédéric. Lieux de conservation des archives sonores, visuelles et audiovisuelles : quels périmètres pour ces archives ? Approche historique du dépôt légal en France, in « Archives et patrimoines visuels et sonores. ». Sociétés et représentations n. 35. Paris : Publications de la Sorbonne, 2013. Disponible sur le web: https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2013-1-page-15.htm

TRELEANI, Matteo. Le patrimoine en ligne a-t-il un sens ? « L'extension des usages de l'archive ». E-dossier de l'audiovisuel. Ina, 2014.

Disponible sur le web:

https://laurentmartinblog.files.wordpress.com/2014/12/lextension-des-usages-de-l-archive-juin2014.pdf.

Films mentionnés

BARBE, Jean-Marie, MEJEAN, Marie-Odile et RAVAUX, Jean-Jacques. *Benleù Ben, la tradition orale en Cévennes*. 1979.

IVENS, Joris et LORIDAN-IVENS, Marceline. Comment Yukong déplaça les montagnes. 1976.

MARKER, Chris. Le fond de l'air est rouge. 1977.

MARKER, Chris. Les statues meurent aussi. 1953.

RESNAIS, Alain. L'Année dernière à Marienbad. 1961.

RESNAIS, Alain. Hiroshima mon amour. 1959.

SIMON, Claire. Les Patients. 1989.

ANNEXES

Table des annexes

ANNEXE N°1. QUESTIONS CONSTITUANT LE FIL DE L'ENTRETIEN AVEC ALAIN CAROU105
ANNEXE N°2. TRANSCRIPTION DE L'ENTRETIEN AVEC ALAIN CAROU
ANNEXE N°3. QUESTIONS CONSTITUANT LE FIL DE L'ENTRETIEN AVEC YVES BOURGEAY
ANNEXE N°4. TRANSCRIPTION DE L'ENTRETIEN AVEC YVES BOURGEAY
ANNEXE N°5. QUESTIONS CONSTITUANT LE FIL DE L'ENTRETIEN AVEC GENEVIEVE ROUSSEAU
ANNEXE N°6. TRANSCRIPTION DE L'ENTRTIEN AVEC GENEVIEVE ROUSSEAU
ANNEXE N°7. QUESTIONS CONSTITUANT LE FIL DE L'ENTRETIEN AVEC JEAN-MARIE BARBE
ANNEXE N°8. TRANSCRIPTION DE L'ENTRTIEN AVEC JEAN-MARIE BARBE
ANNEXE N°9. ETUDE DU PUBLIC DE LA MAISON DU DOC : QUESTIONNAIRE
ANNEXE N°10. ETUDE DU PUBLIC DE LA MAISON DU DOC : SYNTHESE DES REPONSES151
ANNEXE N°11. CONVENTION DE POLE ASSOCIE DOCUMENTAIRE N° 2015-481/423 ENTRE LA BNF ET ARDECHE IMAGES153
ANNEXE N°12. NOTE DE PROJET, ARDECHE IMAGES, 11 AOUT 2017. POLE ASSOCIE DOCUMENTAIRE – DEPOT LEGAL158
ANNEXE N°13. BUDGET PREVISIONNEL 2018. POLE ASSOCIE – DEPOT LEGAL
ANNEXE N°14. DONNEES CHIFFREES DE LA MAISON DU DOC DE 1994 A 2019

ANNEXE N°1. QUESTIONS CONSTITUANT LE FIL DE L'ENTRETIEN AVEC ALAIN CAROU

Entretien semi-directif avec Alain Carou réalisé à la BnF, à Paris, le vendredi 18 janvier 2019.

Alain Carou est conservateur des bibliothèques et responsable du service Images du département de l'Audiovisuel, à la Bibliothèque nationale de France (BnF).

- 1) Pouvez-vous vous présenter, présenter votre parcours et présenter le service dans lequel vous travaillez et vos responsabilités ?
- 2) L'émergence des technologies numériques, a-t-elle changé la conception même de ce qu'est une collection audiovisuelle ?
- 3) Quelle est la place du numérique à la BnF aujourd'hui?
- 4) Quels sont les objectifs de la numérisation à la BnF?
- 5) Pouvez-vous me parler des pôles associés à la BnF ? Quelle est l'importance de ce réseau ?
- 6) Quelles sont les difficultés / Y a-t-il des obstacles concernant le partenariat, la mise en commun des ressources, d'ordres juridique, technique, financier ou organisationnel ? Quelle place a le numérique dans le développement du partenariat ?
- 7) Dans le cas d'un projet de numérisation des pôles associés, quel rôle peut jouer la BnF?
- 8) Concernant Ardèche Images, dans quelles conditions le partenariat s'est-il élaboré ? Quels sont les points forts et les difficultés de ce partenariat ?
- 9) Selon vous, quel est le statut des plateformes développées par Ardèche Images, Docfilmdepot et le Club du doc en ligne ? Finalement, est-ce que ce sont des plateformes de collecte, des plateformes de collaboration entre professionnels, un moyen de diffusion ?
- 10) Selon vous, comment le numérique change-t-il les choses par rapport à la collecte des films et à leur diffusion, par rapport à ce cas précis des films documentaires ?

ANNEXE N°2. TRANSCRIPTION DE L'ENTRETIEN AVEC

ALAIN CAROU

Entretien avec Alain Carou Conservateur à la BnF - Département de l'Audiovisuel - Responsable du service Images Vendredi 18 janvier - BnF Durée : 1 heure 20 minutes

A-S. H.: Est-ce que vous pouvez vous présenter, présenter votre parcours, présenter peut-être le service dans lequel vous travaillez et vos responsabilités ?

A.C.: Oui, donc moi je suis conservateur des bibliothèques. Ayant fait l'école des Chartes et l'ENSSIB et je suis conservateur de bibliothèque depuis 2000. Je suis arrivé directement sur mon premier poste au département de l'audiovisuel de la BnF où je suis toujours aujourd'hui. J'étais d'abord responsable de la conservation des collections audiovisuelles au début du plan de numérisation, raison pour laquelle je m'intéresse, je me suis intéressé aux questions d'archivage numérique quand elles commençaient à se poser dans les institutions culturelles. Et puis en 2005, je suis arrivé au service Images dont je suis... voilà, je suis responsable du service Images, qui est le service des collections vidéo de la BnF. Donc le département de l'audiovisuel, c'est un département de cent-dix agents, qui est divisé en trois services de collections : le service des collections sonores, qui est le plus ancien et qui conserve les collections les plus importantes, le service des collections vidéos et le service des collections multimédia. Le service des collections vidéo s'appelle pour des raisons historiques service Images, il conserve les collections vidéo. Le service des collections multimédia conserve les documents multi-supports, c'est-à-dire les documents édités composites avec plusieurs types de supports associés et surtout aujourd'hui les documents numériques interactifs, et notamment les jeux vidéo. Le service des collections vidéos, dont je m'occupe, est un service de vingt agents, qui s'occupe de toutes les formes d'entrée, tous les modes d'entrée de documents vidéos à la BnF, pratiquement tous : dépôt légal, don, acquisition, dépôt volontaire, et qui s'occupe donc d'enrichir ses collections, de les cataloguer et de les mettre en valeur tout simplement, donc toute la chaîne de l'entrée à la valorisation en passant par le traitement des collections. L'aspect conservation plus technique étant pris en charge par un service technique qui est la quatrième composante du département de l'audiovisuel, qui s'occupe des travaux de numérisation, des infrastructures informatiques de communication des documents au lecteur notamment et de l'archivage numérique de l'audiovisuel.

Donc le service des collections vidéo a pour vocation en premier lieu de collecter le dépôt légal des vidéogrammes qui a été institué en 1975, qui est la troisième grande composante de dépôt légal des images animées. Il y a deux ensembles qui sont plus faciles à cerner, c'est la télévision dont le dépôt légal est attribué à l'Ina et a été institué en 1992, le dépôt légal des films cinématographiques sortant en salles avec visa d'exploitation qui est attribué au CNC depuis la loi de 92 et puis il y a ce fameux décret de 1975 qui institua un dépôt légal des vidéogrammes dont la BnF est attributaire et qui concerne toutes les formes d'images animées enregistrées sous forme électronique, que ce soit analogique ou numérique, qui passe par un autre mode de diffusion que la télévision. Donc c'est aussi bien l'édition vidéo commerciale, l'édition... historiquement c'était l'édition vidéo cassette, l'édition DVD, Blu-ray, l'édition VOD aujourd'hui. C'est

aussi bien la production audiovisuelle d'entreprise, toutes les formes de la communication sociale, toutes les formes de production audiovisuelle visant à diffuser un message, qui ne sont pas commercialisées mais qui visent à propager un message que ce soit communication d'entreprise, communication des institutions publiques, communication associative, ONG, église, syndicat, secte, association ayant une activité extrêmement locale... dès lors que c'est mis à disposition d'un public, que ça sort du cercle privé, ça relève théoriquement du dépôt légal des vidéogrammes. Je dis théoriquement parce qu'on est loin de pouvoir collecter la totalité de ce qui se produit dans ce domaine. L'édition vidéo commerciale, oui, on peut viser l'exhaustivité raisonnablement. Les autres formes de diffusion d'images tous azimuts, les écrans publicitaires dans les rues, les films qui sont diffusés dans des séances spéciales de toutes sortes, et uniquement dans ce cadre-là, les vidéos d'artistes, enfin je cite des exemples extrêmement différents, les vidéos de formation professionnelle, tout ça relève théoriquement du dépôt légal des vidéogrammes. On en collecte plusieurs milliers chaque année mais pas, certainement pas, la totalité.

Le deuxième grand mode d'acquisition, d'enrichissement des collections, ce sont les acquisitions, les achats qui sont faits dans l'édition vidéo à l'étranger en complément du dépôt légal donc. Et puis, de plus en plus, à mesure que la vidéo commence à devenir un média avec une profondeur historique, on en est maintenant, on pourrait dire... ça fait cinquante ans, pratiquement tout juste, que la vidéo est sortie des studios de télévision et a commencé à se répandre dans la société, il y a un travail à faire de collecte de fonds anciens pour combler les lacunes, ce qui n'a pas été collecté au dépôt légal à ses débuts, ça s'est mis en place très progressivement donc il y a des films à collecter. Collecter des films qui nous ont échappés au fil du temps, qui relevaient du dépôt légal des vidéogrammes. Et puis également, se préoccuper de sauvegarder les originaux, un peu comme une cinémathèque, mais dans le domaine de la vidéo. Le dépôt légal, les acquisitions, nous ont conduits à constituer des collections de copies. Le dépôt légal c'est l'obligation de déposer une copie à la BnF, si vous sortez un film en cassette VHS, vous déposez une cassette VHS. Mais ce film lui-même s'il a été produit au départ en vidéo et pas en pellicule, s'il a été produit en vidéo il a été produit sur un support de qualité professionnelle de bien meilleure qualité que la VHS. Voilà [A. C. me montre des supports qui sont dans son bureau] dans le cas de productions d'entreprise sur ce type de support ou des cassettes Beta pour des productions de niveau plus professionnel et puis quantité d'autres formats que j'ai pas ou celui qui est là... et ces formats là, il importe... ces supports de fixation originale des vidéogrammes, il importe bien sûr qu'ils soient bien sûr sauvegardés. On a entrepris de, on a collecté des copies, on les a..., en leur temps, on les a soigneusement conservées, on les a numérisées puisqu'à partir du début des années 2000 on a commencé à numériser exhaustivement toutes nos collections sur support vidéo analogique parce qu'on savait que le matériel de lecture allait disparaître. Mais quand aujourd'hui la question se pose de sauvegarder, de la conservation des masters eux-mêmes... évidemment on s'est saisi de la question. Cette question elle se pose parce que il y a effectivement chez les vidéastes, dans les sociétés de production, chez les distributeurs, dans des structures diverses et variées, des étagères, des placards avec ces supports qui ne peuvent plus être utilisés puisque le matériel n'est plus là, ces technologies sont obsolètes. Ca peut même être tout à fait dramatique, enfin je veux dire, il peut y avoir une urgence quand on parle même de sociétés qui font faillite, de sociétés qui disparaissent dont effectivement ces supports-là sont stockés dans les locaux mêmes et doivent être récupérés.

A-S. H.: Dans ces cas-là, vous prenez tout?

A.C.: On prend tout, tous les masters, c'est-à-dire les originaux, les fixations originales des œuvres finies. Ca c'est clairement notre mission. Se pose après la question de la conservation en particulier des rushs. C'est-à-dire qu'est-ce qu'on fait des images des tournages originaux? Ça c'est un serpent de mer, la question de qu'est-ce qu'on fait des rushs? Puisqu'à partir du moment où la vidéo est apparue, le volume d'heures de tournage s'est démultiplié. D'abord, avec la cassette et avec le numérique encore plus. Donc la question de savoir ce qu'on... Est-ce qu'on peut conserver exhaustivement les rushs? La réponse est non. Donc on est amené à choisir, à sélectionner, à n'accepter que dans des cas particuliers les rushs. En gros on accepte, on fait entrer des rushs qui contiennent des témoignages de personnes qui ont été rarement filmées, donc des documents sur des personnalités, où on peut entendre des paroles rarement entendues, des événements sur lesquels on a... qui sont peu documentés, des spectacles, voilà. Mais... des rushs de type reportage je dirais, généralement non. Enfin, sauf exceptions, un film qui a vraiment fait date, oui, mais la généralité c'est non. L'enjeu c'est vraiment d'abord de sauvegarder les masters, c'est-à-dire de recueillir la version de référence de l'œuvre et de produire un substitut numérique de qualité telle qu'on puisse, qui puisse vraiment remplacer le support original complètement, c'est-à-dire pouvoir être montré en projection, réutilisé en montage, sous-titré. On n'a pas les droits pour faire ça mais que cette possibilité soit préservée et puis ensuite s'il y a des projets de réexploitations que ce soit nous qui en soyons porteurs ou d'autres, l'élément existe pour qu'on puisse le faire. Vraiment, on peut dire en gros, oui, ce que vise à faire une archive du film dans le domaine de la pellicule et qu'on s'efforce de faire dans le domaine de la vidéo. Et avec une compétence particulière qui est historiquement liée à ce qu'on a recueilli au dépôt légal, les productions institutionnelles, associatives, disons qui ne sont pas du monde du broadcast et de la télé, de la télévision qui là est du ressort de l'Ina. Donc une compétence particulière dans la numérisation des supports légers ou substandards, c'està-dire à la différence de la Beta qui est un support, un support broadcast très robuste, des supports comme le 3/4 de pouce, qui ont été quelque chose d'intermédiaire entre le support de l'amateur et les supports coûteux de la télévision. Cette technologie intermédiaire dont les bandes ont mal vieilli, collent, enfin posent des problèmes de conservation des supports, qu'on a beaucoup moins avec ça. Ça c'est des choses que nos studios de numérisation savent bien traiter. Enfin, ils savent traiter les problèmes de bande collante, de mécanique hors d'usage, mécanique de la cassette, etc., et numérisent, je pense, dans les meilleures conditions qui soient. Voilà. Un projet comme, enfin on va entrer dans le détail, mais un projet comme celui qu'on a eu et qu'on a toujours, même si on va parler des problèmes rencontrés, avec la Maison du doc, c'est typiquement d'élargir la couverture des collections nationales, en l'occurrence celles de la BnF, en constatant que sont effectivement conservées à la Maison du doc des copies, on parle bien de copies, des copies de films qui sont des titres absents de nos collections. Vous voyez bien que c'est quelque chose de vraiment différent de cette logique un peu de cinémathèque de la vidéo qui consiste par exemple à recueillir les fonds de producteurs. Il y a un peu ces deux logiques parallèles, une logique documentaire de bibliothèque, qui est typiquement celle de la Maison du doc et qui est la nôtre principalement à travers nos salles de lecture etc., qui est de permettre de retrouver dans un catalogue une copie d'un film dont on sait bien que c'est pas l'œuvre dans sa version de référence, projetable, mais qui permet à des programmateurs, à des recherchistes, à des documentalistes, à des chercheurs universitaires, des réalisateurs en projet, de trouver facilement une copie et de la consulter sous forme numérique, numérisée. Voilà, donc ça c'est le type de choses qu'on peut mener avec la Maison du doc. Et puis, d'un autre côté, le recueil des masters. Une fois qu'on a dit ça en fait, le projet avec la Maison du doc qui consiste à aller voir, à écrire aussi aux maisons de

production doit permettre de mettre à jour et d'inciter au dépôt des originaux. Donc il y a en fait une synergie entre ces deux aspects. Il est important de les distinguer au départ pour ensuite voir de quelle manière il peut y avoir des synergies entre le recueil et la conservation des films et l'élargissement des ressources documentaires à disposition des chercheurs dans une logique de bibliothèque.

A-S. H.: Depuis le début de votre vie professionnelle le numérique était déjà bien présent avec les projets de numérisation des collections.

A.C.: Oui, oui, je suis vraiment arrivé... C'est intéressant parce que finalement... oui, j'ai fait mes études au début du web, d'ailleurs ça n'a pas été sans influence sur mes recherches, c'est une autre affaire. Et quand j'ai commencé ma vie professionnelle c'était au moment où le grand projet du département où j'arrivais, département Audiovisuel de la BnF, était la numérisation des collections. Et comme j'étais du côté de la responsable de la conservation, j'ai été amené à travailler avec des techniciens, avec les responsables techniques, en étroite relation à ce moment-là. Donc, vraiment j'ai été là au point de départ d'un plan de numérisation. Ce n'était pas les débuts du numérique à la BnF, puisque le numérique à la BnF démarre avec le projet de nouvelle bibliothèque ici, avec Gallica, la bibliothèque numérique de la BnF qui ouvre, sauf erreur, en 96, et qui était alimentée par de la numérisation avant ça. Mais les débuts de la numérisation de sauvegarde à la BnF, c'est-à-dire destinée à assurer la sauvegarde de documents dont on sait qu'on va plus pouvoir y accéder à partir du support original, c'est effectivement au département de l'Audiovisuel à partir de 99/2000. C'est exactement synchrone, enfin ça suit directement les traces du plan de sauvegarde numérique de l'INA, qui doit démarrer en 99. Et... donc voilà, je suis là depuis ce moment et je pense que ça a été un avantage dans la mesure où quand je suis arrivé en charge du service des collections vidéo, j'avais une bonne connaissance de ce qui se faisait du côté de la sauvegarde numérique et le service avait déjà entrepris à ce moment-là d'employer les moyens de numérisation comme un levier pour enrichir les collections en disant : « Si vous nous confiez des collections, on va les numériser, on va pas juste les conserver soigneusement mais on va les numériser et ça va permettre de pallier à l'obsolescence des formats et des technologies ». Mais voilà, donc quand je suis arrivé disons que ça... je pense avoir contribué, enfin c'est sûr j'ai contribué mais un autre l'aurait fait aussi, à amplifier le mouvement et à faire en sorte que effectivement la numérisation, les moyens importants, matériels, qu'on a pour numériser et maintenant l'expertise, ce qui n'était pas le cas au départ, l'expertise qu'ont acquis nos techniciens sur les supports sont un atout pour l'enrichissement des collections et c'est même la chose décisive, avec une autre chose qui est la structure d'archivage numérique pérenne aussi, qui est SPAR et tout ça.

A-S. H.: Est-ce que l'émergence de ces technologies numériques a changé la conception même de ce qu'est une collection audiovisuelle ? Ou est-ce que pour vous c'est juste un changement de moyen ?

A.C.: Oui évidemment, ça a changé beaucoup de choses, ce n'est pas une opération juste transparente. Il y a des choses... Je vais peut-être commencer par ce que ça n'a pas changé. Ce que ça n'a pas changé c'est par exemple les conditions de consultation de nos collections. Notre collection qui est issue de dépôt légal sur laquelle nous n'avons comme seul droit de diffusion, de représentation, que l'accès sur place à des chercheurs accrédités, ça ça n'a pas bougé, pour des raisons juridiques. Nos collections sont aujourd'hui numérisées à 90% mais elles restent toujours accessibles uniquement dans

les enceintes du niveau recherche de la BnF. Il y a un peu de vidéo sur Gallica maintenant mais de fait pour des raisons de droit, ça restera extrêmement limité. Ça, c'est ce que ça n'a pas changé par exemple. Ça a changé néanmoins les conditions de consultation par les chercheurs justement, qui sont beaucoup plus souples et automatisées, il y a tout simplement moins d'opérations humaines derrière pour servir les lecteurs tout ça est largement automatisé.

Ça a changé aussi un peu nos missions, comme je le disais, ça nous a amenés à évoluer dans nos missions, puisqu'on était effectivement..., ce qu'on était fondamentalement le lieu de collecte du dépôt légal, l'équivalent d'une bibliothèque de la vidéo, c'est-à-dire une vidéothèque au sens bibliothèque, un lieu qui décrit, qui fait, comme le département du dépôt légal livres, qui fait du référencement systématique de tout ce qui se publie, qui le met dans un catalogue informatique dont on peut récupérer les données, ça c'est la partie référencement bibliographique, qui collecte toutes les éditions donc on se préoccupe pas de savoir si l'édition DVD qui vient de sortir du Gendarme de St Tropez, on l'a déjà en vingt-cinq exemplaires VHS, Betamax, Blu-ray, etc. C'est une édition, une nouvelle édition, donc on la collecte et on garde cette histoire de... on est un reflet de l'histoire de l'édition. Et tant pis si bien sûr aussi, parce que le monde des cinémathèques dans un passé maintenant lointain, il y a une dizaine d'années, nous regardait un peu bizarrement, disant quelle drôle d'idée de collecter des cassettes VHS de films, pourquoi ? Il vaudrait mieux conserver la version pellicule et justement c'est fait par les cinémathèques. Donc voilà, on est dans une logique de conservation de copies, consultables individuellement et voilà, de produits faits pour le marché domestique, si on parle de l'édition vidéo même si je vous ai dit qu'on ne collecte pas que l'édition vidéo. Et puis on le donne en accès à la demande, tout au long de l'année, tout au long de la journée à des chercheurs qui en ont besoin. Voilà, ça c'est les fonctions de base de la bibliothèque. C'était, il y a dix ou douze ans, c'était l'alpha et l'oméga de ce qu'on était, on n'était que ça.

Ce que le numérique a changé chez nous, c'est le fait comme je vous disais de se dire, de nous dire, on conserve des copies mais il faut aussi qu'on se saisisse de la question de la conservation des originaux. Il n'y a pas vraiment, il n'y a pas réellement en France aujourd'hui d'acteur de type cinémathèque qui s'occupe de la conservation des œuvres. C'est pas une affaire technique, l'Ina a des moyens techniques plus importants que nous, et toutes les compétences pour le faire, on est peut-être un peu meilleurs sur les supports de l'amateur, enfin les techniques légères du début de la vidéo mais enfin tout ça est un détail, disons, globalement sur des productions des producteurs on est... je parle de l'Ina mais il y a quelques autres lieux aussi, enfin... beaucoup moins équipés, beaucoup moins dotés que nous. Mais le fait d'exercer la fonction de conservation, sans avoir de but de réexploitation et la vocation de l'Ina c'est un EPIC, c'est de faire de la réexploitation et de faire entrer des recettes et ils fonctionnent comme ça, enfin ce n'est pas par... mercantilisme comme des fois j'ai l'impression d'entendre dire, c'est par ses logiques de fonctionnement statutaire. Si quelqu'un veut, si quelqu'un, un ayant droit, veut que ses films soient non seulement numérisés mais soient réexploités, fassent de l'argent et tout ça, il faut confier un mandat à l'Ina, il ne faut certainement pas venir vers la BnF. Par contre si on veut juste assurer la conservation de ces éléments, et en particulier c'est le cas évidemment quand on a à faire à des films dont les droits sont pas clairs ou sont... une société de production qui a disparu, il y a les supports mais les droits sont en déserrance... à l'heure actuelle il n'y a guère que nous qui pouvons assurer cela, ou ponctuellement d'autres lieux. Les Archives Départementales de Seine-Saint-Denis qui sur leur territoire font un travail de ce type-là, ce qui est très bien, je cite cet exemple-là, il y en aurait d'autres, on n'est pas tout seuls, mais on a une position vraiment centrale dans ce domaine. C'est quelque chose qui n'existait pas il y a dix ou douze ans. Excusez-moi.

[A.C. répond à un appel téléphonique]

A-S. H.: Donc vous m'avez dit que 90 % des documents audiovisuels de la BnF sont numérisés ?

A.C.: Non, des documents vidéo sur support analogique. Le département de l'Audiovisuel, le plus grand ensemble qu'il conserve, ce sont des disques noirs, c'est les collections sonores issues de l'histoire des Archives de la parole, de la phonothèque nationale, de l'institution du dépôt légal du disque dès les années trente. Ça les disques noirs ça se conserve bien et il y a eu de la numérisation les dernières années importante à des fins de diffusion en ligne parce que les droits là le permettaient. Mais la numérisation de sauvegarde sans droit de diffusion, sans possibilité, sans perspective de diffusion en ligne, elle a visé *quasi* exclusivement les supports fragiles, les supports... les formats obsolescents et en particulier tout ce qui est bande magnétique son et vidéo. Tout ce qui est bande magnétique vidéo oui est numérisé à 90%, c'est-à-dire qu'en fait tout est numérisé sauf les entrées des deux dernières années puisqu'on continue à entrer énormément de ces supports pour les raisons que je vous expliquais et forcément il y a un laps de temps entre les entrées et la numérisation, donc on est à jour plus ou moins de la numérisation des collections.

A-S. H.: Les vidéos qui sont nativement numériques, vous en avez aussi dans vos collections? Dans quelle proportion?

A.C.: Oui, on a commencé en 2008 à entrer de la vidéo numérique, nativement numérique. Au départ surtout venant, enfin exclusivement venant du domaine justement de ce que j'appelle la communication sociale par vidéo, la vidéo d'entreprise, la vidéo institutionnelle, etc. qui n'avaient plus du tout de fixation et qui devaient être collectées sous forme de fichiers. L'année dernière, en 2018, pour la première fois le nombre de fichiers numériques entrés par le biais du dépôt légal a été supérieur au nombre de supports physiques. Mais je dirais que, comment dire... ça montre que nous-mêmes on est en évolution mais ça vous surprendra... enfin vous pourriez presque vous étonner que ça n'ait pas été le cas plus tôt évidemment parce que si on regarde l'état du marché, ou l'état de la vidéo aujourd'hui elle est massivement dématérialisée, plus que sur support physique bien sûr. Il y a un temps de... c'est le temps d'adaptation de la bibliothèque, non seulement sur le plan technique ça c'est à peu près fait, mais sur le plan juridique et organisationnel par contre on n'y est pas encore tout à fait. Donc tout ça va prendre de l'ampleur, pour le dépôt légal de la VOD commerciale on a un chef de projet qui vient d'arriver début janvier pour mettre en place ça. Pour les plateformes musicales, les premiers fichiers sont entrés. Donc voilà c'est en train de se mettre en place mais le numérique natif pour nous c'est une histoire qui a commencé il y a dix ans avec une petite filière artisanale d'entrée de fichiers qui du point de vue des outils, catalogue, entrée, utilisent les mêmes outils que les entrées physiques. Et du point de vue de l'archivage utilisent l'architecture de stockage numérique qui a été mise en place pour le plan de numérisation. Dès lors qu'il y a eu un plan de numérisation massive, il y a eu une structure d'archivage numérique sur cartouche LTO, stockée dans un robot, qui permet l'automatisation du déchargement, du chargement des fichiers à travers un serveur et donc le stockage se fait sur ces cartouches. Cette architecture a commencé à être utilisée à partir de 2008 aussi pour du numérique natif. Mais du numérique natif je dirais plus stocké que pérennisé, c'est-à-dire, c'est normal les choses se font en plusieurs

étapes, dans une logique de stockage, de conservation des 0 et des 1 simplement. Et là maintenant on peut dire voilà, le département de l'Audiovisuel a mis en place sa structure d'archivage numérique en 2003, on est en 2018, et à ce que je sais il n'y a pas eu un fichier de perdu, il y a eu trois migrations complètes de supports, de générations de LTO à une autre, donc tout ça a été maîtrisé. Maintenant l'étape suivante ça va être de migrer toute cette architecture numérique dans SPAR le système d'archivage numérique intégré de la BnF, qui lui intègre aussi la dimension obsolescence des formats, migrations... Excusez-moi.

[A. C. répond à un appel téléphonique.]

A.S. H.: Ce que vous m'avez dit c'est que finalement la numérisation des vidéos c'est avant tout pour des raisons de conservation plus que de diffusion, à la BnF.

A. C.: Oui, alors quand on dit de conservation, c'est pas de la conservation pure puisqu'il y a quand même un accès, il y a quand même une possibilité de les voir, c'est quand même destiné à... c'est destiné à pérenniser.... je dirais que c'est destiné, dans la partie que j'appelle bibliothèque de conservation des copies du dépôt légal, c'est destiné à nous permettre d'assurer les missions qui nous sont imparties par le dépôt légal, c'està-dire que ce soit accessible sans... indéfiniment dans le temps, pour toujours, par toute personne qui a une recherche même si les droits sont bloqués, même si on ne le trouve plus dans le commerce, même si on ne le trouve plus nulle part. Il y a un dernier recours où on peut le trouver, où on peut le consulter, c'est le lieu attributaire du dépôt légal. Par contre, pour le deuxième pan dont je vous parlais, le côté un peu cinémathèque, là aussi on n'est pas dans de la conservation absolue. Il y a toujours la possibilité, dès lors qu'il s'agit d'une œuvre qui a une forme finie et qui a été montrée à un public, elle entre dans ce même périmètre du dépôt légal donc enfin, même périmètre réglementaire, et donc il y a une possibilité aussi de consultation par les chercheurs mais il n'y a pas en soi de possibilité d'aller plus loin. C'est néanmoins qu'un premier pas, notre objectif c'est bien sûr que si on sauvegarde, si on fait une sauvegarde d'une qualité permettant des réexploitations, c'est pour qu'il puisse y avoir des réexploitations notamment culturelles, non commerciales, le moment venu. Enfin, quand il y a des projets. Il faut débrouiller la question des droits. On n'a pas besoin de débrouiller la question des droits en amont donc l'objectif c'est bien, enfin, comme toujours, quand on fait de la conservation c'est toujours pour que ce soit utilisé. Personne ne fait de la conservation pour la conservation. Donc c'est de la conservation, au sens où c'est conservatoire, où ça conserve la possibilité de le réutiliser, de le remontrer un jour.

A-S. H.: Je voulais vous questionner par rapport aux pôles associés. Combien y a-t-il de pôles associés à la BnF? Quelle est l'importance de ce réseau?

A. C.: Alors, je suis mal placé. Je pense que ces infos sont en ligne donc il faut que vous demandiez au département de la Coopération, puisqu'il y a un département à la BnF à la direction des Services et réseaux, département de la Coopération qui est chargé de la gestion des relations avec les pôles associés. Je ne peux pas vous dire combien il y en a, il y en a beaucoup c'est sûr. Par contre, dans le domaine audiovisuel il y en a très peu. Depuis dix ans on en a créé deux. Un avec le Centre national de documentation pédagogique autour de la sauvegarde et la valorisation des archives de l'audiovisuel scolaire. Et aujourd'hui sur Gallica, le principal corpus que vous avez en matière vidéo, c'est l'histoire de la télévision et de l'audiovisuel scolaire à travers les archives du CNDP. Enfin du CNDP... ça s'appelle plus CNDP, ça s'appelle CANOPÉ maintenant, ça

a changé de nom plusieurs fois donc.... je dis CNDP. Et puis le deuxième c'est Lussas, c'est Ardèche Images.

- A-S. H.: Donc les objectifs généraux de la convention pour la BnF, c'est de pouvoir mutualiser les films qu'a Lussas dans sa vidéothèque, de pouvoir compléter en fait les collections de la BnF?
- A. C. : Et réciproquement, si Lussas obtient des droits de numérisation et de mise en ligne sur sa plateforme professionnelle des films d'un producteur et que nous avons une copie numérique chez nous, de leur mettre à disposition cette copie, c'est-à-dire de faire en sorte aussi d'enrichir la plateforme de Lussas donc c'est dans les deux sens.
- A-S. H.: Concernant les conditions pour pouvoir mettre en commun, il y a des questions juridiques et il y a des questions liées au référencement des films aussi. Est-ce que ça pose des problèmes techniques, ne serait-ce que pour savoir qui a quoi ?
- A. C.: Les questions d'alignement, ce n'est pas tellement des questions techniques... Disons que la solution à ce problème ne sera pas tellement technique, elle sera de passer du temps. C'est-à-dire qu'on a un catalogue, un format de description qui est dans une philosophie et dans des formats qui sont des formats de bibliothèque comme je vous disais. C'est-à-dire, ça évoluera dans quelques années, le catalogue va profondément changer, mais à l'heure actuelle encore aujourd'hui, on est dans une logique qui est celle des catalogues de bibliothèque informatisés depuis le début, les formats MARC, en INTERMARC en l'occurrence c'est-à-dire une notice bibliographique descriptive par édition, par ce qu'on appelle maintenant dans les formats FRBR : œuvre, version, manifestation, item; la manifestation, c'est-à-dire la forme sous laquelle une œuvre se manifeste à un public à un moment donné. On va oublier Le gendarme de St Tropez, on va parler par exemple des Statues meurent aussi de Chris Marker, on va prendre du documentaire. Il va y avoir plusieurs éditions donc il va y avoir une notice bibliographique par édition. Mais Les statues meurent aussi l'édition DVD qui est peutêtre la plus... celle qui fait autorité, la plus intéressante, elle est en bonus entre guillemets dans le coffret DVD des premiers films d'Alain Resnais avec L'année dernière à Marienbad et Hiroshima mon amour. Donc, nous, chez nous, on a une notice bibliographique qui est : Alain Resnais / Hiroshima mon amour / L'année dernière à Marienbad dans laquelle Les statues meurent aussi figure bien, qui a ce qu'on appelle une notice analytique, mais au sein de cette unité-là. Alors qu'à Lussas, à supposer qu'ils aient le film, une copie du film, le film est tout seul dans la notice documentaire. Les moyens de rapprocher automatiquement les deux, enfin, à la limite il n'y aurait que ce cas-là, on pourrait le faire, mais en fait il y a une multitude de cas de figure qui font que les rapprochements sont loin d'être simples. Il n'y a pas d'alignements simples, si on avait le même format au départ les choses iraient toutes seules mais en fait ce n'est pas le cas. Parce qu'eux font du référencement d'œuvres et nous on fait du référencement de manifestations. D'où la nécessite de passer du temps effectivement sur l'alignement des données. Ça c'est un des points de complexité qui nécessiterait d'avoir des moyens humains qu'on a de moins en moins. Il y a quelques années, on avait soumis au ministère de la Culture un projet, avec du financement à la clé, enfin je sais plus dans quel appel à projets, service du numérique innovant je crois. On avait soumis l'idée d'un, la proposition de faire une sorte d'inventaire du documentaire contemporain, c'est-à-dire... quand je dis l'inventaire en tant que liste il existe sur la plateforme film-documentaire.fr et aussi un peu sur la Maison du doc enfin, ça fait aussi partie des complexités lussassoises, ça... Mais en face on ne sait pas où c'est

conservé, où sont les œuvres et tout, c'était un peu cette idée là, c'était de dire voilà, on prend des listes et en face on cherche où ça se trouve, chez qui, et on entame un travail qui permet effectivement, de localisation, qui permet de savoir. Et c'était un moyen de résoudre le problème de l'alignement de nos bases de données et aussi au-delà de faire des recherches de copies... bon ça n'a pas marché, ce serait peut-être quelque chose à relancer mais c'est un des points, un des points de difficulté.

Et puis vous parliez d'un autre problème je crois, la question juridique évidemment, il faut aller rechercher les autorisations, faire des demandes auprès des producteurs. Mais, je pense pour moi, le principal problème est... le principal blocage aujourd'hui, il est... non, il y a plusieurs points de blocage dont aucun d'ailleurs n'est extrêmement bloquant. Je pense que c'est d'abord un problème de temps jusqu'à présent, on n'était pas disponibles en même temps pour mener les projets. Je pense que ce serait intéressant néanmoins, ne serait-ce que parce que ce type de mémoire que vous faites est aussi un moyen de toujours de prendre du recul et de remettre les choses sur pieds dans un contexte, oui j'oubliais de dire quand même, de restriction très très grand des moyens du département de la coopération avec les pôles associés, ça c'est quand même une chose très très importante. Donc ça veut dire qu'il faut penser à chercher des sources de financement ailleurs, on en a déjà parlé avec Yves Bourgeay. Voilà, moi je pense qu'on a une chance à saisir, c'est celle de la création de la Cinémathèque du documentaire. La Cinémathèque du documentaire, et c'est bien normal, l'histoire des cinémathèques commence toujours comme ça, c'est d'abord, ça tourne d'abord autour de la question de la diffusion, stimuler la diffusion. Mais à un moment donné, c'est l'histoire de la Cinémathèque française d'Henri Langlois et de toutes les cinémathèques, à un moment donné, la diffusion elle doit, pour être riche et surtout diverse, elle doit pouvoir s'appuyer sur des collections et donc pour qu'il y ait des collections, il faut que les programmateurs puissent accéder au maximum de copies des films, c'est l'enjeu majeur du projet avec Lussas. Et il faut qu'ils puissent disposer de copies de référence quelque part, et puis après il faut aussi qu'ils traitent la question des droits. Sur le deuxième point de conserver des copies de référence pour les films produits en vidéo on a un rôle à jouer et aussi en lien avec Lussas, à travers le démarchage. Donc je crois vraiment que, même si aujourd'hui la Cinémathèque du documentaire démarre plutôt en mettant très fortement l'accent sur la diffusion et c'est son premier but et c'est sa raison d'être, et c'est la raison pour laquelle ça vaut la peine de conserver les films aussi. C'est la question des conditions de la vitalité de cette diffusion qui va se poser et donc la question de la conservation oui, de la sauvegarde, donc voilà l'avenir joue pour nous.

A-S. H.: Quand il y a des projets de numérisation comme ça avec des pôles associés, est-ce que vous avez des exemples du rôle que peut jouer la BnF? Est-ce que c'est la BnF qui s'occupe de numériser, qui prend les supports?

A. C.: Non, non, normalement non. Normalement, la logique des pôles associés... Alors, je ne vais pas raconter toute l'histoire des pôles associés parce qu'à une époque les pôles associés leur rôle c'était surtout par exemple d'acquérir des livres dans des domaines spécialisés. C'était de se dire, notamment dans le domaine de l'information scientifique et technique, de se dire, il se publie tellement de choses, la bibliothèque ne peut pas acquérir dans tous les domaines, donc il va y avoir, je ne sais pas, la bibliothèque de Brest, spécialisée dans l'océanographie, ça va être l'endroit, où vraiment, on achète tout en océanographie, et ce ne sera pas la peine que ce soit le cas à la BnF. Et donc la BnF subventionne, alors pas sur ses fonds propres, sur des fonds que le ministère lui donne pour reverser à des pôles associés, donc c'est des fonds fléchés, c'est pas nous qui puisons par grandeur d'âme dans nos ressources. C'est de l'argent,

c'est des crédits qui sont fléchés par le ministère pour les pôles associés et que la BnF est chargée en tant que chef, tête de réseau de piloter, voilà ça c'était le début des pôles associés « acquisitions » il y a vingt ans. Aujourd'hui, les pôles associés sont axés très majoritairement ou uniquement vers la numérisation pour compléter l'offre de la BnF. C'est-à-dire aller par exemple numériser des publications qui sont conservées au musée social sur l'histoire ouvrière du XIXe siècle, des petits fascicules, brochures, qui n'ont jamais été collectés par la BnF au titre du dépôt légal à l'époque. Donc numériser des collections complémentaires de celles de la bibliothèque, avec le projet de Lussas on est en plein là-dedans, il s'agit de numériser des collections complémentaires de celles de la bibliothèque. Maintenant, compte-tenu de la restriction depuis pas mal d'années déjà des moyens des pôles associés, qui ont été beaucoup plus importants par le passé, il est acquis depuis plusieurs années que la numérisation serait faite par le département de l'Audiovisuel qui en a la possibilité encore, donc c'est nous département Audiovisuel qui le ferions et pas les pôles associés qui subventionneraient Lussas, qui ne peut pas le faire. Par contre, la question de l'alignement des données qui suppose d'avoir des gens pour le faire, ça par contre à mon sens ça dépend à mon sens plus de subventions en vacation que porteraient les pôles associés et qui aujourd'hui n'est pas, enfin dans un contexte de très forte restriction de moyens aux pôles associés n'est pas très favorable, parce que la priorité va au document imprimé, oui principalement le document imprimé plus qu'à l'audiovisuel. Donc il faut qu'on... c'est là que je dis il faut qu'on trouve aussi d'autres sources de financement.

A-S. H.: Vous n'avez pas d'exemples de projets de numérisation où vous auriez récupéré tout un fonds pour le numériser ?

A. C. : Si mais pas dans le cas des pôles associés. On passe des conventions avec des... d'ailleurs c'est ce qu'on va faire je pense avec Lussas un de ces jours, il faut que j'appelle Yves Bourgeay... On passe des conventions avec des lieux qui conservent des copies pour qu'on les numérise, qu'on conserve des copies numériques ici, qu'on remette une copie numérique au titre de l'exception bibliothèque, en plus c'est faisable quand il s'agit d'une bibliothèque à des fins de consultation sur place. Ça c'est entièrement... ça c'est possible, enfin le modèle existe. Il n'y a même pas besoin d'être un pôle associé pour ça. Par contre, l'alignement des données pour savoir ce qui manque, ce qu'il faut numériser, ça c'est un travail préalable plus important que sur nos moyens internes on n'a guère les moyens de mener là, enfin... on n'a pas les moyens de mener, on est vraiment face à une explosion de nos tâches et en plus avec un poste vacant. Et que visiblement la Maison du doc n'a pas les moyens de mener non plus, donc là on achoppe un tout petit peu mais enfin c'est quelque chose qu'il faut arriver à surmonter.

A-S. H.: J'avais une question sur l'historique, de quelle manière s'est conclu ce partenariat entre Ardèche Images et la BnF?

A. C.: Ça c'est assez ancien maintenant, moi je suis, j'ai été pendant plusieurs années un fidèle des Etats Généraux du documentaire, oui la dernière fois que j'y suis allé c'était il y a deux ou trois ans, et puis j'y étais allé pas mal d'années précédemment. J'y retournerai sans doute d'ailleurs, prochainement, peut-être cette année... Il y a même des relations, il y a surtout des relations encore plus anciennes qui existent puisque la chargée de collections qui a mis en place la collection documentaire pour le grand public ici, Sylvie Dreyfus, est une vieille amie de Geneviève Rousseau qui a créé la vidéothèque. Donc il y a vraiment des relations interpersonnelles je dirais comme ça qui sont anciennes. Et puis il y a eu une alerte faite il y a plusieurs années par Lussas, par la

Maison du doc, sur le fait qu'il y avait là une collection précieuse qui risquait de disparaître si elle n'était pas numérisée, ou de péricliter. Et voilà, c'est ça qui a amené à ce qu'on pousse le projet de pôle associé. Malheureusement, vraiment, et ça c'est vraiment une malchance un peu... un concours de circonstances, c'est qu'au moment où le montage de cette convention s'est fait, au moment où les moyens commençaient vraiment, du côté des pôles associés à se tarir j'ai l'impression, assez sévèrement.

- A-S. H.: Donc les points forts du partenariat, c'est des relations fortes, historiques, entre personnes, et une volonté de sauvegarder ces films, et les difficultés, ce que vous me dites c'est que ce sont des difficultés financières ?
- A. C.: Oui, les moyens et surtout au niveau d'un rouage qui serait la condition pour ensuite faire un plan de numérisation ambitieux mais qu'on a les moyens de mener au département de l'Audiovisuel. Il y a un point à déverrouiller et c'est pour ça je compte un peu, enfin je ne sais pas je rêve peut-être, je peux vraiment rien... mais je voudrais explorer la piste Cinémathèque du documentaire entre autres là-dessus. Ou ça aurait pu être intéressant qu'on trouve, mais ça faut prendre du temps pour chercher ça, un allié du côté, en partenariat avec l'université, ce serait aussi une piste imaginable. Voilà, mais j'espère un recrutement cette année chez nous puisqu'il y a un poste vacant, qui travaillerait justement sur la question du patrimoine documentaire mais de façon plus suivie que moi.
- A-S. H.: J'avais également des questions concernant l'articulation des projets d'Ardèche Images. Ardèche Images a une plateforme qui s'appelle Docfilmdepot où les producteurs et les auteurs peuvent déposer leur film, c'est une interface entre les organisateurs de festivals et les producteurs et les auteurs. Et dans les projets, il y a l'ouverture d'une autre plateforme en ligne qui serait le Club du doc en ligne, c'est l'objectif de la numérisation de la vidéothèque.
- A. C.: Oui absolument, tout à fait. C'est depuis le départ l'idée, oui, oui.
- A-S. H.: Donc là qui serait entre professionnels.
- A.C.: Absolument, oui, oui.
- A-S. H.: Et Ardèche Images, ils avaient un projet, ils ont écrit une note de projet pour essayer de favoriser le dépôt légal via une API sur leur site.
- A. C.: Oui absolument, tout à fait, qui serait ensuite un rebond vers la BnF, oui, oui. Tout à fait.
- A-S. H.: Voilà, la question c'est quel est le statut de ces plateformes ? Finalement, est-ce que ce sont des plateformes de collecte, des plateformes de collaboration entre professionnels ?
- A. C. : Je vous livre ma vision, parce qu'après c'est celle surtout de...enfin non, tout ça c'est des projets sur lesquels on s'est concertés mais évidemment qui sont portés par Ardèche Images. Le Club du doc en ligne, c'est très simple, dématérialisation du Club du doc, donc avec une possibilité d'accès pour les professionnels, je veux dire, ce sera un outil décisif pour les programmateurs par exemple dans le cadre de la création de la Cinémathèque du documentaire. C'est une stimulation pour la diffusion qui devrait être

absolument promue par la Cinémathèque du documentaire et j'espère qu'on sera amenés à le défendre conjointement avec eux et c'est tout le sens aussi du plan de numérisation je dirais croisée, enfin pas croisée parce que c'est nous qui le ferions mais le plan d'enrichissement réciproque des collections avec cette idée d'être aussi riche de part et d'autre. Ça c'est la première chose, plateforme donc de consultation professionnelle. Et puis l'autre point c'est celui du Docfilmdepot, qui est vraiment une super initiative, enfin moi je suis utilisateur du Docfilmdepot comme membre de la commission de sélection des films documentaires pour l'association Images en bibliothèque, maintenant c'est à travers ça largement, à travers Docfilmdepot, qu'on voit les films des producteurs, voilà c'est très bien. C'est des films qui ont vocation à pouvoir aller vers la BnF à travers cette fameuse API. Il faut qu'on trouve le financement, mais il n'est pas... ca devrait quand même se trouver facilement. Et, ça, c'est typiquement les formes d'entrées numériques qu'il faut chercher à stimuler. C'est-à-dire, d'un côté, la collecte de la vidéo numérique, typiquement comme la VOD, elle doit se faire à travers des agrégateurs, les plateformes, mais là c'est pareil pour la vidéo. Les films qui sont diffusés, qui sont produits et diffusés dans un cadre extrêmement dispersé, nous on n'a pas les moyens de contacter tous les petits producteurs, tous les auteurs autoproduits, etc. pour leur dire : « Vous avez fait un film qui a été présenté à tel festival, il faut que vous fassiez le dépôt légal ». On ne peut pas faire toutes ces démarches, on a deux personnes pour faire le dépôt légal, pour s'occuper du suivi de la prospection du dépôt légal. Donc pouvoir avoir des partenaires qui sont des fédérateurs, des agrégateurs de films qui soient mandatés par ceux qui soumissionnent les films là dans les festivals pour effectuer le dépôt légal pour leur compte, c'est vraiment je pense, une super piste. On a des centaines de films comme ça qui peuvent arriver à être conservés à la BnF sous la forme de la copie qui est mise sur Docfilmdepot, là on est vraiment dans cette logique bibliothèque, de copies de diffusion, de copies de visionnage qui vont être conservées pour toute forme de recherche. Ça je trouve que c'est une très bonne chose. Enfin ces deux projets sont des projets très solides dont je vois bien l'identité respective. Un côté qui est un outil de partage pendant un temps limité, le temps des inscriptions dans les festivals mais qui peut être donc un outil aussi au service de la collecte pour nous. Et puis un outil de type bibliothèque d'accès restreint, qui là est simplement un projet de diffusion, enfin d'accessibilité, de développer une facilité de consultation.

A-S. H.: Est-ce que vous voulez ajouter quelque chose?

A. C.: Oui, si la chose à ajouter, enfin je le suggérais, c'est que ça, ça a été le paradoxe, c'est-à-dire que le numérique permet de résoudre des problèmes comme le problème par exemple de coûts de production de copies qui n'existent plus etc., mais dans le même temps, les facilités de production font que le nombre des objets candidats à la collecte s'est démultiplié. Et c'est là qu'un outil comme Docfilmdepot est intéressant pour cadrer, parce qu'il fait déjà une sorte d'entonnoir si j'ose dire, qui rassemble comme ça, d'agrégateur qui rassemble les films existants qui sont aujourd'hui, et dans le domaine du documentaire c'est évidemment, enfin du documentaire en tous cas indépendant, non destiné à la télévision, qui est l'extrême dispersion, atomisation du secteur, enfin, atomisation est un peu négatif, je trouve ça bien, enfin au contraire, les moyens de l'autonomie dans la production finalement se sont développés et il y a énormément de petits acteurs autonomes. Comment assurer la conservation, la collecte à des fins de conservation, de tout ça avec les moyens qu'on a ce n'est pas évident du tout et donc ça amène oui à réfléchir à des nouvelles stratégies. Voilà.

A-S. H.: Merci beaucoup.

ANNEXE N°3. QUESTIONS CONSTITUANT LE FIL DE L'ENTRETIEN AVEC YVES BOURGEAY

Entretien semi-dirigé avec Yves Bourgeay réalisé au Village documentaire à Lussas, le mercredi 20 février 2019.

Yves Bourgeay est coordonnateur à la Maison du doc de l'association Ardèche Images.

- 1) Pouvez-vous vous présenter, présenter votre parcours ?
- 2) Pouvez-vous présenter la Maison du doc et la plateforme Docfilmdepot?
- 3) Comment le fonds de la Maison du doc s'est-il constitué? Pouvez-vous décrire ce fonds, le type de films que vous avez, tant d'un point de vue du genre que des supports?
- 4) Selon vous, qu'est-ce qu'un film documentaire? Pouvez-vous en donner une définition?
- 5) Ardèche Images a plusieurs activités, pouvez-vous présenter ces activités et le lien de ces activités avec la Maison du doc?
- 6) Concernant le statut des films, selon vous les films qui sont déposés à la Maison du doc, sont-ils des archives audiovisuelles ? Sont-ils des archives de l'association Ardèche Images?
- 7) Selon vous, quels sont les objectifs de la numérisation des films? Pour qui et pourquoi numériser?
- 8) Quel est le fonctionnement actuel de la vidéothèque, du Club du doc ? Qui l'utilise, comment?
- 9) Concernant la dématérialisation, d'une manière générale, est-ce que selon vous numériser c'est diffuser? Comment les choses s'articulent-elles?
- 10) Comment le partenariat avec la BnF s'est-il mis en place, dans quel contexte, avec quels objectifs?
- 11) Quels moyens avez-vous pour le projet de numérisation aujourd'hui?
- 12) D'une manière générale, le numérique, selon vous, est-il un levier de développent pour le film documentaire, que ce soit en termes de production, de collecte, de diffusion?

ANNEXE N°4. TRANSCRIPTION DE L'ENTRETIEN AVEC

YVES BOURGEAY

Entretien avec Yves Bourgeay Coordinateur de la Maison du doc, Ardèche Images Mercredi 20 février 2019, Village documentaire, Lussas

Durée: 1 heure

A-S. H.: Est-ce que tu peux te présenter, présenter ton parcours?

Y. B.: Oui, alors je m'appelle Yves Bourgeay, en fait moi à l'origine j'ai une formation de photographe. J'ai fait l'Ecole Nationale Supérieure de la Photo d'Arles. Donc j'ai fait de la photographie après être sorti de l'école, pendant huit ans. J'ai travaillé pour une maison d'illustration qui faisait principalement de la carte postale dans la région lyonnaise. Donc j'ai navigué sur l'ensemble du quart sud-est de la France pour faire de la photographie. J'ai fait ça pendant huit ans, après je me suis retrouvé à me mettre en freelance, à bosser pour des boîtes de com., sur de l'illustration pour des gros groupes, l'Oxfam des choses comme ça, la Fnac. Et en parallèle, j'ai travaillé dans de l'animation socio-culturelle, j'appelle ça comme ça c'est un terme un peu générique, sur une opération qui à l'époque s'appelait « Ciné quartier », qui était du développement d'actions culturelles dans les quartiers ZEP, REP, en faisant des propositions sur différents champs, au niveau des centres sociaux, des acteurs sociaux. Donc on travaillait en partenariat avec les centres sociaux. On faisait des projections en plein air, l'été, dans la période où y'avait rien dans ces quartiers. Et puis l'année, j'intervenais en milieu scolaire autour d'un dispositif qui s'appelait « Ecole et cinéma » mais avec un accompagnement renforcé par rapport à « Ecole et cinéma », c'est-à-dire que les enfants des REP qui venaient voir des films « Ecole et cinéma » dans la salle pour laquelle je travaillais, j'intervenais à raison d'une journée après chaque projection. A la fois autour du contenu des films, mais aussi sur de l'animation, la réalisation d'objets du pré-cinéma des choses comme ça. Donc j'ai fait ça pendant deux ans et je me suis retrouvé à laisser tomber mon métier de photographe pour vraiment me ré-axer sur cette action cinématographique. J'ai été débauché par une grosse structure qui s'appelle l'URFOL, qui est l'Union Régionale des Fédérations des Œuvres Laïques Rhône-Alpes, pour diriger le service cinéma puisque cette structure associative a un très gros service cinéma sur la région lyonnaise, qui diffuse dans plus d'une centaine de points répartis sur le territoire. Donc c'est de la diffusion cinématographique en milieu rural, en périurbain, et puis on avait une salle sur Caluire. J'ai fait ça pendant quelques années et j'ai été à nouveau débauché par une autre structure, celle dans laquelle j'avais fait de l'action culturelle en milieu défavorisé, pour prendre la direction de la salle. Donc c'était une salle art et essai, répertoire recherche, jeune public, qui avait tous les labels. Donc avec une politique de programmation et une ligne éditoriale très pointue, c'était une salle associative aussi, qui a eu de grosses difficultés d'ordre structurel parce qu'il y avait un conseil d'administration très ancien qui avait un projet d'extension qui a été mal jugulé, enfin il y a eu des dépassements, il y a eu des problèmes au niveau de l'entité dirigeante, c'est-à-dire que l'association a complètement explosé, il y a eu des histoires internes très très complexes. Donc ça s'est arrêté un peu brutalement et à ce moment là j'ai fait une résidence d'écriture documentaire, à Lussas, sur un projet de film très personnel que j'ai développé, que j'ai écrit. Et en parallèle de quoi, j'ai monté une structure personnelle de

production, mais qui était un peu hybride entre de la production institutionnelle sur des projets culturels et puis de la production de documentaires. Donc on a produit le documentaire que j'avais développé, plus deux autres petits documentaires. Et au final, la boîte a eu des difficultés, au bout de trois, quatre ans, principalement parce qu'on a eu des gros clients qui nous ont pas payés. Donc je suis retourné relever des compteurs d'eau entre-temps pour assurer le quotidien, jusqu'à ce qu'en 2017, par hasard, j'aie connaissance d'un appel à candidatures pour un poste de coordinateur à la Maison du doc, auquel j'ai postulé à la dernière limite, en étant convaincu que ce n'était pas un poste pour lequel j'étais fait à la base. Et puis j'ai été recruté sur un poste de coordination à la Maison du doc, au moment où démarrait la plateforme Docfilmdepot, où l'idée c'était de dématérialiser tout le travail au niveau des inscriptions au festival et de profiter de cette dématérialisation des supports des films pour pouvoir continuer d'alimenter le centre de ressources et d'éviter d'avoir à récupérer des supports physiques, DVD, cassettes, etc. Donc depuis 2017, mon travail a été principalement axé autour du développement de la plateforme Docfilmdepot avec en parallèle toute une réflexion sur la Maison du doc et ce qui allait être la forme dématérialisée du centre de ressources, qui était le Club du doc. En sachant qu'à l'origine, les deux projets étaient inversés, c'està-dire que le Club du doc en ligne, donc la mise en ligne, la numérisation du centre de ressources, de la Maison du doc, devait se faire avant la création de la plateforme Docfilmdepot, qui est la plateforme d'inscription des films en festivals. Et puis pour des raisons purement économiques, parce que la difficulté de ce secteur d'activités d'Ardèche Images c'est qu'il est très déficitaire et je dirais que c'est structurel, c'est-àdire que c'est un service, entre guillemets, public, qui ne rapporte pas d'argent, qui ne vit que des subsides institutionnels, à savoir les subventions, Etat, région, département. Et l'idée c'était de pouvoir équilibrer ce déficit via un outil qui apporterait de l'argent, qui apporterait des ressources propres à savoir le Docfilmdepot. Le modèle économique du Docfilmdepot, c'est que les réalisateurs payent pour inscrire leur film en festivals puisqu'ils utilisent un outil, nous on leur offre de la bande passante et du stockage et on leur fait payer ce service-là. Et c'est un service qui est censé être très bénéficiaire à terme et donc rééquilibrer les déficits que la Maison du doc génère. Donc depuis mon arrivée, j'ai assuré le développement de Docfilmdepot, j'ai eu une réflexion avec Geneviève (Rousseau) sur le développement du Club du doc, j'ai pris un peu la mesure des choses. Et puis j'ai réfléchi à d'autres choses qui pouvaient se développer autour du travail qu'on faisait et essayer de redynamiser les partenariats qui étaient un peu au point mort, notamment le partenariat avec la BnF.

A-S. H.: Est-ce que tu peux présenter la Maison du doc ? Combien de personnes aujourd'hui y travaillent ?

Y. B.: Alors, aujourd'hui, sur la Maison du doc, on est quatre salariés mais pas quatre temps plein. On est trois et trois-quarts. Donc il y a Geneviève qui est la documentaliste, qui dirigeait la Maison du doc avant que j'arrive, et pour des raisons de réorganisation interne, s'est vraiment reconcentrée sur son poste de documentaliste. Il y a Annette qui fait un travail de saisie principalement à partir des inscriptions sur les Etats Généraux. En fait, elle récupère toutes les fiches des films qui sont inscrits aux Etats Généraux, elle les intègre à la base de données, donc elle est à trois-quarts de temps. On a un service civique aussi, que je n'ai pas cité dans les salariés mais qui est présent sur un plein temps. On a Vanessa qui fait partie du personnel de la Maison du doc mais qui est vraiment focalisée sur la plateforme Docfilmdepot, la gestion et le développement et qui fait un peu de communication pour Ardèche Images et puis moi donc qui suis coordinateur, avec cette fonction de développer les dispositifs en place et puis d'en

imaginer de nouveaux et de développer aussi les partenariats.

A-S. H.: Docfilmdepot, qui a porté ce projet au départ?

Y. B.: Alors l'idée vient de plusieurs personnes, c'est une coïncidence d'envies à un moment donné de la réflexion de cette étape de numérisation du fonds qui est en grande partie sur support physique et qui tient de la place, et il commençait à y avoir un manque de place. Il y avait l'obsolescence des supports, la détérioration des supports, donc il y a tout un tas de réflexions qui se sont engagées autour de ça. L'idée première c'était de créer le club du doc en ligne, donc la numérisation de tout le fonds de ressources qui est un travail énorme puisque ne serait-ce qu'en supports, il y a environ 17 500 films qui sont sur support physique. Et puis en parallèle de ça, Nicole Zeizig qui connait Clermont-Ferrand, savait qu'ils avaient une plateforme numérique, qui s'appelle le « shortfilmdepot » qui est un système d'inscription dans les festivals de courtsmétrages. Donc la coïncidence de toutes ces idées, de tous ces besoins, de toutes ces envies, a fait qu'à un moment donné la réflexion sur la plateforme Docfilmdepot s'est développée et a pris le pas sur le développement de la plateforme de ressources en ligne. Avec le fait qu'il y avait un besoin au niveau des producteurs, dans le documentaire il y a beaucoup d'auteurs qui sont indépendants, qui sont en autoproduction, donc c'est une économie fragile et ils n'ont pas forcément le temps d'inscrire leur film en festival, ça prend du temps, il faut remplir le formulaire, mettre des liens, charger le film, etc. Donc l'idée c'était de proposer un outil facilitateur pour ces gens-là principalement. Et puis d'un autre côté, il y a un besoin de la part des festivals, d'avoir des outils qui leur permettent de travailler plus vite sur la sélection, de manière plus efficace, que tout soit centralisé. Et voilà, donc l'outil s'est créé à partir de toutes ces envies, ces besoins, et la conception de l'outil s'est faite avec des professionnels, donc des producteurs, des utilisateurs potentiels, à savoir des réalisateurs. Et puis avec l'idée qu'une fois que les supports ont été mis en ligne, on puisse proposer aux ayants-droits de les déposer au centre de ressources directement sous leur forme numérisée. Voilà, c'était ça la chaîne qui a amené à la construction de cet outil.

A-S. H.: Donc quand les réalisateurs ou les producteurs déposent leur film, ils peuvent dire oui ou non pour que ce soit intégré au fonds de la Maison du doc.

Y. B.: Voilà, en permanence ils ont un onglet avec marqué CDD donc si ils ne cliquent pas sur l'onglet ils ne savent pas ce que ça veut dire. Et au moment donné où ils vont télécharger leur film, donc sur la plate-forme, pour pouvoir l'inscrire après en festival, il leur est proposé de pouvoir le déposer en parallèle au club du doc, donc il y a un formulaire où ils disent accepter que leur film soit.... c'est une forme collaborative le centre de ressources, que leur film soit mis sur le Club du doc et que eux puissent bénéficier des services du Club.

A-S. H.: Qu'ils aient accès aux films.

Y. B.: Ils accèdent à la base de données en échange du fait qu'ils déposent leur film. Pour l'instant le système très globalement c'est ça. Le modèle qu'on est en train de définir pour la mise en ligne du Club du doc en ligne sera un peu différent, mais on restera toujours sur cette idée que c'est un espace collaboratif, où on dépose et on bénéficie en échange des services.

A-S. H.: Donc, en proportion, quasiment tout le monde accepte?

- Y. B.: Non, c'est très faible. On a fait un petit point avec Geneviève hier et c'est plus faible encore cette année que les précédentes, sans raison particulière en même temps. Ce qu'il y a c'est qu'on ne relance pas derrière. Parce que c'est vrai, souvent les gens quand ils vont sur la plateforme Docfilmdepot, ils y vont pour inscrire leur film en festivals et l'idée de déposer dans un fonds ça les intéresse pas forcément. Ils sont dans le rush de l'inscription en festivals, le film vient d'être terminé, il faut le faire vivre, donc ils n'ont pas cette idée de la sauvegarde, du fait qu'il puisse s'inscrire dans un fonds, qu'il puisse être archivé, qu'il puisse être utile. Mais on ne relance pas nous, alors la question se pose de : est-ce qu'on va faire des relances, est-ce qu'on va relancer *a posteriori* tous les gens qui ont mis leur film sur Docfilmdepot mais qui ne l'ont pas inscrit dans le Club du doc ? Mais la proportion elle est très faible, je crois que c'est... peut-être 1% de l'ensemble des films, voilà... Je dirais entre 1 et 5% on est dans cette proportion là. Donc c'est vraiment très très faible, contrairement à ce qu'il se passait quand les gens déposaient physiquement leur film pour les Etats généraux, où quasiment 75% des films étaient inscrits dans le fonds.
- A-S. H.: Finalement, ils avaient un interlocuteur direct.
- Y. B : Le support physique faisait que quand ils envoyaient ou amenaient leur film, le support physique pour eux était déjà présent dans le fonds, et leur demander simplement d'accepter qu'il soit identifié comme étant présent dans le fonds, ça posait pas de problème. Là il y a le côté peut-être effectivement, une forme de non maîtrise du support qui les inquiète. Et puis le fait aussi qu'on est dans une démarche qui est plus de l'immédiateté de l'actualité et que pour eux le dépôt au club du doc c'est peut-être autre chose, c'est un second temps.
- A-S. H : Est-ce que tu peux décrire le fonds de la Maison du doc, me dire comment il s'est constitué, le type de films que vous avez, tant d'un point de vue du genre que des supports ?
- Y. B : Alors, sur les supports, je pense qu'on a eu tous les supports possibles et imaginables. Sur le contenu du fonds, je pense que la personne la plus à même c'est quand même Geneviève puisqu'elle est là depuis le début donc elle connaît le fonds quasiment par cœur. Après c'est vrai que c'est très très large, on est quand même très centré sur le documentaire mais avec des déclinaisons expérimentales, il y a de l'animation, enfin voilà, une déclinaison du genre documentaire mais on est vraiment très très centré autour de ça. Et en termes de supports, je pense qu'on a dû avoir tout ce qui a pu exister comme support physique pour le film et pour le cinéma. On n'a pas de... je ne vois pas de bobines 16 mais il y a dû y en avoir à une époque.
- A-S. H: Tu dis que ce sont des films documentaires, est-ce que tu peux donner une définition?
- Y. B.: Pour moi, le documentaire c'est un point de vue individuel sur une réalité, voilà. Donc, avec une inscription personnelle, d'auteur dans le travail. A la différence du reportage où on est sur du constat, un peu dépersonnalisé. Pour moi le documentaire c'est ça, c'est un point de vue individuel et très marqué sur une réalité, avec la notion d'auteur bien sûr rattachée à tout ça.
- A-S. H.: Est-ce qu'il y a des productions télévisuelles?

- Y. B.: Alors, on en a, dans le fonds il y en a. Je sais qu'il y en a. Mais il y a des gens qui ont fait de la réalisation pour la télévision et qui sont des auteurs. Des gens comme Comolli, moi je considère que c'est un auteur, la patte de l'auteur elle passe par l'engagement politique qu'il va mettre, par l'engagement formel qu'il va mettre dans son travail.... Voilà, la notion d'auteur pour moi elle se décline sous plusieurs formes. On est quand même inscrit dans ce qui serait le genre « documentaire d'auteur » pour être précis.
- A-S. H.: On n'a pas parlé globalement d'Ardèche Images. Ardèche Images a plusieurs activités, est-ce que tu peux présenter ces activités et puis le lien puisque la Maison du doc est transversale?
- Y. B.: Oui, alors en fait le lien il est historique entre toutes ces activités-là, elles se déclinent au fil du temps, comme elles se déclinent au fil d'une chaîne de création autour du documentaire. Le premier élément c'est les Etats Généraux du film qui ont été créés, et très vite est venu le besoin de garder une mémoire de tout ça, c'est-à-dire de tous ces films qui arrivaient pour être proposés au comité de sélection. Et en fait je pense que ça s'est fait naturellement la création du centre de doc, c'est-à-dire que à un moment on recevait des choses et on se disait que c'était bête qu'elles restent là ou qu'elles finissent dans des cartons ou à la poubelle. Donc le centre de doc s'est créé vraiment à la suite des Etats généraux dans une filiation naturelle on va dire. Et puis après, l'autre département qui s'est créé un peu plus tard c'est le master. On est dans l'idée de montrer, sauvegarder et accompagner, éduquer, former, c'était toujours dans cette chaîne logique. Et du coup, l'outil Maison du doc s'est trouvé à cheval entre les deux, c'est-à-dire entre le festival où on montre, où arrivent les films pour la sélection et puis les étudiants, les chercheurs, les résidents, tous ces gens qui viennent sur la partie formation d'Ardèche Images qui avaient des besoins pour travailler. Les choses se sont articulées comme ça. Et puis le dernier secteur d'activités, le plus jeune, qui est dans l'adolescence on va dire, c'est les Toiles du doc qui est un secteur qui n'existait pas mais qui quelque part aussi s'est créé de manière naturelle, parce que le festival était très ancré dans une période de l'année et je pense que l'idée c'était de se dire, on a un outil Ardèche Images qui existe mais qui n'est pas visible tout au long de l'année auprès des populations, auprès des publics du territoire donc c'est un peu dommage. Et le pôle de diffusion que représente les Toiles du doc est venu compléter la proposition d'Ardèche Images en sachant qu'il y a toujours des liens effectivement entre la Maison du doc, le pôle formation, le pôle diffusion qui se font naturellement puisqu'il y a un accompagnement. Par exemple, pour les lieux de diffusion, je pense aux médiathèques puisque ça fait partie des lieux de diffusion importants, il y a un accompagnement de formation, qui s'est fait à une époque via la Maison du doc et qui aujourd'hui se fait via la Maison du doc et les Toiles du doc, des professionnels pour ceux qui ne connaissent pas, leur faire découvrir le documentaire, les aider à construire une programmation. Donc toutes ces choses s'articulent logiquement et effectivement la Maison du doc est un peu un pivot autour duquel un certain nombre d'activités s'articulent, se nourrissent, se construisent.
- A-S. H.: Concernant le statut des films, pour toi les films qui sont déposés, est-ce que ce sont des archives audiovisuelles ?
- Y. B.: Pour moi le mot « archives » a un sens très particulier qui serait plus de l'ordre du politique. Je pense par exemple à des fonds comme celui de la Cinémathèque de

Saint-Etienne, où dans les archives il y a beaucoup d'images du Front populaire parce qu'il y avait un service qui avait été créé pour rendre compte des grandes manifestations politiques, des rassemblements... Donc pour moi, la notion d'archives elle est très liée au politique. Il y a une ligne éditoriale, et il y a forcément une ligne politique quand on se dit à un moment donné on va essayer de ne garder, de ne conserver que ce qui relève du documentaire d'auteur comme je le disais tout à l'heure. En sachant que ma vision du documentaire d'auteur n'est pas celle qu'a Geneviève, et n'est pas celle des gens qui vont proposer des films aux « Etats Généraux » et, ces films là finissant dans le fonds, ils sont peut-être pas en synchronisme avec la notion de documentaire d'auteur, mais il n'y a pas de volonté, de ligne politique, au moment où on garde ces films là, c'est-à-dire qu'on fait une conservation exhaustive en fait. Je suis plus dans l'idée d'un travail de conservation que d'un travail d'archivage. Parce que je pense que dans l'archive il y a quand même une vraie notion de, c'est ma définition, mais il y a une vraie notion politique avec une orientation, on ne conserve que les images.... par exemple dans un certain nombre de cinémathèques il y a des images qui sont archivées.... je pense à des choses très précises, des images qui ont été faites par un certain nombre de services, municipaux ou autres, sur les immigrés, on nous présente des petits immigrés italiens, vivant très bien dans les bâtiments que la mairie a fait construire à côté des mines, sauf que ces petits immigrés italiens en l'occurrence ils sont marocains ou algériens, et ça on le sait pas. Dans la notion d'archives, on y met une intention politique derrière, ça c'est mon point de vue. Pour moi le centre de ressources ce n'est pas ça, c'est un centre de conservation, on ne jette rien, on ne va pas trier sur des critères... même si on est dans le documentaire d'auteur, on ne va pas faire un tri subjectif des choses. On prend de manière exhaustive, on archive et on conserve. Enfin, on archive... on conserve pour que plus tard s'il y a des gens qui ont besoin d'utiliser ou de revoir ces films, ou d'en récupérer une copie parce qu'ils n'en ont plus eux-mêmes, ce qui arrive pour certains auteurs, on puisse être là. Il y a plus l'idée de la conservation.

A-S. H.: Mais vous n'achetez pas de films?

Y. B.: Non.

A-S. H.: Parce que dans la notion d'archives, il y a quand même cette idée que les archives sont liées à l'activité. En fait le fonds est constitué par l'activité d'Ardèche Images, à la différence d'une bibliothèque qui va acheter ce qui va l'intéresser.

Y. B.: Tout à fait.

- A-S. H.: Sur votre site, la présentation de la Maison du doc, on peut lire qu'une des missions de la Maison du doc c'est « l'archivage et la conservation de la mémoire documentaire », parce que dans l'archive il y a aussi cette notion de pouvoir retrouver.
- Y. B.: Oui, la notion de classement, de système de numérotation, de codification de la manière dont les choses sont rangées, dans ce sens-là oui, je pense qu'on archive. C'est plus dans l'idée d'un historique, de faire une mémoire et puis de faire en sorte qu'elle soit accessible facilement.
- A-S. H.: En ce qui concerne la conservation, pour le coup vous êtes en difficulté, par rapport aux supports.
- Y. B.: Alors, déjà on n'a pas des normes de conservation... on n'est pas dans les normes,

c'est-à-dire qu'on n'a pas un bâtiment qui serait fermé avec un taux d'hygrométrie, une température constante... Là, on rentre, on sort, la température elle est ce qu'elle est, puisque la partie du bâtiment dans laquelle sont stockés les supports n'est pas climatisée. Et puis effectivement, on a reçu à certaines époques des cassettes vidéo, sauf qu'il y avait différentes gammes dans la manière dont les bandes étaient enduites ou pas, les épaisseurs, la qualité de conservation était plus ou moins importante, le mécanisme était plus ou moins fiable, etc. Donc on a, je pense qu'on doit avoir toute la palette des produits qui sont sortis. Et puis on manque de place, parce qu'on reçoit toujours quand même un certain nombre de supports. On a eu une proposition de Jean-Louis Comolli de récupérer toutes ses archives, je me rappelle plus du volume mais c'est assez important, alors ça doit être des cassettes Betacam, des cassettes VHS, etc. Je ne sais pas où on pourrait les mettre mais ce serait dommage de passer à côté. Donc voilà, on est en difficulté par rapport à la conservation sur beaucoup, beaucoup de points : la place, les conditions, la qualité des supports qui se détériorent plus ou moins vite, mais on ne fait pas de prélèvement pour vérifier.

A-S. H.: Donc la numérisation, si elle permet la mutualisation et l'accès facilité, il y a tout un aspect de conservation.

Y. B.: Absolument. Avant de dire on va créer un outil qui facilitera l'accès, l'idée première c'était la conservation, c'est ce qui a prévalu à la numérisation. A un moment donné la question s'est posée, de se dire mais on a des archives, elles vont disparaître, déjà les cassettes VHS on sait qu'au bout d'un certain temps le signal qui est dessus, il s'efface. Donc c'est parti de là l'idée de passer à la numérisation. Et ça s'est fait de façon un peu amateur, parce que on s'est dit : « On a besoin de numériser comment on va faire ? » et on a choisi la formule la plus simple. Et puis on n'avait pas de moyens.

A-S. H.: On reviendra sur la numérisation, mais peux-tu décrire le fonctionnement actuel de la vidéothèque le Club du doc ? Qui l'utilise, comment ?

Y. B.: En fait, il faut adhérer à l'association, c'est une condition sine qua non. Et après les conditions d'utilisation elles sont variables en fonction des personnes. C'est-à-dire que si la personne a déposé un film au Club du doc, elle a droit à des copies, à l'accès à la vidéothèque de manière un peu privilégiée. Et sinon, il y a possibilité de consulter sur place. Le plus souvent, c'est des gens qui nous appellent en demandant des copies de travail. Donc on fait des copies de travail sur DVD qu'on envoie par la poste. On en a de moins en moins mais on en a quand même. Et puis principalement c'est un usage transversal au niveau du Village documentaire, donc de la superstructure. Il y a beaucoup d'étudiants qui consultent pendant toute la période où ils sont en master ici. Il y a tous les résidents, tous les intervenants qui utilisent les films comme support de cours. Et puis on a des gens du Village documentaire, des gens de Tënk par exemple, qui ont besoin dans le cadre de la conception de leur programmation, de voir ou de revoir des films pour savoir si ils les inscrivent dans les programmes à venir ou pas. C'est vraiment un usage très transversal et sinon, j'ai fait faire un petit questionnaire qu'on fait remplir aux gens qui viennent. Il y a beaucoup de gens qui ne viennent pas directement à la Maison du doc, la proportion est assez faible en fait. Les gens viennent parce qu'ils ont vu une allusion à la Maison du doc sur le site, qu'ils sont venus aux Etats Généraux et que quelqu'un leur a dit : « Mais tu sais qu'il y a la Maison du doc ? » et puis les étudiants parce qu'ils sont ici mais les gens qui viennent directement à la Maison du doc parce qu'ils savent que c'est un centre de ressources, qu'ils vont y trouver des éléments sur le documentaire, en fait c'est pas la majorité.

- A-S. H.: Et qu'en est-il du grand public, des gens du village de Lussas?
- Y. B.: Il y en a qui viennent mais c'est très très rare. Depuis que je suis là, ça fait deux ans, je crois que j'ai vu une personne du village, ou deux peut-être. Après, il y a des gens qui gravitent autour d'Ardèche Images qui connaissent la Maison du doc, donc qui de temps en temps viennent chercher des films. Mais les gens du village qui viendraient comme ça, parce qu'ils ont envie de savoir... Il y a quand même pas mal de films qui ont été tournés sur la population par Ardèche Images, donc ça pourrait intéresser effectivement les gens du village. Le service leur est offert, ils ne payent rien parce qu'on est implantés sur la commune et on considère que ça fait partie de notre action culturelle locale. Mais je ne pense pas qu'il y ait une grande demande de leur part.
- A-S. H.: Concernant la dématérialisation, d'une manière générale, est-ce que pour toi numériser c'est diffuser? Est-ce que ça suffit à la diffusion? Comment les choses s'articulent-elles?
- Y. B.: La diffusion, est-ce que c'est par rapport à un public qui aurait des besoins?
- A-S. H.: La plateforme, elle s'adresse à des professionnels. Le simple fait de la numérisation permet-il l'accès à ton avis, ou d'autres choses sont-elles nécessaires ?
- Y. B.: Alors, je dirais que l'évolution que j'envisage par rapport à ça, elle est de deux ordres. Déjà, un ordre pratique et économique, c'est-à-dire qu'aujourd'hui les gens qui ont des besoins de copie de travail, on est obligé de faire une copie, donc ça prend du temps, c'est un salarié qui doit s'en occuper, derrière il faut l'envoyer, il y a un coût. Donc l'idée que ce soit dématérialisé et accessible depuis une plate-forme, c'est ça, c'est un facilitateur. Après, la plateforme elle va s'adresser à deux types de public. Ce que j'appelle moi le public non-pro, qui par curiosité a envie de savoir si il peut avoir des informations sur un film mais qui n'aura pas accès au media, il aura accès à la fichefilm, ça ce sera les usagers très minoritaires. Et puis l'autre public qui sera vraiment le public pro, qui lui pourra avoir accès au film, parce qu'on a validé son accès pro à l'ensemble des données, à la fois des contenus mais aussi des média, voilà. En sachant que, j'espère que cette forme-là, parce qu'on va communiquer là-dessus, on va communiquer auprès des professionnels, auprès des établissements type médiathèque, on va essayer de travailler avec la Cinémathèque du documentaire, que cette proposition-là va faire venir plus de monde en consultation. Parce que c'est vrai qu'au fil du temps, alors c'est très bizarre il y a des périodes où il y a une recrudescence de consultations et de demandes, et puis on sent que ça s'éteint. Parce qu'il y a quand même une proposition assez large par ailleurs, de sites comme film-documentaire.fr. Le seul élément qu'on aura en plus c'est qu'on va pouvoir proposer du media et la possibilité aux gens de pouvoir visionner les films en streaming. Je pense que ça va être notre grosse force et notre gros atout. Moi j'espère que cette proposition là va dynamiser l'utilisation du centre de ressources.
- A-S. H.: Donc tu disais que c'était en lien avec la Cinémathèque du documentaire.
- Y. B.: Pour l'instant, non. Mais on espère qu'on arrivera à créer des passerelles. Autour de la Cinémathèque du documentaire se met en place tout un travail de diffusion qui va être fait par un certain nombre de structures, associatives ou pas d'ailleurs. Et l'idée c'est qu'ils vont avoir des besoins pour préparer des programmations, pour travailler peut-être

sur des programmes qui vont tourner sur plusieurs sites. Donc on se dit que voilà, on est en capacité de proposer le moyen de visionner les films, de voir si ça s'articule bien dans une programmation, au-delà simplement de fournir le nom du producteur, du distributeur du film et la durée. L'idée c'est que ça puisse être un outil qui vraiment dans le cas de la Cinémathèque puisse servir dans ce sens-là. Et puis je pense que la Cinémathèque auprès des professionnels a une certaine aura. Mais l'idée ce n'est pas de se cantonner uniquement au cercle du documentaire, l'idée c'est de pouvoir toucher des étudiants qui sont dans des masters cinéma, qui n'ont pas forcément à voir avec le documentaire mais qui peuvent avoir besoin d'aller chercher de l'info autour du documentaire. Le moyen de nous démarquer par rapport à film-documentaire.fr ce sera ça, c'est-à-dire que la personne aura accès au support pour visionner le film.

- A-S. H.: Oui, parce que film-documentaire.fr, c'est aussi une plateforme en ligne, enfin c'est un site, qui référence l'ensemble des films documentaires.
- Y. B.: Il faut savoir que le noyau dur de la base de film-documentaire.fr c'est la base de données d'Ardèche Images, de la Maison du doc, qui a été rachetée à un moment donné et qui aujourd'hui est amendée par toute une équipe mais la base c'est tout le travail qui avait été fait par la Maison du doc à la source.
- A-S. H.: Pourquoi alors ce n'est pas la Maison du doc qui a mis en ligne ce catalogue de films?
- Y. B.: C'est une vieille histoire. Je n'ai pas tout compris, mais j'ai compris que c'était compliqué. C'est l'historique on va dire.
- A-S. H.: Justement, par rapport à l'historique, je voulais parler des partenariats, du projet avec la BnF, est-ce que tu peux m'expliquer l'historique, comment ce partenariat s'est-il mis en place, avec quels objectifs?
- Y. B. : Alors très sincèrement l'origine même donc ça date des années 2014 / 2015 à peu près, moi je n'étais pas là, mais quelqu'un qui travaillait à la BnF...
- A-S. H.: Sylvie Dreyfus.
- Y. B.: Je pense que c'est ça, qui connaissait très bien Geneviève. Et elle a parlé de ça à la BnF et donc je pense à Alain Carou, qui a découvert qu'effectivement il y avait un fonds qui pouvait être très intéressant et qu'il y avait à Lussas plein de choses qu'eux n'avaient pas. Je pense que le dépôt légal au niveau du documentaire était un peu en stand-by, puisqu'ils ont le dépôt légal au niveau du documentaire, et qu'il a pensé, et je pense que c'était une très bonne idée, qu'il a pensé que ce serait bien de rapprocher les deux établissements, les deux fonds, de voir ce qu'eux n'avaient pas, que nous on avait, et que eux pourraient récupérer, et puis de dynamiser le dépôt légal via notre image, notre ouverture sur le monde du documentaire. Donc, il y a eu la mise en place d'une convention en 2015, avec des rencontres préalables, sur la base de : « On va échanger sur nos fonds, on va recouper nos catalogues ». Donc, la BnF nous a envoyé une liste de 16 000 pages, un fichier Excel de 16 000 pages. C'était l'ensemble de ce qu'eux ont dans leur fonds documentaire. Dedans, il y avait Pêche, nature et tradition de TF1, les cinquante épisodes... Donc ils ont envoyé cette liste, il y a eu tout un temps où il y a eu des tentatives d'obtenir de l'argent parce que ça sollicitait du personnel, c'est-à-dire que c'était en plus de ce qui se faisait en temps normal. Donc entre 2015 et 2017, il y a eu

des échanges très fractionnés. Quand je suis arrivé en 2017, rien n'avait bougé, rien n'était en place. Geneviève (Rousseau) s'était plongée dans la liste mais je m'y suis plongé, ça m'a planté mon ordinateur. C'était intordable, même en triant, il fallait passer des heures et des heures de recoupements etc. Donc, en fait, rien n'était fait. Donc, on a provoqué une rencontre avec les gens de la BnF, donc autour de la table il y avait Pascale Issartel, il y avait le responsable des pôles associés, Julien Peti, Alain Carou, et un autre responsable audiovisuel dont j'ai oublié le nom, enfin il y avait quatre personnes de la BnF et Geneviève (Rousseau) et moi. On a senti plein de bienveillance, d'écoute, on leur a expliqué notre situation économique fragile, le fait qu'on était en sous-effectif, donc on a convenu d'une note de projet. La procédure voulait que si on n'avait pas eu d'argent jusqu'à maintenant c'est parce qu'on n'avait pas fait de note de projet, donc on s'est plié à cette contrainte-là. On a fait une note de projet en bonne et due forme, dans laquelle on a budgétisé la présence de quelqu'un qui serait missionné pendant un an pour justement faire tout le travail que nous on n'avait pas le temps de faire. On l'a envoyée avant telle date, car il y avait une échéance. Et rien ne bougeait, on a relancé et pour finir par apprendre six mois après que le responsable des pôles associés était parti, que la note de projet était très bien, voilà, jusqu'au moment où on nous a dit que ce qu'on demandait c'était trop, qu'on allait reconfigurer les choses, etc. Mais entre 2017 et maintenant rien n'a bougé si ce n'est qu'on a fait cette note de projet, qu'on a identifié nos besoins, notre capacité à faire ou à ne pas faire un certain nombre de choses. Au final, Alain Carou nous a fait une proposition en délocalisant toute la partie numérisation chez eux, puisqu'ils ont les outils, les moyens, la compétence, il s'est même proposé de faire enlever les lots qu'on voulait numériser, en sachant que tout ça il faut le préparer. C'est-à-dire qu'on n'allait pas ici vider toutes nos étagères pour tout leur envoyer et ne plus avoir ici quoi que ce soit. On a des besoins pour les étudiants, pour les résidents, on a des demandes extérieures, on a des besoins en interne, donc il fallait faire un travail préalable de rapprochement et de collationnement pour savoir ce qu'on leur envoyait, identifier ce qu'on leur envoyait, identifier ce qu'on n'avait pas nous et qu'eux avaient déjà numérisés, sur lesquels on avait les droits. Et tout ce travail-là ce n'est pas possible de le faire dans le temps normal de notre activité. Donc ils nous avaient promis une personne chez eux qui serait mise à disposition sur ce projet là mais ça n'a pas bougé. Et puis par ailleurs les financements ne sont pas arrivés, on a relancé et puis rien ne s'est fait. C'est regrettable, parce que je pense sincèrement qu'on a un vrai rôle à jouer en tant que pôle associé au niveau du documentaire. On a un fonds qui est absolument unique en Europe et dans le monde. C'est une occasion manquée, c'est très très dommage. Il y a eu beaucoup d'inertie, je sais bien que la BnF est une grosse structure très pyramidale, et à la fois très organisée en silos, mais je trouve très dommage parce que nous on a perdu beaucoup d'énergie et beaucoup de temps, on a fait une partie du travail. Et tout ce qui était envisagé pour la suite, parce que l'idée c'était après de mettre en place une API, la proposition était la suivante, les gens qui venaient sur le Docfilmdepot ou sur le Club du doc se voyaient proposer la possibilité de faire le dépôt légal de leur œuvre, et donc du même coup de faire le dépôt du film sur le Club du doc avec les autorisations. On avait créé un formulaire de dépôt légal en ligne et après il suffisait de faire la liaison ente notre service et les services de la BnF pour que ça se fasse directement. Voilà. Mais ça, ça se développe pas avec dix centimes, il faut mettre un peu d'argent, un peu de temps et des personnes dessus. Donc nous on a réfléchi de notre côté, on a travaillé sur des formulaires identiques à ceux de la BnF pour que les gens ne soient pas perdus, donc des formulaires Cerfa, on a transposé des formulaires Cerfa pour qu'ils puissent être utilisés. On a quand même beaucoup avancé de notre côté, et on a senti une envie, mais en face de l'envie il n'y avait pas de mise en œuvre, voilà. Je ne parle pas que du plan économique, c'est-à-dire que l'idée d'avoir

quelqu'un en face, un interlocuteur, je trouvais ça très bien, et pour nous c'était idéal. Mais on a relancé et on n'a jamais eu de réponse.

- A-S. H.: Donc cette convention pourrait ne pas être renouvelée.
- Y. B.: Alors très clairement la situation d'Ardèche Images fait que l'on se pose des questions sur tous les secteurs, où est-ce qu'on peut faire des économies, où est-ce qu'on peut stabiliser le budget? Le secteur qui est le plus déficitaire sur Ardèche Images, et ça c'est consubstantiel de ce qu'est la Maison du doc, mais c'est la Maison du doc. Au niveau personnel, on ne peut plus faire d'économies, tous les postes sont occupés à la limite de ce qui est envisageable. On a déjà perdu un technicien, on a de la chance on a des services civiques qui sont super performants depuis quelques années, mais il n'empêche qu'on n'a pas les moyens de continuer à s'engager dans des partenariats dans lesquels on passe de l'énergie, du temps et de l'argent, sans qu'il y ait un retour en face. Je pense que nos exigences économiques, elles n'étaient pas énormes par rapport à ce qu'on allait donner en face. Mais on ne peut pas le faire seuls, donc on a renoncé, on ne re-signera certainement pas la convention qui arrive à échéance en décembre 2019.
- A-S. H.: Donc la BnF aujourd'hui ne participe pas à la numérisation, quels moyens avez-vous pour numériser?
- Y. B.: Avant les services civiques intervenaient sur la partie Maison du doc, la partie centre de ressources, et également sur Docfilmdepot pour tout ce qui était développement, création d'habillage, création de média pour la communication, etc. Aujourd'hui, j'ai décidé de recentrer la personne qui est arrivée parce qu'il a les compétences et que ça lui plaît, je pense qu'il fait du bon travail, sur la partie numérisation.
- A-S. H.: Les films numérisés se trouvent donc sur des disques durs?
- Y. B.: Oui, pour l'instant ils sont stockés en miroir, il y a deux disques durs. La prégnance de l'économique est très importante parce que là on va arriver à la capacité maximale des disques durs et pour l'instant en trésorerie on n'avait pas les moyens de réinvestir tout de suite, parce qu'à chaque fois il faut acheter deux disques durs. La question de l'équipement avec du LTO c'est autre chose de plus large, mais l'investissement dans les lecteurs et enregistreurs LTO c'est de pouvoir basculer sur un autre type de sauvegarde. Mais pour l'instant c'est ça, c'est-à-dire qu'on fait vraiment du bricolage.
- A-S. H.: Donc les cartouches LTO ce serait pour les sauvegardes, l'archivage des documents de tout Ardèche Images.
- Y. B.: Oui, en sachant que le plus gros besoin c'est sur la Maison du doc. Il y a beaucoup de besoins sur l'école, avec les films des étudiants, pour l'instant ils ont un autre système mais à terme ils basculeraient sur un système commun. Au sein du Village documentaire il y a d'autres besoins, pour Tënk par exemple, on s'était dit qu'on pouvait mutualiser ça et aller vers un modèle plus performant. En fait, ce sont des investissements prévus depuis le début, que l'on va faire maintenant. L'idée ce serait de mutualiser en partageant une partie des coûts pour avoir du matériel supérieur avec deux ou trois acteurs du Village documentaire qui ont des besoins dans ce domaine-là. On avait une réunion hier pour réfléchir à ça. Mais quoi qu'il en soit même si la

mutualisation ne se fait pas, nous on est obligés d'aller jusqu'au bout de l'investissement et on le fera pour la Maison du doc et pour l'administratif, oui.

A-S. H.: D'une manière générale, le numérique, selon toi, est-ce que c'est un levier de développent pour le film documentaire, que ce soit en termes de production, de collecte, de diffusion? En même temps tu disais que quand les films étaient sur support physique on les collectait peut-être mieux, qu'en penses-tu?

Y. B.: Alors je reviens sur le fait qu'on ait de moins en moins de dépôts au Club du doc, l'idée c'est de solliciter les gens de manière un peu différente. Pour l'instant, ils sont sollicités à travers la plateforme Docfilmdepot, c'est-à-dire qu'il y a cet onglet, qu'ils cochent ou pas : « J'accepte que mon film soit déposé au Club du doc ». Mais tous ne savent pas ce que c'est que le Club du doc en fait. Donc il y en a plein qui cochent par défaut « non » parce qu'ils ne savent pas ce que c'est. Après il y en a qui se posent des questions, qui nous appellent ou qui nous envoient un message mais globalement ils sont dans l'idée d'inscrire leur film, ils ne font pas la démarche de se renseigner. Donc le numérique, moi je viens d'une génération où on a fait ce passage-là, de l'analogique, de la cassette, déjà au DVD. Je me rappelle à l'époque je travaillais dans une structure, on faisait de la diffusion 16 mm pour les ciné-clubs et puis s'est posée la question à un moment donné de changer de support parce que les films 16 mm à force de diffusions s'usaient, il n'y avait plus de copies, ça valait plus la peine d'en faire, les projecteurs des amicales laïques étaient en train de tous disparaître, arrivait donc l'ère du DVD. Très bizarrement, la structure dans laquelle je travaillais a fait appel à un auditeur extérieur, qui n'était d'ailleurs pas du tout du domaine, et dont l'audit a conclu qu'il fallait passer à la cassette VHS, alors qu'on était déjà dans l'ère du DVD. Et moi ça m'a effaré! J'ai laissé faire, et d'ailleurs ils se sont plantés, ils ont investi, c'était des cassettes avec achat de droits pour se substituer à la diffusion du 16 mm. Ils rachetaient des films en cassettes avec achat de droits auprès des structures qui achètent les droits et les rétrocèdent. Ils ont acheté trois cent et quelques cassettes de films avec droits qui ont servi un an. Donc le projet a coûté je ne sais combien et n'a jamais rien rapporté, au lieu de passer directement au DVD, avoir un support qui physiquement tenait le coup, parce que les cassettes le problème c'est que ça s'use comme le film 16. Moi j'étais déjà dans l'idée que le numérique ça ne pouvait être qu'un pas en avant et un facilitateur, ne seraitce qu'au niveau de la diffusion. Aujourd'hui, en milieu rural, on est sur de la projection mobile en numérique. Déjà au niveau de la diffusion, je pense que c'est important. Après, au niveau de la création, c'est tout aussi important. Aujourd'hui, arrivent en documentaire des films qui n'auraient jamais pu être créés si on en était resté au 16 mm ou même à la vidéo, parce que le montage est plus simple derrière, parce que les supports sont plus stables, ils sont miniaturisés, ils donnent la possibilité d'être en équipe réduite ou tout seul. Et puis aussi au niveau de la conservation, même si on n'a pas d'idée encore très précise de la fiabilité dans le temps de la conservation des données numériques. C'est paradoxal mais la conservation sur cassette LTO c'est très bien et a priori les durées estimées, les études qui ont été faites, c'est énorme. Ça demande de temps en temps peut-être de repasser sur des systèmes plus récents, mais je pense que c'est des systèmes d'archivage qui sont très fiables. Et puis par rapport à notre préoccupation à nous je pense que le fait d'avoir un outil en ligne qui permette l'accès à tous les éléments du centre de ressources, c'est un énorme atout, une énorme chance de pouvoir développer notre public et de se faire connaître. Alors, après ça va demander un travail de communication auprès d'un certain nombre de réseaux, mais je pense que ça peut aller que vers le plus. Là, on est dans un creux parce qu'on est dans une transition et on n'est pas encore en capacité de dire : « Voilà, la plateforme fonctionne, elle est prête, allez-y ». Mais je n'ai aucune crainte sur l'avenir et je pense que ça va renforcer notre visibilité, l'utilisation par les professionnels du site, de manière importante. Et puis moi, j'ai aussi une visée, que je garde en tête et j'ai commencé à creuser. Je sais qu'un certain nombre de gros festivals étrangers de documentaires archivent des films. Je dis « archivent » parce qu'il y a une vraie politique derrière. Mais j'ai commencé à tâter le terrain pour savoir ce qu'ils en faisaient, et en fait ça reste dans un placard et c'est conservé. Et il y a peut-être quelque chose à faire. Il y a peut-être une mise en commun des fonds à faire, de trouver l'outil qui s'y adapte, après il faut régler le problème juridique, le problème des droits, mais il y a des festivals comme Leipzig, comme Populi à Florence, enfin il y a plein de festivals de documentaires où ils ont des fonds depuis des années et des années, qui sont des fonds morts, enfin, inertes. Je trouve ça dommage. Donc j'ai commencé à creuser du côté de l'Europe pour voir ce qu'il se faisait. Il existe un organisme qui rassemble l'équivalent des CNC au niveau international, donc j'espère rencontrer des gens de cet organisme là et voir ce qu'on peut faire parce que ça pourrait être un moyen de dynamiser les choses.

- A-S. H.: Et par rapport au projet du Club du doc en ligne, l'ouverture était prévue en juin 2019, est-ce que la date est maintenue ?
- Y. B.: Oui, c'est toujours à l'ordre du jour, on a eu une réunion hier et les choses sont bien avancées. Après on n'aura peut-être pas les moyens de l'alimenter de façon très importante au début. J'ai défini un modèle économique, le fonctionnement, pour rester au plus proche de ce qu'il se fait actuellement sur l'utilisation de la Maison du doc. Et puis qu'on arrive à dégager un peu de ressources pour continuer le développement et faire d'autres choses. Il va falloir qu'on mette en place tous les systèmes d'accès : d'accès tout public donc non-pro, d'accès pro qui ont déposé, ceux qui n'ont pas déposé, ceux qui sont sur le Docfilmdepot dont les comptes peuvent basculer directement sur le Club du doc. Il y a tout ce processus là à mettre en place, mais sur l'outil même les choses sont très avancées déjà.
- A-S. H.: Est-ce que tu veux ajouter quelque chose?
- Y. B.: Non, je pense que la problématique sur la Maison du doc c'est qu'on est vraiment en équipe réduite. Il y a un fonds exceptionnel et on n'a pas trop de moyens pour le valoriser. La numérisation c'est une des ouvertures qui nous permettraient de le valoriser sans avoir de moyens supplémentaires. Je ne suis pas pessimiste pour l'avenir, on a un vrai savoir en interne avec Geneviève qui a une connaissance je dirais emphytéotique, très ancienne, du fonds, qui en lui-même est d'une richesse inégalée ailleurs. On va trouver des solutions pour le valoriser, ça peut aller que vers le plus.
- A-S. H.: Et puis tu disais que parfois les auteurs eux-mêmes n'ont plus de copie de leur film, donc savoir que le film est quelque part, c'est quelque chose de précieux.
- Y. B. : C'est pour ça que le partenariat avec la BnF avait du sens, on était vraiment identifié comme un partenaire sur ce genre là privilégié. Et sur le dépôt légal, on leur apportait une visibilité sur cette partie de leur travail, qu'ils n'ont pas auprès des professionnels du documentaire.
- A-S. H.: Finalement, la collecte, qu'on aurait pu penser être facilitée ne l'est pas vraiment.

Y. B.: Je pense qu'il va falloir faire un travail pédagogique en rappelant aux gens que c'est coopératif, que c'est un outil de mise en commun de ressources. Et on proposera l'inscription au Club du doc sous d'autres formes *via* le site, et non plus seulement *via* l'onglet sur la plateforme d'inscription des films en festivals. On va re-communiquer autour de l'ouverture du Club du doc, et à ce moment-là on fera la proposition à tout un tas de gens qui n'ont pas encore déposé. Je suis optimiste, je pense qu'on a un bel outil, un fonds qui est très riche, et même si c'est un outil qui coûte cher et qui est déficitaire, ça ne va pas s'arrêter demain.

A-S. H.: Merci beaucoup.

ANNEXE N°5. QUESTIONS CONSTITUANT LE FIL DE L'ENTRETIEN AVEC GENEVIÈVE ROUSSEAU

Entretien semi-dirigé avec Geneviève Rousseau réalisé au Village documentaire à Lussas, le mercredi 20 février 2019.

Geneviève Rousseau est documentaliste à la Maison du doc de l'association Ardèche Images.

- 1) Pouvez-vous vous présenter, présenter votre parcours ?
- 2) Pouvez-vous présenter la Maison du doc?
- 3) Comment le fonds de la Maison du doc s'est-il constitué ? Pouvez-vous décrire ce fonds, le type de films que vous avez, tant d'un point de vue du genre que des supports?
- 4) Selon vous, qu'est-ce qu'un film documentaire? Pouvez-vous en donner une définition?
- 5) Concernant le statut des films, selon vous les films qui sont déposés à la Maison du doc, sont-ils des archives audiovisuelles ? Et du point de vue des auteurs, estce que la Maison du doc est considérée comme un lieu d'archives, de mémoire ?
- 6) Par rapport au projet de numérisation des films, pourquoi numériser les films, pour qui, depuis quand, avec qui?
- 7) La dématérialisation a-t-elle modifié votre manière de travailler avec les déposants?
- 8) Comment le partenariat avec la BnF s'est-il mis en place, dans quel contexte, avec quels objectifs?
- 9) D'une manière générale, le numérique a-t-il été un levier de développement pour le film documentaire?
- 10) Quel rôle peut jouer la Cinémathèque du documentaire par rapport à la Maison du doc?

ANNEXE N°6. TRANSCRIPTION DE L'ENTRETIEN AVEC

GENEVIÈVE ROUSSEAU

Entretien avec Geneviève Rousseau Documentaliste à la Maison du doc, Ardèche Images Mercredi 20 février 2019, Village documentaire, Lussas

Durée: 1 heure 20 minutes

A-S. H.: Est-ce que tu peux te présenter, présenter ton parcours?

G. R.: Je m'appelle Geneviève Rousseau, je suis documentaliste. Je suis venue à ce métier parce que j'ai fait une maîtrise de Lettres qui m'a amenée à travailler très souvent à la Bibliothèque nationale et là j'ai compris que les recherches ça m'intéressait beaucoup. Donc j'ai glissé d'une maîtrise de Lettres modernes vers un diplôme de documentaliste. C'était une formation continue organisée par les Arts et Métiers en collaboration avec la Chambre de commerce de Rouen, dans les années 80. C'était le tout début des banques de données. Je suis d'une génération à la charnière des fiches papier, des index qu'on fait dans les boîtes à chaussures... et j'ai travaillé au ministère de la Culture pendant plusieurs années. Je suis arrivée au moment de l'informatisation c'était très intéressant. Et puis après je me suis installée en Ardèche en 92. Je suis là depuis le début finalement, depuis la création de la Maison du doc. J'étais venue pour suivre un amoureux et un hasard a fait que j'étais amie avec quelqu'un qui a été embauchée comme attachée de presse en 1990, sur la deuxième édition des Etats généraux et qui m'a fait rencontrer l'équipe. Et à l'époque Jean-Marie Barbe, son obsession du moment, c'était de créer une maison du documentaire, de faire l'inventaire des films. Le CNC ne faisait pas ce travail, donc on ne savait pas ce qu'il y avait, quels étaient les producteurs... le documentaire était un peu le parent pauvre. Mais c'était le moment où avec la « Bande à Lumière », Jean-Marie essayait de créer un petit groupe de personnes pour convaincre les institutionnels de s'intéresser au documentaire et de le soutenir. Donc faire l'inventaire des films ça paraissait être le minimum pour qu'au moins les professionnels sachent ce qui existait. Donc moi je suis arrivée à ce momentlà. J'avais un diplôme de documentaliste et on s'est rencontrés au mois de mai et il m'a dit : « Oh, t'es documentaliste ? Est-ce que tu pourrais faire un catalogue des films pour le mois d'août ? » Mais on se connaissait pas ! J'ai dit : « Pour le mois d'août de l'année prochaine oui ! » Bon voilà, ça a démarré comme ça, j'étais bénévole. C'est un heureux hasard, parce que j'avais la formation et l'envie de m'investir dans cette aventure de la Maison du documentaire, j'ai créé mon poste en fait, faire l'inventaire des films, créer une base de données.

A-S. H.: Mais il s'agissait de faire l'inventaire de tous les films documentaires français, mais pas forcément ceux qui avaient été montrés au festival ?

G. R.: Ah non, en fait il y avait une association parisienne qui s'appelait la « Bande à Lumière » qui regroupaient des gens qui essayaient de faire bouger les choses pour le documentaire. Et donc c'est cette équipe qui en tous cas pour la première édition, celle de 89, s'occupait de récupérer les films qui s'inscrivaient à cette sélection française, qui est en fait l'ancêtre de la sélection « Expériences du regard » actuelle. Il y avait cent cinquante films qui s'inscrivaient pour en retenir une quinzaine, une vingtaine. Mais il y

avait quand même tous ces films qui existaient. Donc il fallait rassembler ces films, ils travaillaient dans des tableaux Excel mais très vite ils se sont rendu compte que l'outil était limité et que l'idéal ce serait de faire une base de données. Donc on l'a créée en 91 et le premier catalogue du film documentaire, le premier annuaire du film documentaire est sorti à l'été 91, à la troisième édition des Etats généraux. Il y eu plusieurs éditions papier des annuaires jusqu'en 2000. Donc on a créé cette base de données pour faire l'inventaire des films, c'était la toute première mission. Moi j'étais bénévole à la vidéothèque, j'ai rencontré Claude Petitjean qui était assez doué en informatique et il a créé une base de données, on a fabriqué le premier catalogue des films, voilà. Donc il y avait une fiche technique, un résumé. Moi j'habitais encore Paris, je venais toutes les trois ou quatre semaines. Déjà il fallait choisir l'outil, le logiciel pour créer la base de données, ça a été sur mesure en fait. Et à l'époque y'avait que 4D, y'avait pas Filemaker. Donc ça c'était 90 /91. C'était en fait les films qui s'inscrivaient au festival des Etats généraux. On demandait aux gens de remplir une fiche et nous on saisissait toutes ces informations dans la base de données. Et parallèlement, on organisait une vidéothèque éphémère pendant les Etats généraux, telle qu'elle existe actuellement. Sauf que maintenant, il y a plus de mille films, à l'époque il y avait cent cinquante, deux cents films. C'était à l'école, il y avait quatre postes, les cassettes étaient alignées sur des grands bancs, enfin... c'était folklo mais déjà on donnait un accès au public à ces films qui n'avaient pas été sélectionnés mais qui pour autant pouvait présenter un intérêt pour des professionnels. Il ne faut pas oublier qu'au tout début c'est surtout les professionnels qui venaient aux Etats généraux. Et donc les gens nous disaient : « C'est génial, cette vidéothèque! Mais on n'a pas le temps parce qu'on préfère aller dans les salles, on préfère discuter avec les collègues, comment on fait pour trouver ces films, comment on y a accès le reste de l'année ? » Il ne faut pas oublier que nous pendant deux ans on a remis les cassettes dans les enveloppes et on a renvoyé tous les films à ceux qui les avaient inscrits. En 92, on a eu cette idée de créer cette vidéothèque, mais on n'avait pas de budget. On n'est pas comme la médiathèque d'Aubenas qui achète les droits commerciaux pour le prêt et la consultation sur place, ça coûte une fortune. Donc Jean-Marie a inventé un système très singulier : une vidéothèque collaborative, coopérative. Ce sont les professionnels qui peuvent déposer leurs films, ils les inscrivent aux Etats généraux, ils ont juste à dire, oui je suis d'accord pour déposer mon film et du coup ça me donne accès aux films des autres. Et on a démarré comme ça. Et on ne passait plus des jours et des jours et un budget conséquent à renvoyer les films, on les envoyait en recommandé, enfin bref! Et nous on centralisait les films et on mettait à disposition ces films auprès des professionnels qui nous les demandaient. D'emblée la plupart des professionnels, des ayants droits, ont vu l'intérêt de nous confier ce travail. Parce que les producteurs de documentaires, une fois que le film est terminé, dans le meilleur des cas il va être diffusé, et puis ils passent au suivant, ils mettent ça dans un tiroir. A l'époque, ils ne se passionnaient pas tellement pour les médiathèques qui pourtant étaient déjà assez présentes. « Images en bibliothèque » commençait à œuvrer pour donner une visibilité aux films à travers tout le réseau des médiathèques. On a aussi créé un peu plus tard un « Forum du film documentaire » pour les médiathèques. Tout ça s'est construit à partir de ce fonds de films. Et on a vu tout l'intérêt que le documentaire pouvait représenter pour un public que les producteurs négligeaient ou ne connaissent pas en fait. On a servi d'intermédiaire. Donc ce Club du doc il est né en 93, donc ça fait vingt-cinq ans. Et Ardèche Images a été créée dix ans avant, en 79. Ardèche Images a organisé tout un tas de festivals « Cinéma des pays et régions », « Film et cheval », des manifestations qui avaient un lien avec le cinéma mais pas forcément le documentaire. Enfin, « Cinéma des pays et régions » oui quand même, c'était toute la production en régions et il y avait très peu de fictions. Tout était centralisé sur Paris. C'était surtout du

documentaire, et puis c'est toute une époque, c'était toutes les luttes sociales de Lip, du Larzac... donc il y avait des gens qui s'improvisaient cinéastes qui allaient sur place pour témoigner de ce qu'il se passait, la qualité, le côté artistique n'étaient pas forcément là mais le côté documentaire qui témoigne, oui. C'était la fin des années 70, début des années 80, c'était le début de la vidéo. Et c'est vrai que pour le CNC, le documentaire c'était au cinéma, qui précédait le long-métrage. Mais il y a eu toute une période, les années 80, c'était le grand vide. C'est pour ça que Jean-Marie a essayé de réveiller un peu les institutions avec la « Bande à Lumière », des producteurs, pour dire : « Nous on a besoin d'aide pour créer des documentaires ». Et ils ont mis en œuvre petit à petit toute cette politique vis-à-vis du documentaire. Et c'est vrai que les premiers Etats généraux, 1989, c'est pour ça que ça s'appelle Etats généraux d'ailleurs, année du bicentenaire, ce n'était pas conçu pour être un festival à proprement parler. L'idée était de rassembler les professionnels autour du documentaire, donc voir des films évidemment, échanger sur le côté artistique, mais surtout sur les aspects politiques et économiques : qu'est-ce que c'est d'être un réalisateur ? Un producteur ? Donc, dès le départ il y a eu ce qu'on appelle les séminaires, des ateliers de réflexion sur le documentaire. Et ça c'est vraiment ce qui a fait la particularité de Lussas. Maintenant, presque tous les festivals organisent des tables rondes, des journées, des séminaires thématiques. Mais les Etats généraux c'est ce qui faisait vraiment la singularité. Et du coup la sélection des films faite par l'équipe des Etats généraux, elle était un peu différente, en tous cas dans la volonté, que celle des festivals. C'était l'idée de dénicher des films qui contenaient des pépites de cinéma, des moments de cinéma, qui n'étaient pas forcément très aboutis, qui pouvaient être fragiles, c'était donner une visibilité à des cinéastes qui étaient débutants, des jeunes auteurs, qui n'étaient pas forcément reconnus. C'est pour ça aussi qu'on venait s'inscrire dans le Club du doc avec l'idée de donner accès aux professionnels à tous les films, des films qui n'avaient pas été sélectionnés. C'est le cercle restreint des professionnels et on est toujours dans cette logique. C'est très singulier. Depuis vingt-cinq ans, on fait des copies de travail, c'est interdit normalement, on n'a pas le droit de copier les films, mais on a l'accord, on a l'autorisation des ayant-droits, des déposants, pour le faire. Donc on a copié des VHS sur VHS, puis quand le DVD est arrivé on a copié les VHS sur DVD. Et puis depuis janvier 2017, on reçoit les films directement en fichiers numériques via Docfilmdepot. Donc on a trois types de supports. On transfère les VHS sur DVD pour au moins sauvegarder... parce que les VHS vieillissent mal, très mal. Le DVD pose des problèmes d'incompatibilité, les ordinateurs récents ne les lisent plus. Avec le fichier numérique je pense qu'on va répondre à ce type de problèmes. Aujourd'hui, quand un étudiant demande à voir un film sur VHS, on lui propose de transférer sur DVD. Mais depuis 2005 /2006 on n'a que du DVD. On doit être à 65% DVD ou numérique et 35% sur VHS. Il y a encore pas mal de VHS.

A-S. H.: Quelle définition donnerais-tu de ce qu'est un film documentaire ? Selon toi, le fonds de la Maison du doc est-il homogène d'un point de vue du genre « film documentaire » ?

G. R.: Le Club du doc s'est constitué essentiellement *via* les inscriptions des films aux Etats généraux. Or, il y a toutes sortes de films. C'est compliqué parce que pour moi il fallait que ce soit un peu cohérent. Mais cette base de données, elle est un peu disparate. Mais notre mission ce n'est pas de faire une sélection. La sélection c'est l'équipe des Etats généraux, les pré-sélectionneurs, les sélectionneurs. Mais force est de constater depuis le début qu'il y a des films amateur, des reportages, le prof d'histoire géo qui filme son périple aux Etats-Unis d'est en ouest, c'est sympa mais ce n'est pas un film documentaire. Or, il a inscrit le film aux Etats généraux du film documentaire, il le

dépose au Club du doc, le film il est au Club du doc. Moi j'en ai parlé avec Jean-Marie (Barbe) mais il m'a dit : « Non, tant pis, il vaut mieux qu'il y ait trop de films, parce que la sélection, où tu vas mettre les curseurs ? C'est pas à toi de sélectionner, tu peux pas visionner mille films par an ». Voilà, la base de données elle est telle qu'elle est. C'est une base de données de films documentaires mais il n'y a pas que du documentaire de création. Parce que pour moi du documentaire de création, il y en a cent par an.

A-S. H.: Alors est ce que tu peux en donner une définition?

G. R.: C'est un film qui se donne du temps dans sa conception, sa fabrication. Il y a un auteur derrière qui a un point de vue, une position. C'est pas un catalogue sur une thématique, ce n'est pas objectif, c'est subjectif. S'il y a du cinéma, si c'est artistique, c'est merveilleux, mais au moins il y a un point de vue. Et puis c'est un objet qui ne donne pas toutes les clés, il n'y aura pas besoin de commenter l'image, l'image parle d'elle-même parce que l'auteur a pris soin de savoir ce qu'il va filmer, comment il va le filmer. C'est un documentaire où le spectateur a sa place, il a de quoi se glisser dans le film. C'est un film qui t'interroge, qui te travaille, mais il se passe quelque chose, comme une œuvre d'art, ça c'est la magie de l'œuvre. Mais au départ il y a du temps. Un reportage ça peut être fait en huit jours. Pour moi c'est quand même ça la différence.

A-S. H.: Et pour toi, ces films est-ce que ce sont des archives?

G. R.: Pour moi, faire l'inventaire des films, c'est déjà constituer un fonds d'archives, c'est-à-dire mettre en regard les films les uns par rapport aux autres, les uns à côté des autres, ne serait-ce que physiquement. Un fonds de films, c'est des archives pour moi, à partir du moment où tu fais un traitement, que tu indexes un film, tu crées une fiche, tu fais un lien vers le ou les supports, tu constitues un fonds cohérent, que l'archive soit d'hier ou du siècle dernier peu importe finalement. C'est l'ensemble du fonds qui fait sa cohérence.

A-S. H.: Et du point de vue des auteurs, est-ce que c'est quelque chose qui ressort en terme de mémoire?

G. R.: Oui, par exemple Claire Simon, il y a quelques années, elle m'a confié deux VHS, une fiction, et le film *Les Patients*, elle a filmé un médecin. Mais c'est un film ancien, des années 80. Et elle m'a dit : « Ecoute, je te confie la VHS, il n'y a que toi qui l'as parce que moi j'ai peur de la perdre. » Donc t'imagines la responsabilité. Bon évidemment, j'ai fait un duplicata. Mais voilà, la Maison du documentaire pour certains auteurs, c'est un lieu où on sait qu'il y a tel film. Peut-être qu'il est que là. D'ailleurs avec toutes les disparitions de sociétés de production depuis une dizaine d'années, il y a des films qui ne sont que chez nous. Il y a même des auteurs qui n'ont plus leur film ou qui n'ont jamais eu de support et à qui on fait des copies pour qu'ils aient au moins quelque chose. C'est une archive de la production de films documentaires en France depuis le début des années 90. Et même un peu avant, parce que le Club du doc il est ouvert dans le temps, les gens peuvent déposer des films des années vingt ou des années cinquante. C'est ouvert dans le temps et dans l'espace. On a commencé avec les films français et très vite on a élargi à l'Europe francophone. Mais si un film iranien est déposé au Club du doc on est ravis.

A-S. H.: Par rapport au projet de numérisation des films, pour quoi numériser les films, pour qui, depuis quand, avec qui?

G. R.: Depuis quand... ça fait vingt ans qu'on en parle. Jean-Marie voulait même qu'on numérise sur Beta numérique. Mais il fallait trouver les fonds, en tous cas, ça s'est pas fait. On est une petite équipe, c'est un projet à temps plein et on n'a jamais eu ni le temps ni l'énergie pour mener ça et le concrétiser au tout début des années 2000. En 2007, il y avait 10 000 films inventoriés dans la base de données. On n'avait pas le budget pour numériser ces 10 000 films. Et puis il y a eu cette rencontre avec la Bibliothèque nationale où c'est devenu évident parce qu'on faisait un peu le même travail d'inventaire des films, eux à travers le dépôt légal et nous à travers le Club du doc. Et on avait aussi un peu le même type de public, un public restreint de professionnels, de chercheurs. Et surtout quand on s'est rencontrés avec Alain Carou, je dirais il y a quinze ans, en 2007... Très vite Alain a dit : « Envoie moi la liste des films et on va comparer ». Et en fait, 60% des films du Club du doc n'étaient pas à la BnF au titre du dépôt légal. Au moins la moitié des films que nous avons et qu'ils n'ont pas. C'est eux qui ont fait cette comparaison, un peu à la louche.

A-S. H.: Mais cette comparaison, à la louche, n'a pas permis de déterminer quels films seraient à numériser par la BnF en priorité?

G. R.: Non, parce que c'est un gros chantier. On a pu embaucher un mi-temps pendant deux ans et on a quand même bien avancé. Si tu veux le dépôt au Club du doc ça s'est toujours fait de façon assez cool. A travers la fiche d'inscription, il y avait une case à cocher pour déposer le film au Club du doc. Les gens cochaient oui, signaient et voilà. On a toutes les fiches d'inscription. Mais là avec la numérisation, il faut être bien dans les clous, il faut recontacter tous les ayant-droits. Quelque fois c'est le réalisateur qui a déposé son film, et finalement le producteur il est peut-être même pas au courant. Il fallait remettre à plat tout ce fonds, ayant-droit par ayant-droit. L'idée c'est de recontacter chaque ayant-droit et de négocier, dans l'idéal, tout son catalogue, qu'on ait déjà les films au Club du doc ou pas pour étoffer le fonds. Par exemple, les Films d'ici, c'est le plus gros producteur de films documentaires, au Club du doc, on a 900 films, malheureusement les Films d'ici ne veulent pas entériner le dépôt au Club du doc, on n'aura jamais ces films dans le Club du doc en ligne. Parce qu'eux-mêmes ont ce projet de vidéothèque en ligne avec leur catalogue. Et puis les équipes ont changé. Il y a vingtcinq ans c'était des copains de Jean-Marie Barbe, il y avait une confiance, ils ont joué le jeu pour le Club du doc. Aujourd'hui, ils ont une autre position. Il y a les sites internet, la VOD... Parce que nous on n'achète pas les droits. Enfin, ce n'est même pas des droits. On demande l'autorisation de donner accès en ligne aux professionnels en streaming uniquement. Mais cette histoire de Club du doc ça évolue beaucoup avec Docfilmdepot. Moi, ça m'inquiète, parce que je pense que le Club du doc n'est pas assez visible sur la plateforme Docfilmdepot. On était à 80% de dépôt au Club du doc, j'ai eu peur avec le DVD. Parce qu'avec la VHS tu perds en qualité à chaque copie donc il n'y a pas grand risque. Mais une copie de DVD sur DVD ça reste intact, mais c'est passé. Mais, depuis le fichier numérique, on sent une vraie frilosité de la part des ayants droits. On voit même des distributeurs qui nous connaissent depuis plus de vingt ans qui n'envoient même pas un lien Vimeo qu'on peut regarder pendant quarante-huit heures, enfin c'est presque de la parano... Il y a beaucoup de méfiance. Il y a quand même des dépôts au Club du doc mais sur neuf cents films inscrits, il y en a trois cents, un tiers. On fait des relances. Mais quand il y aura le Club du doc en ligne, le dépôt pourra se faire sur l'une ou l'autre plateforme.

A-S. H.: Mais par contre, tous les films sont entrés dans la base de données?

G. R.: Oui, la mission d'inventaire elle est quand même là. Avant, c'était les inscriptions aux Etats généraux et on essayait d'aller piocher dans les catalogues du Cinéma du réel de Marseille, d'autres festivals de documentaires. Là on se cantonne aux films inscrits aux Etats généraux, sans doute aussi parce qu'il y a de plus en plus de films qui s'inscrivent, l'année dernière c'était 1 400 films, donc c'est du travail. En tous cas, le Club du doc pose question, il faut rassurer les ayant-droits. Et d'ailleurs, quand on les a en direct, qu'on les contacte, qu'on fait un mail, parce quand même c'est un fonds créé pour les professionnels, avec les professionnels. C'est collaboratif. Mais peut être que cette histoire de collaboratif ça avait plus de sens il y a vingt-cinq ans qu'aujourd'hui. Il y a vingt-cinq ans il y avait très peu de films édités en vidéo, les accès aux films changent aussi. Il faut regagner la confiance. Les Films d'ici c'est non mais par exemple Agathe films qui est une grosse société de production, on a quatre cents films dans la base de données, eux ont donné leur accord les yeux fermés, en disant que c'était formidable le Club du doc. La confiance est acquise.

A-S. H.: La dématérialisation a-t-elle modifié votre manière de travailler avec les déposants ?

G. R.: Au moment du dépôt, non, c'est juste un support. Avant, on ouvrait l'enveloppe, on sortait une VHS, un DVD. Là, on va vérifier que le fichier numérique est correct. Ce qui va changer énormément, c'est la médiation avec le public. On est dans une phase intermédiaire là. Donc les étudiants viennent chercher les DVD ou on copie sur une clé USB ou un disque dur les fichiers numériques. C'est moyen mais il faut bien qu'on continue à donner accès au film. Ils viennent on échange, il y a un rapport humain. L'idée c'est qu'il y ait un serveur, qu'on leur donne un code, un mot de passe, ils auront accès à la base de données et aux films. Ils n'auront plus besoin de nous. On le voit avec la vidéothèque pendant les Etats généraux, ce ne sont plus que des films dématérialisés. Avant, les gens ramenaient le DVD et disaient : « C'est génial, vous n'avez pas un autre film de cet auteur ? Etc. » Là, ils réservent pour une heure, ils cliquent, tu ne sais pas ce qu'ils ont vu, il n'y a plus d'échanges sur les films. Il faut inventer une autre manière d'échanger avec le public, peut-être à travers des réseaux sociaux... Il y a tout à inventer. Le lien avec les étudiants, c'est ma préoccupation. Il faut qu'on défende notre connaissance, les liens que l'on peut faire en tant que documentaliste.

A-S. H.: Peux-tu revenir sur le partenariat avec la BnF?

G. R.: Oui, quand on a constaté que la moitié des films n'étaient pas à la BnF, à cette époque on parlait même d'un réseau des archives des festivals qu'on n'a jamais mis en place faute de moyens. Alain Carou s'est dit : « A Lussas ils ont une base de données, une vidéothèque, mais dans tous les festivals il y a des pépites », donc l'idée ça aurait été de créer un réseau des archives de festivals, de mutualiser ces archives de festivals, ça ne s'est pas fait, mais au moins mutualiser entre le Club du doc et le dépôt légal. Il y a trois ans, Alain Carou nous a envoyé un document Excel de 116 000 lignes. C'était la liste des documents « non-fiction ». Tu as de tout : le yoga en vingt leçons, la conférence de tel médecin... c'est compliqué de s'y retrouver. Donc on a commencé à chercher ayant droit par ayant droit. On a commencé à inscrire dans la base de données que tel film était déposé au dépôt légal. Quand on contacte l'ayant droit on leur demande s'il confirme bien son dépôt au Club du doc mais par contre le support on va l'avoir via la BnF et le dépôt légal. Mais la BnF devait nous aider financièrement pour pouvoir recruter quelqu'un.

Aujourd'hui, quand les gens déposent leur film *via* Docfilmdepot ça déclenche un mail avec une autorisation de dépôt au Club du doc. Ils ont vingt minutes pour la renvoyer. On a le fichier numérique, on a l'autorisation. Ce n'est pas des droits, c'est très particulier.

Mais la BnF si tu veux on comptait sur eux pour nous aider à numériser à partir des supports que nous on ne pourra pas numériser. Pour les supports les plus anciens, on voulait s'appuyer sur la BnF parce qu'ils sont équipés de tous les lecteurs possibles et imaginables. Mais il fallait faire l'inventaire, rassembler les Beta, ce qu'on a commencé à faire mais on n'avait pas d'interlocuteur. Je pense que de part et d'autre il n'y a personne qui peut s'y consacrer sérieusement, ne serait-ce qu'un mi-temps, ne faire que ça. Mais c'est vrai que l'outil Docfilmdepot permet de déclencher cette autorisation qui est envoyée automatiquement par *mail*, il suffit de la renvoyer avec l'accord et c'est fait, alors que c'est vrai qu'un document de trois pages à signer et renvoyer en papier, ils le font pas, c'est un peu laborieux. La méthodologie elle est importante je pense, créer des outils qui vont bien, faire des relances un peu automatisées, faciliter la tâche... c'est un chantier assez pharaonique. Parce que ce qui est dommage c'est qu'à la BnF ils n'aient pas pu nous donner la liste des films documentaires, la non-fiction c'est trop énorme, cette liste c'est un outil compliqué à manipuler. Et puis ce document il a trois ans, depuis ça a bougé, il faudrait une base interactive.

A-S. H.: D'une manière générale, le numérique a-t-il été un levier de développement pour le film documentaire ?

G. R.: Déjà, au départ, au moment de la création, déjà la vidéo, ça a été un grand changement, les outils se sont allégés, démocratisés, maintenant on filme avec un smartphone. L'évolution technologique fait que maintenant n'importe qui peut filmer et il peut monter ça sur son ordinateur. Alors qu'avant c'était pas du tout envisageable. Et pour la diffusion ça a simplifié énormément l'accès au film. La Cinémathèque de Grenoble, on a numérisé un DVD, on leur a envoyé par Wetransfer dans la même journée, c'était urgent, il leur restait plus que deux jours avant la date de diffusion, le réalisateur évaporé donc c'est quand même extraordinaire de pouvoir envoyer un film en vingt minutes. Quelqu'un fait une recherche en pleine nuit, il est inspiré, il veut voir tel film, il clique, il voit le film à trois heures du matin, c'est la liberté quand même... une plateforme numérique c'est donner une forme de liberté aux utilisateurs potentiels. Et puis ça va donner une visibilité incomparable. Je pense que ça peut nous permettre de joindre des publics qui ne nous connaissent pas. Quand tu vois Tënk, la façon dont ils ont développé les accès collectifs que ce soit au niveau de l'enseignement ou des médiathèques, on peut imaginer que le Club du doc ca puisse suivre cette évolution. Le milieu enseignant, ils ne connaissent pas ou très peu ou mal. Ils découvrent avec Tënk. Mais le Club du doc c'est autre chose. Tënk c'est éditorialisé, le Club du doc c'est un fonds d'archives constitué sans sélection. C'est un autre trésor à mettre à disposition des professionnels, d'autres professionnels, ceux qui ne sont pas dans la création et qui ne nous connaissent pas forcément très bien. Les médiathèques un peu mieux maintenant, mais le monde enseignant ne nous connaît pas beaucoup, le monde universitaire, potentiellement, peut être très intéressé quel que soit le cursus.

A-S. H.: Quel rôle peut jouer la Cinémathèque du documentaire par rapport à la Maison du doc?

G. R.: La Cinémathèque a un partenariat privilégié avec film-documentaire.fr qui référence les films documentaires. On a travaillé conjointement avec la même base de

données puis ils ont changé de prestataire, donc de base de données interne en 2015, et là on n'a plus travaillé dans le même outil. Mais la Cinémathèque c'est un réseau de programmateurs et le Club du doc en ligne permettra de visionner les films, donc c'est notre force. Mais il a évolué le Club du doc, le film il est déposé au Club du doc mais il a été édité en DVD, si quelqu'un me contacte, j'ai une VHS déposée il y a vingt ans, le film il est édité dans un beau coffret DVD, quand les gens me disent : « Est-ce que vous pouvez me faire une copie de travail ? » Je leur dis : « Non, achetez le DVD, ça vous coûtera pas plus cher ». Encore une fois, remettons les choses dans le contexte il y a vingt-cinq ans, le film il était introuvable. Il y avait une VHS et rien d'autre, depuis il y a eu toute l'édition DVD et maintenant la VOD. C'est plus volatile la VOD, il y a des accords pour trois, quatre, cinq ans. Un film peut être accessible en VOD aujourd'hui mais dans cinq ans on ne sait pas. Le Club du doc c'est ad vitam à condition de pouvoir les numériser pour conserver les films. C'est pour ça que le partenariat avec la BnF était intéressant, qu'il y ait une copie de dépôt légal aussi. Sachant que nous les fichiers seront sur un serveur, savoir qu'il y a l'équivalent à la BnF, c'est rassurant. Et puis ça a du sens parce que c'est absurde qu'on fasse les mêmes choses chacun de notre côté. On touche les mêmes publics, mutualisons nos ressources. Ce serait bien que ça aboutisse parce que je reste un peu sur un sentiment d'échec là. C'est frustrant. Mais je suis optimiste. Concernant la tarification du futur Club du doc en ligne, il y aura deux profils, les déposants et les non-déposants, un film déposé c'est un mois gratuit, limité à 12 mois. Et il y aura plusieurs types d'abonnements mensuels, un mois, trois mois, six mois ou un an. Il y aura peut-être aussi une adhésion à Ardèche Images mais c'est à trancher. Si on arrive à dégager une économie via la plateforme c'est bien, comme on dégage une économie via le Docfilmdepot, ça a dépassé les espérances. Mais il y a quand même tous les développements à payer et la future plateforme et le futur back office, donc c'est beaucoup d'investissement avec une économie à la clé quand même.

A-S. H.: Merci beaucoup.

ANNEXE N°7. QUESTIONS CONSTITUANT LE FIL DE L'ENTRETIEN AVEC JEAN-MARIE BARBE

Entretien semi-dirigé avec Jean-Marie Barbe réalisé au Village documentaire à Lussas, le jeudi 21 février 2019.

Jean-Marie Barbe est le fondateur de l''Ardèche Images et de Tënk, plateforme SVOD de films documentaires.

- 1) Pouvez-vous vous présenter, présenter votre parcours, Ardèche Images et Tënk?
- 2) Selon vous, qu'est-ce qu'un film documentaire? Pouvez-vous en donner une définition?
- 3) Les films de la Maison du doc et les films montrés via Tënk sont-ils les mêmes?
- 4) Selon vous, les films qui sont déposés à la Maison du doc sont-ils des archives audiovisuelles?
- 5) Quelle place occupe le numérique aujourd'hui pour le film documentaire? Implique-t-il une autre manière de travailler ?
- 6) Quelles sont les différences entre Tënk et le Club du doc en ligne? A quels publics s'adressent ces plateformes? Avec quels objectifs?
- 7) Quelle est l'articulation avec la Cinémathèque du documentaire ?
- 8) Quelles sont les perspectives pour la Maison du doc, notamment via le projet de numérisation et le Club du doc en ligne?
- 9) D'une manière générale, le numérique a-t-il été un levier de développement pour le film documentaire?
- 10) D'un point de vue économique, le numérique permet-il une plus grande autonomie financière?

ANNEXE N°8. TRANSCRIPTION DE L'ENTRETIEN AVEC

JEAN-MARIE BARBE

Entretien avec Jean-Marie Barbe Fondateur d'Ardèche Images et de Tënk Mercredi 21 février 2019, Village documentaire, Lussas

Durée : 50 minutes

A-S. H : Est-ce que tu peux te présenter, présenter ton parcours et ce que tu fais aujourd'hui ?

J-M. B.: Je suis né dans ce village, mes parents étaient commercants, très inscrits dans la vie du village. A vingt ans, j'ai choisi de ne pas partir d'ici et de mettre en place un projet autour du cinéma. C'était un choix à la fois conscient et un peu inconscient. Première phase, j'ai réalisé avec deux amis un film, qui s'appelait Benleù Ben, sur la tradition orale en Cévennes. Suite à ce film, étant membre du foyer des jeunes de Lussas, avec des copains, et les foyers des jeunes voisins, quand ce fameux film a été fini, j'ai proposé de créer un festival pour montrer les films faits en région, parce qu'il n'y avait pas de raison de montrer que notre film. Donc on a lancé un premier festival qui s'appelait « Pays et régions », qui a eu lieu en 1978. Et l'année d'après on a créé l'association Ardèche Images pour organiser annuellement ce festival qui a fédéré tous ces gens et qui a amené petit à petit à constituer un petit groupe qui d'un côté a voulu développer la production. C'est ce qu'on a fait ici en créant Ardèche Images Production, une SARL pour produire les films, qui nous a conduits à mettre en place des cinémas itinérants pour organiser la diffusion de cinéma en milieu rural. Et de fil en aiguille, à élaborer un projet de mise en place d'une salle de cinéma à Aubenas qui a donné le « Navire », l'équipe du « Navire ». Tout ça est parti d'ici. Et donc au fil des ans, l'autre étape c'est la fin des années 80, où là j'ai poussé mes collègues de Paris, à mettre en place quelque chose qui ressemblerait à un festival, mais qui serait plutôt une université d'été, non compétitive, considérant que la campagne était un lieu de villégiature idéal pour penser les films, leur sens, leur rapport au monde et la place des réalisateurs, des auteurs, des producteurs. Et donc on a lancé les « Etats Généraux du documentaire » l'année du bicentenaire de la Révolution, c'est pour ça que ça s'appelle les « Etats Généraux du documentaire ». Avec cette idée que les gens venaient avec des cahiers de doléances pour dire : « Ça, ça va. Ça, ça ne va pas. On aimerait ça. Etc. », donc cette espèce de vision d'une communauté qui s'interroge et qui s'intéresse au devenir des films des uns et des autres et du monde. Et puis j'avais la ferme conviction qu'il fallait créer un lieu où on pense les images. L'image étant en elle-même de la pensée, il fallait qu'on traduise aussi cette pensée en mots pour voir ce que racontaient les films sur l'état du monde, mais pas un film, les films. Cette idée de créer une université, de faire venir des intellectuels, des penseurs contemporains, motivés par les images, c'était quand même ça à la base notre idée. Et puis ça a pris. A force d'obstination et avec aussi notre capacité à être pauvres et à pouvoir vivre de pas grand-chose ici, qui était un lieu de ce point de vue-là assez idéal parce qu'on ne payait pas de location, de logement, mes parents avaient deux ou trois pièces, boutiques qu'ils nous prêtaient. Et puis la mairie a accompagné tout de suite parce que le maire était du foyer des jeunes, on avait le même âge, on était complices, on l'est encore d'ailleurs puisqu'il est toujours maire. Et ce

couple-là a joué pas mal dans le fait que les choses se sont développées et ont été petit à petit acceptées par la population qui au début était réfractaire, en milieu rural, voir débouler au départ un peu des babas, des alternatifs, ça choquait beaucoup. Et puis au fil du temps, les gens s'y sont fait et même, le festival est un des grands événements du village. A partir de 1989, tous les quatre ou cinq ans mon travail a été d'œuvrer à développer un nouveau secteur. Donc en 1992, on a créé la Maison du doc avec cette idée d'avoir un lieu de conservation et de recensement des films. Après, il y a eu la création de l'Ecole du doc, avec des résidences d'écriture, il a fallu en écrire le projet. C'était les premières résidences d'écriture documentaire de la planète! On a été pionniers en la matière. C'est quand même plutôt rigolo de voir comment un petit village génère des trucs comme ça. Et puis après on a créé le master avec l'université de Grenoble qui était mon ancienne université, où il y avait un directeur de l'UFR qui suivait le projet Lussas depuis longtemps, qui était intéressé par le documentaire à caractère politique. Je lui ai proposé un projet pédagogique, en m'appuyant sur les copains qui eux avaient les compétences, moi je ne connaissais pas grand-chose aux règles de l'université au sens de ce qu'il faut pour créer un DESS. On s'est inspiré d'un projet de DESS d'un copain de Nancy, on a écrit le projet pédagogique, ils ont été d'accord. On a trouvé des partenaires, alors dès le départ c'est l'Etat, et la mairie, après il y a eu le département, et après la région, dans la chronologie des aides publiques et institutionnelles puisque la compétence culturelle, les régions en ont hérité qu'à la fin du siècle. Donc le master a été créé sous la forme d'un DESS en 2000. Et ensuite s'est posée la question de faire fonctionner tout ca, de faire perdurer, avec les conventions triennales. Mais on était sur un schéma global d'association rendant un service public. A partir de 2003, 2004, j'avais la conviction qu'il fallait créer une structure qui amènerait une certaine autonomie financière à ce qui se dessinait comme un pôle documentaire important. Mais c'était trop tôt. Donc on a lancé l'édition DVD à ce moment-là, qui a marché pendant dix ans assez bien, avec « Doc net ». Après on a voulu lancer en 2005, quelque chose qui serait un accès VOD aux films documentaires, mais c'était trop tôt. La VOD n'était pas assez rentable, il fallait des financements publics, ce n'était pas l'objectif, nous on voulait une autonomie. Et puis en 2012, la création de Netflix nous a mis la puce à l'oreille, et nous a amenés à nous dire : « Il est temps de lancer une plateforme et cette fois-ci pas VOD mais par abonnement. Et c'est probablement l'abonnement l'avenir ». Donc on a commencé à réfléchir et on a lancé sans argent une plateforme avec le système de *crowdfounding* qui nous a permis d'avoir 35 000 euros. Après, on a fait un appel à tous nos réseaux des sympathisants des Etats généraux, on a eu mille contributions qui ont fait qu'on a eu 83 000 euros de capital pour créer la société et on s'est lancé dans la constitution d'une plateforme. Et on en est là aujourd'hui, avec cette idée qu'on n'est qu'au début de ce nouvel entrant dans le monde des montreurs d'images et des fabricants, faiseurs d'images. Les plateformes sont à inventer en termes d'objet, d'accès... Donc il y a des développements qui sont en cours, avec une idée politique majeure, on se situe dans une approche universelle, on considère que comme la musique, comme un certain nombre d'arts, même si on n'en comprend pas toutes les règles, n'importe quel citoyen du monde peut être sensible à la qualité d'un film. On s'inscrit dans ce mouvement-là. Le numérique permettant l'accès au monde, l'objectif est que l'ambition de la plateforme Tënk soit monde. Pas forcément en créant une holding à partir de Lussas, mais en créant probablement une fédération de Tënk qui auront leur autonomie mais qui travailleront les uns avec les autres, qui seront mis en place dans différents points du monde.

A-S. H.: Comment tu définis un film documentaire? Les films de la Maison du doc et les films montrés *via* Tënk sont-ils les mêmes?

J-M. B.: Il y a plusieurs questions. Pour répondre à la dernière question, pas toujours les mêmes. A la Maison du doc il y a des films qui ne mériteraient pas forcément la qualification de documentaire d'auteur. Il y a des films d'auteur mais il y a aussi beaucoup de choses qui sont amateur ou formatées, il y a de tout, même si, globalement, il y a beaucoup de films à la Maison du doc qui pourraient être montrés sur Tënk. Après, la question de la définition du documentaire ou du documentaire d'auteur. D'abord, le vocable « auteur » il n'est pas là par hasard évidemment, il est là aussi parce qu'il y a une bataille sémantique qui est la traduction d'une bataille plus importante. J'emploie le mot « bataille » à dessein. On est dans une situation où le documentaire dit d'auteur, dit de création, a été dynamisé voire sauvé par la télévision dans les années 80. L'arrivée d'Arte, la Sept à l'époque, de Planète, le souci de Canal +, la mobilisation aussi quand même de la télé publique, ont fait que tout d'un coup dans les années 80, il y a eu une multiplication de canaux et un appel pour des documentaires d'auteur, de qualité. Le la a été donné par la Sept/Arte. Et donc il va y avoir une sorte de lune de miel, de période d'embellie magnifique, qui va durer jusqu'à la fin des années 90. A ce moment-là, les télévisions qui sont dans une situation très hégémonique de développement sont aussi dans une situation de concurrence aigüe les unes avec les autres. Et dans la concurrence elles ont une propension à vouloir avoir une couleur éditoriale qui leur est propre, et une propension à formater les films, c'est-à-dire à apporter leur touche en fonction de leur présumé public. Et donc elles vont devenir très directives, elles vont exclure petit à petit en les mettant tard la nuit ou même en arrêtant de les produire, les films d'auteur. On est dans une logique de l'œuvre de prototype, où aucun film ne ressemble à aucun, alors que les télés ont besoin de fidéliser, d'avoir une couleur maison. Donc il y a un divorce, consommé dès le début des années 2000, entre la télé et le documentaire d'auteur. La télé continuant de faire du documentaire de découverte, d'aventure ou dans le meilleur des cas ce qu'on appelle du documentaire « dossier », c'est-à-dire formaté au niveau de la forme, mais très intéressant par ce qu'il documente, qu'il investigue, avec là une grosse influence de la culture journalistique. Tout cela fait qu'il y a eu une situation de solitude des auteurs, producteurs, de lâchage carrément. Sur le plan économique, la situation des documentaristes est devenue extrêmement difficile, point de vue social : comment vivre d'un métier alors que les télés ne sont plus là pour le financer, financer les films? C'est aussi de ça qu'est né le projet Tënk et dès le départ on a inscrit dans le projet le fait de produire, soutenir des œuvres, soixante à quatre-vingts œuvres par an c'est notre objectif, le soutien à la production sous la forme de préachats. Et en amenant plus tard du numéraire, quand on aura atteint les 50 000 abonnés ou 40 000, et pour l'instant en amenant du matériel en post production, pour que les films se mixent, s'étalonnent, se montent ici.

A-S. H.: Ce désengagement des télévisions, au début des années 2000, correspond aussi à l'émergence d'internet.

J-M. B.: Oui, mais je vais peut-être terminer sur la définition du film d'auteur. Qu'est-ce qu'un documentaire d'auteur ou quels sont les documentaires que nous on défend? Je propose cette typologie. D'un côté il y a les films que l'on peut qualifier d'inspiration journalistique, qui travaillent l'investigation d'une question, qui documentent, qui appartiennent culturellement, historiquement, et en termes de personnes qui les portent au champ de l'info com. et qui n'ont pas la prétention de s'inscrire dans une vision subjective du monde, qui ont la prétention d'être en lien avec les faits, rien que les faits, donc ils sont dans une culture journalistique. Mais certains films prennent le temps de se faire, ont suffisamment de moyens pour qu'on ait une investigation de qualité et des

films dossier de qualité. Mais ils appartiennent à ce champ où l'hypothèse c'est l'objectivité. Et puis de l'autre côté il y a les documentaires d'auteur, qui s'inscrivent dans la tradition du cinéma, liée à l'art. Et notamment, la politique des auteurs, née dans les années 60, c'est quand même l'idée que le cinéma est un art et peut-être aussi une industrie mais il est d'abord un art et d'abord la vision subjective d'un auteur sur le monde. Et donc le documentaire d'auteur c'est ça, c'est une vision subjective d'un auteur, accompagné par un producteur et une équipe et puis des techniciens qui sont plus que des techniciens, qui sont des créateurs en montage, des créateurs en son, créateurs en image, qui vont participer au projet d'auteur au point de vue artistique, émotionnel et politique de l'auteur. Donc on se situe dans le champ de l'art, dans quelque chose qui prend du temps pour être fait et qui résiste au temps. Alors que dans la première partie, on est dans quelque chose qui ne résiste pas forcément au temps qui est plutôt lié à l'histoire immédiate et qui a une autre ambition que l'ambition de la subjectivité et de l'émotion, qui ne mêle pas sensibilité et émotion et forme. Alors que dans le champ du documentaire d'auteur oui. D'un côté l'art, de l'autre l'info com. pour simplifier. Et donc c'est assez facile de repérer un film dans ce cas-là, tu le vois tout de suite, dès la première minute quelle est sa nature. On a pour habitude de reprendre une phrase de Picasso très symptomatique et très juste, un documentaire d'auteur c'est une forme qui est une vision du monde. La forme est aussi importante que le fond. Alors que dans les films d'investigation à caractère documentaire, que la télé intitule « documentaires de création », donc elle a pris le mot « documentaire » et rajouté « création », qui normalement devait définir... il y a un vol sémantique, un kidnapping sémantique. Du coup, on n'utilise plus le mot « création » mais le mot « auteur ». Parce que là ils ne peuvent pas dire « auteur ». Et on veut se différencier de la télévision puisque ce ne sont pas les mêmes objets et pas les mêmes objectifs. Notre but n'est pas de fidéliser un public en fonction de critères d'habitudes et de films toujours les mêmes mais au contraire, peut-être de les fidéliser sur des objets qui sont jamais les mêmes. On ne change pas le monde mais on change le regard sur le monde. C'est une sorte de condition nécessaire à la transformation de la vie, on est dans ce champ politique là, dans cette cohérence-là.

A-S. H.: On peut donc dire que ces films sont des œuvres d'art, mais peut-on dire, et notamment en ce qui concerne les films de la Maison du doc, que ce sont des archives audiovisuelles?

J-M. B.: Archives audiovisuelles et cinématographiques. Là aussi les mots sont complexes. Il y a des films à la Maison du doc qui sont des copies vidéo de films qui sont passés en salles et qui sont destinés à la salle de cinéma. Dire que ce sont des archives audiovisuelles, de fait. Mais comme le mot « archives » est assez connoté, on ne dira pas d'un Picasso qu'il est de l'archive de peinture, on ne va pas dire que les tombes de Toutankhamon c'est de l'archive archéologique. La notion d'archives appliquée à une œuvre d'art est compliquée. En tous cas ce sont des objets qui témoignent d'un point de vue sur le monde et qui peuvent être montrés en tant que tels, en tant qu'œuvres. Par contre, si on les fragmente, c'est-à-dire, si on considère que c'est que de l'image d'archives, il faut approfondir. Il n'y a pas d'image neutre. Une archive ça définit un état de fait mais pas un état esthétique. Entre les rushs d'un journaliste et un film d'auteur qui va être sur les mêmes terrains mais qui va avoir comme souci la distance aux protagonistes, l'éclairage, la dimension du cadre, sa place dans l'image, la question du son direct et non direct, les films constituent une archive du siècle en tant que témoignage du siècle mais pas en tant qu'objet pouvant être fragmenté. Le travail d'archivage des œuvres n'est pas le même que l'archivage d'images qui ne s'inscrivent pas dans une démarche d'œuvres. On ne peut considérer que le travail de mise en mémoire des cinémathèques, et la Maison du doc est une cinémathèque, soit uniquement un travail d'archivage. Il a l'ambition d'être un travail de vitalisation, de régénération des films qui sont oubliés, qui sont peu vus ou pas vus, et de permettre d'avoir un retour sur ces œuvres pour qui souhaite avoir accès aux œuvres passées. Dans ce cadre-là, ce n'est pas un accès au marché. Il n'y a pas d'économie de consultation des films et pas d'économie de fragmentation de ces œuvres. Ce matin on avait la visite de quelqu'un qui a travaillé sur l'archivage dans les années 2000, d'images, pensant qu'il y avait une économie de l'archive qui se dessinait et qu'on allait avoir besoin d'images du Cambodge quand on faisait un film et qu'on n'allait pas aller au Cambodge pour une minute d'images, qu'on irait dans des bases de données ou des banques de données ou des banques d'images. C'était une erreur de penser ça, ça marchera jamais comme ça et c'est pour ça que je réagissais à cette idée d'archives banques d'images. Et puis j'ai du mal à considérer que la Maison du doc ne serait qu'un endroit d'archivage, c'est une de ses fonctions, l'autre fonction c'est de pouvoir donner accès aux films, pas seulement en recenser l'existence et en conserver la copie.

A-S. H.: Quelle place occupe le numérique aujourd'hui pour le film documentaire ? Implique-t-il une autre manière de travailler ?

J-M. B.: Ce nouvel outil, via le numérique et le net, permet de créer un nouveau média qui donne enfin la possibilité de faire fi de l'obstacle du support qui était la difficulté majeure d'accès aux films. Copie 16, copie vidéo, DVD, c'était cher ou c'était impossible. Je pense aux collègues africains, comment organiser un ciné-club? Ils sont esseulés, dispersés, ils n'ont pas l'occasion de voir les films. Ils ne voient pas les films qui sont en train d'être faits, ils n'ont pas accès aux classiques. C'est toujours intéressant d'avoir la culture de son métier, de s'inscrire dans le prolongement de telle filiation, plutôt que d'essayer de la réinventer en moins bien. Avec le numérique, on va créer probablement « Tënk Afrique » dans les deux, trois ans, et ils vont avoir accès aux films au même titre que nous. Il y a un effet démocratique, d'égalité d'accès aux œuvres que permet le numérique à l'échelle du monde. Même s'il y a des difficultés à créer une plateforme Afrique qui leur parle, et pas qu'à eux, mais aux gens en général. Dans ces difficultés, il y a le fait qu'il y a très peu de films sous-titrés ou doublés en wolof ou en bambara... donc il y a des adaptations à des situations qui font que tout le monde n'a pas accès aux films via le numérique. Mais c'est un énorme plus qui permet d'envisager la diffusion des œuvres au-delà des frontières nationales, et ça c'est un des éléments-clé qui nous a fait mettre en place Tënk. Ça permet de projeter le modèle technique et économique à l'échelle planétaire, donc ça suppose des développements, un énorme travail logistique, mais ça encourage la création d'un réseau monde de documentaristes. C'est l'effet positif d'une mondialisation qui par ailleurs peut être très critiquée. Mais on se situe dans une démarche altermondialiste, autre monde, mais monde. Voilà pour la cohérence politique et intellectuelle du projet, une sorte d'Internationale documentaire, n'ayons pas peur des mots, même si c'est puiser dans le lexique d'un autre temps. On attendait cette technique. Quand la télévision a lâché le documentaire, on s'est dit la VOD. Mais ça n'allait pas créer une alternative, une économie, un public, ce serait marginal. C'était un outil complémentaire mais loin d'être suffisant. Alors qu'avec les plateformes SVoD, c'est un outil qui permet une alternative à la télé. Et on y est, Netflix est le plus gros diffuseur depuis quelques mois en France de films. Donc l'idée c'est d'être le complément de Netflix.

A-S. H.: Tënk a une vocation de diffusion pour le grand public, à la différence du Club

du doc en ligne qui est une plateforme collaborative entre professionnels pour les professionnels.

- J-M. B.: En principe, Tënk est destiné à tout un chacun, c'est son ambition. Mais il y a l'objectif et il y a la réalité: Tënk, c'est 10 000 abonnés, c'est rien du tout, c'est de l'entre soi. Mais c'est ça au bout de trente-deux mois. Il faut raisonner sur dix ans, pas sur trois ans. L'objectif dans les dix ans c'est d'être effectivement une plateforme qui sera au niveau francophone et européen plus proche des 100 000 abonnés que des 10 000. En tous cas, c'est l'utopie, la nature même du projet qui est là. Donc effectivement c'est destiné à un public large dans une logique d'élitisme pour tous. On ne veut pas renforcer l'accès aux classes moyennes et aux élites, on veut inventer des publics d'origine modeste socialement. D'où l'idée qu'on soit très présent via le pass culture, les centres sociaux, le monde syndical, ouvrier, qu'on fasse alliance avec la société civile, les gens mobilisés par l'environnement et surtout les jeunes publics qu'on veut former, il nous faut des médiateurs, mais à qui on veut donner accès à ces films parce qu'on pense que c'est un autre regard. On ne veut surtout pas être contenu dans un public de convaincus ou d'aficionados.
- A-S. H.: Donc il y a des actions d'éducation qui sont menées?
- J-M. B.: Oui, on mène une opération pilote avec les collèges ardéchois. On mène une opération avec les lycéens en région Rhône-Alpes. On mène une action avec le ministère de la Culture pour être sur le pass culture auquel les 18 ans vont avoir accès. Et on est volontariste pour que les écoles d'art s'abonnent à Tënk et ça marche. Faire rentrer le documentaire dans une habitude culturelle avec une approche non dominante mais qui soit pas marginale non plus.
- A-S. H.: Et par rapport à cette question, y a-t-il une articulation avec l'ouverture de la Cinémathèque du documentaire ?
- J-M. B.: Oui, on est partenaire de la Cinémathèque. On a été pendant un an dans l'équipe qui a élaboré le projet, on est au conseil d'administration de la Cinémathèque, bien sûr, le Village documentaire et Tënk, les deux. Il y a une collaboration de fait, il y a des programmes qui sont parrainés par la Cinémathèque et Tënk fait une programmation en lien avec les acteurs de la Cinémathèque. Avec film-documentaire, quand on va sur Tënk, on a accès à film-documentaire, il y a un lien. Avec la Maison du doc, non, c'est une consultation sur place, il n'y a pas de raison.
- A-S. H.: Quelles sont les perspectives pour la Maison du doc, notamment *via* le projet de numérisation et le Club du doc en ligne ?
- J-M. B.: Il y a une difficulté à la Maison du doc avec le numérique. C'est qu'autant les producteurs et les auteurs avaient peu d'inquiétudes à laisser un DVD à la Maison du doc. Autant, ils ont du mal à laisser un lien vers un film ou un fichier numérique. Donc le nombre de films que reçoit depuis deux ans la Maison du doc est en diminution vertigineuse, 300 films au lieu de 1 200. Donc ça c'est une vraie question. Comment obtenir les films pour que perdure cette cinémathèque ?
- A-S. H.: D'un point de vue économique, le numérique permet-il une plus grande autonomie financière ?

J-M. B: En tous cas, le numérique du point de vue de la Maison du doc et du recensement des films, il amène clairement un plus en termes de service et d'économie. Parce qu'on a un savoir-faire et un outil qui intéressent d'autres, donc qui participent au financement de cet outil. Du côté Tënk, c'est évident que si ça permet à une structure, ici, qui emploie une dizaine de salariés en permanence et qui va permettre à soixantedix, quatre-vingts films de se faire et qui engrange 10 000 abonnements aujourd'hui, ça entraîne une dynamique d'emploi, de qualification, et du coup une reconnaissance de la part des politiques qui jusqu'à présent pour une part disaient : « Oui, c'est bien beau mais c'est nos impôts, c'est un financement public qui paye cet outil ». Ce qui est vrai, mais ça fait partie de la mission de service public, mais comme tous les politiques ne sont pas d'accord sur les missions de service public et que beaucoup souhaitent que ça se réduise, il y a d'une certaine manière péril en la demeure sur l'ensemble du pôle documentaire dans ses fonctions non lucratives et subventionnées. Donc là c'est asseoir, du point de vue économique, un outil qui devrait amener une autonomie financière et une espèce d'exemplarité de l'entreprise numérique qui est dans l'air du temps et qui plaira parce que ça génère des emplois, de la haute qualification, ça sédentarise, voire ça attire des compétences de haut niveau et ça amène une modernité en milieu rural qui est peu habituelle. Pour toutes ces raisons c'est bien. Après il y a aussi le risque qu'on se casse la figure, que les abonnements ne décollent pas, qu'on gère mal l'outil de post production, qu'il y ait une crise économique et que ce soit ces secteurs-là qui soient les premiers touchés. En dehors de cette fragilité qui guette tout le monde, c'est quand même l'outil qu'on attendait. Il y a une dynamique importante, ça devient une référence. Les Etats généraux étaient déjà en soi un peu une référence pour le milieu. Alors ce n'est pas sans poser des problèmes à venir, notamment la fréquentation aux Etats généraux, de gestion de quelque chose qui s'apparenterait à un succès... le succès est difficile à gérer autant que l'échec. Mais globalement c'est arrivé à point nommé le numérique.

A-S. H: Merci beaucoup.

ANNEXE N°9. ÉTUDE DU PUBLIC DE LA MAISON DU DOC : QUESTIONNAIRE

MAISON D	OU DOC				Arde	che in	nage.	<u>s</u>
1-Vous êtes □ Un he			Une femi	me				
				_				
	<i>lle tranche d'é</i> 4 ans	ige vo	us situez-v 25/34	ous?	35/5	0		50 et plus
10/2	4 4115	_	23/34	_	33/3	U	_	30 et plus
☐ En Fran	z-vous actuell ce-merci de pr nger-merci de	éciser	le départe	ment :				
□Etudiant(e □Profession	t votre activite e) □Ens nnel(le) de l'au erci de précise	eigna dio-vi	nt (e) suel (merci	de préci				
5-Comment DPar hasard documentai	t avez-vous eu d □Par l'asso re □Par	conne ociatio r inter	n Ardèche i	es service images IPar le bo	□Pa	r les Eta	ts gén	on du doc ? néraux du film tre
(principal) □Etudiant(cancien((ne) □Membre d	tes en lien ave ? e) master (ou a enseignant(e) l'une des struc e) de l'associ	incien) tures	ne) étudia □Réside du village d	nt(e)) nt(e) (ou ocument	□Ens	eignan	(e) m	aster (ou
7-Pour que l □Par hasar □Visionner		□Fa	venu(e) ou ire des rech ire une cop	ierches s	ur un (d			du doc?
	de fois par an emière fois					□plus	de 6	fois/an
9-Combien doc ?	de fois par an	conta	ıctez-vous ((par mai	l ou par	télépho	ne) la	ı Maison du
□Jamais	□1 fois/ an	□De	2 à 6 fois /	an □Pl	lus de 6 f	fois/an		
	e visite à la Ma it satisfait(e) 〔							
<i>11-Avez-voi</i> □0ui	us déjà entend Non	lu par	ler du Docj	filmdepo	t?			
<i>12-Avez-voi</i> □0ui	us déjà entend □Non	lu par	ler du Club	du doc	en ligne	?		

ANNEXE N°10. ÉTUDE DU PUBLIC DE LA MAISON DU DOC : SYNTHÈSE DES RÉPONSES

Étude réalisée par la Maison du doc d'août 2017 à août 2018 auprès de 74 utilisateurs de la Maison du doc.

	1		
1			%
	1	Н	47,30
	2	F	52,70
2			
	3	18/24	9,46
	4	25/34	20,27
	5	35/50	37,84
	6	50 et plus	32,43
3			
	7	FR	94,59
	8	ETRANGER	4,05
4			
	9	ETUDIANT	13,51
	10	ENSEIGNANT	6,76
	11	PRO	51,35
	12	AUTRE	36,49
5			
	13	HASARD	4,05
	14	Al	25,68
	15	EGD	51,35
	16	@	8,11
	17	BOUCHE A OREILLE	12,16
	18	AUTRE	5,41
6			
	19	ETUD MASTER	8,11
	20	ENSEIG. MASTER	2,70
	21	RESIDENT	10,81
	22	STRUCTURE VD	9,46
	23	ADHERENT AI	9,46
7			
	24	HASARD	16,22
	25	RECHERCHE FILM	35,14
	26	VISIO DVD	45,95
	27	COPIE DVD	6,76
8			
	28	1ere FOIS	50,00
	29	1FOIS/AN	28,38
	30	2 A 6 FOIS/AN	9,46

	31	6 FOIS PAR AN et PLUS	12,16
9			
	32	JAMAIS	59,46
	33	1 FOIS/AN	16,22
	34	2 A 6 FOIS/AN	17,57
	35	6 FOIS PAR AN et PLUS	5,41
10			
	36	PAS DU TOUT	0,00
	37	MOYEN	2,70
	38	SATISFAIT	13,51
	39	TRES SATISFAIT	85,14
11			
	40	OUI	56,76
	41	NON	43,24
12			
	42	OUI	45,95
	43	NON	54,05

ANNEXE N°11. CONVENTION DE PÔLE ASSOCIÉ DOCUMENTAIRE N°2015-481/423 ENTRE LA BNF ET ARDÈCHE IMAGES

CONVENTION DE PÔLE ASSOCIÉ DOCUMENTAIRE N°2015-481/423 ENTRE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE ET LE PÔLE ASSOCIÉ ARDÈCHE IMAGES

ENTRE

Ardèche images, association régie par la loi du 1er juillet 1901 modifiée, 16 route de fechelette, 07170 Lussas, Représentée par sa Présidente, Madame Nicole Zeizig.

CI-dessous désignée par le vocable « pôle associé »,

БТ

La Bibliothèque nationale de France, établissement public national à caractère administratif, Quai François Mauriaç – 75706 Paris Cedex 13, Représentée par son Président, Monsieur Bruno Racine. Ci-dessous désignée par le sigle « BnF »,

Ci-dessous conjointement désignés par le vocable « les parties »

PRÉAMBULE

Conformément à son décret constitutif n° 94-3 du 3 janvier 1994, la Bibliothèque nationale de France a pour mission de collecter, cataloguer, conserver et enrichir, dans tous les champs de la connaissance, le patrimoine national dont elle a la garde ainsi que c'assurer l'accès du plus grand nombre aux collections, notamment par des programmes de diffusion à distance.

L'article 2 du même décret précise que la BnF « coopère avec d'autres bibliothèques et centres de recherche et de documentation français ou étrangers, notemment dans le cadre des réseaux documentaires » et « participe, dans le cadre de la politique définie par l'Etat, à la mise en commun des ressources documentaires des bibliothèques françaises ». Cette mission s'exerce de manière privilèglée avec des établissements documentaires dits « pôles associés » de la Bibliothèque nationale de Françe.

Les conditions administratives et financières de la coopération sont précisées à l'article 3 du décret qui dispose que, pour l'exercice de ses missions, la BnF peut :

- coopérer, en particulier par la voie de conventions ou de participation à des groupements d'intérêt public, avec toute personne publique ou privée, française ou étrangère, et notamment avec les institutions qui ont des missions complémentaires des siennes ou dui ful apportent leurs concours;
- attribuer, sur son budget, des subventions à des personnes publiques ou privées qui réalisent des études, recherches ou traveux dans le cadre de l'accomptissement de ses missions.

Les pôles associés documentaires sont des élablissements ou des réseaux qui conservent et communiquent au public ou valorisent des collections auxquelles la BnF, pour leur intérêt scientifique et leur valeur patrimoniale, reconnaît un intérêt national. La BnF et les pôles associés ont l'objectif commun de mettre en valeur le patrimoine documentaire par le bials de programmes pluriannuels et de projets diversifiés, conjointement définis. A ce titre, les pôles associés sont membres et acteurs du réseau de coopération de la BnF.

Le Ministère de le Culture et de la Communication apporte chaque année un soutien financer à la politique de coopération documentaire de la BnF.

NZ.

Convention 2015-2019 Pôle associé opplimentaire entre la BnF et Artéche Images

Considérant

 le Schéme numérique des Bibliothèques (mars 2010), qui recommande la mise en œuvre d'actions de coopération numérique (numérication, interopérabilité des bibliothèques numériques, etc.) et le référencement exhaustif des fonds patrimonlaux des bibliothèques françaises,

le rôle tenu au plan national par Andéche images, grâce à son centre de ressources « la Maison du doc », dans la conservation et la diffusion des films documentaires, dont une partie n'est pas couverte par le dépôt légal; son festival « Les États généraux du film documentaire »; son activité de formation en collaboration avec l'Université Stendhal Grenoble 3 (master 2 « Documentaire de créstion); son action en faveur de la coopération internationale pour le développement du film documentaire en Afrique, en Eurasie, dans l'Océan Indien et en Amérique centrale et du sud; l'intérêt scientifique et la valeur patrimoniale des collections du Centre de ressources « La Maison du doc »; le complémentarité de ses collections avec celles de la Bificonservées au département de l'Audiovisuel et la volonté de l'association Ardèche images de valoriser son petrimoine documentaire en parienariat avec la Brif.

 la volonté d'Ardèche images de développer une plate-forme d'accès en ligne aux films numérisés, dans la respect des droits de la propriété intellectualis et artistique, à des fins professionnelles et de recherche, la volonté d'Ardèche images d'associer la BnF à ce projet en tant que partenaire contributeur de contenus.

 la mission confiée à la BnF de référencer les fonds patrimoniaux des bibliothèques françaises et de donner accès aux informations dans le Répertoire des bibliothèques et des fonds documentaires du Catalogue collectif de France;

 la volonté de la BnF de développer la dimension collective de Gallica, de favoriser la complémentarité des collections numéricues à l'échol e nationale et d'encourager la réutification de ses collections numériques per des publics divers,

CECLETANT EXPOSE, IL EST CONVENU:

ARTIGLE 1. OBJET DE LA CONVENTION

La présente convention détermine les conditions de la coopération entre la BnF et le pôle associé.

ARTICLE 2. COMPOSITION DU PÔLE ASSOCIÉ DOCUMENTAIRE

Il est créé un pôle associé documentaire, intitulé Pôle associé Ardèche images. Il est constitué par l'association Ardèche images.

Toute modification de le composition ou du statut du pôle associé devra faire l'objet d'un avenant à la présente convention.

ARTICLE 3. OBJECTIFS DE LA COOPERATION DOCUMENTAIRE

La coopération documentaire a pour objectifs :

- le recensement des films documentaires et leur signalement dans un catalogue ou une base de données accessible en ligne,
- la numérisation des films documentaires collectés par le pôte associé; cette numérisation sera effectuée, selon les cas, par le pôte associé ou par la BnF (notamment pour les supports analogiques obsolètes); le pôte associé sollicitera l'accord des ayants droit en vue de cette opération. Les conditions de numérisation, d'usage et c'exploitation des fichiers seront fixées dans une convention soécifique.
- la consultation de ces documents numérisés dans les emprises du pôle associé et de la BnF
- la consultation aur la plate-forme de consultation professionnelle opérée par le pôle associé; la pôle associé sollicitera l'accord des ayants droit en vue de cette opération,
- la conservation péranne, par la BnF, de ces documents numérisés,
- l'enrichtssement conjoint des collections de la BnF et du Pôle associé, en favorisant le double décôt cer es producteurs et éditeurs de films documentaires



La réalisation de ces objectifs donnera une visibilité accrue aux collections patrimoniales des bibliothèques et institutions documentaires françaises, notamment grâce aux outils nationaux de coopération que sont le Catalogue collectif de France et Gallice.

ARTICLE 4. SUIVI ET ÉVALUATION SCIENTIFIQUE DU PÔLE ASSOCIÉ

Les actions de coopération font l'objet, au titre du suivi des projets et de leur évaluation :

- d'une programmation annuelle d'opérations spécifiques formalisées dans une note de projet préparée et validée par les parties;
- d'un suivi régulier pendant la durée de la convention sous la forme d'un rapport d'activité annuel fourni par le pôle associé;
- d'une évaluation finale par les parties, au terme de la présente convention.

ARTICLE 5. OBLIGATIONS DU PÔLE ASSOCIÉ DANS LE CADRE DE LA CONVENTION

6.1. Participation du pôle associé au Répertoire national des bibliothèques et des fonds documentaires (RNBFD)

Le pôle associé participe au Répertoire national des bibliothèques et des fonds documentaires, et s'engage à mettre à jour la ou les notices descriptives de l'établissement ou des établissements participant au pôle associé, et à créer ou mettre à jour les notices descriptives de ses fonds.

5.2. Mise à disposition des ressources

La pôle associé s'engage à permettre l'accès du public à l'ensemble de ses collections.

Dans le cadre d'opérations faisent l'objet d'un financement de la BnF, le pôle associé s'engage à donner accès aux produits résultant de ces opérations en vue de leur intégration dans les outils nationaux de coopération (Catalogue collectif de France et Gallica).

5.3. Mention du partenariet avec la BnF et actions de communication

Le pôle associé a'engage à faire mention de sa coopération avec la BnF dans le cadre d'opérations de diffusion, de valorisation ou de promotion quand elles relèvent de son champ de coopération avec la BnF. Sont concernées notamment les informations en ligne, les publications et les manificitations. La mention « pôle associé » concerne strictement le travail en coopération défini à l'article 3 de la présente convention. Toute utilisation de cette mention dans un autre contexte, notemment vis-à-vis de tiers, devra être préalablement sournies à l'accord de la BnF.

A la demande de la BinF, le pôle associé pourre être amené à présenter les actions réalisées dans le cadre du participation à des publications, à des formations ou à des journées d'études ou des colloques,

ARTICLE 6. OBLIGATIONS DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE DANS LE CADRE DE LA CONVENTION

Là BrF s'engage à ;

- apporter le soutien et l'expertise de ses personnels scientifiques pour la détermination des axes de coopération, le sulvi et l'évaluation de catte coopération,
- accompagner la mise en œuvre des actions de coopération mantionnées dans l'article 3 (signalement, numérisation, valorisation) en proposent des formations spécifiques gratuites,
- faire mention de sa coopération avec le pôle associé dans le cadre d'opérations de diffusion, de valorisation ou de promotion quand elles relèvent de son champ de coopération avec le pôle associé.
- assurer un rôle d'information et d'animation du réseau des pôles associés ;
 - en organisant des rencontres entre les pôtes associés,
 - en facilitant le partage d'informations et le sulvi des projets, nutamment en mettant à disposition des pôtes associée un extrenet « Espace coopération », une liste de discussion, accessible à l'adresse ocoperation@bnf.fr et les pages « coopération nationale » du site bnf.fr.

	ď	_	
ĸ.	ľ.	3	<u>b</u> -
ar.	т.	٣	-

Convention 2015-2019 Pôle associé documentaire entre la Brif et Ardéche Images

ARTICLE 7. MODALITÉS DE SOUTIEN FINANCIER PAR LA BNF

La BnF paut, sur cemande motivée du pôle associé, participer financièrement aux dépenses exposées per ce partenaire pour la réalisation de la coopération dont les objectifs sont définis à l'article 3 de la présente convention.

Ces subventions seront versées sur présentation d'une note de projet, telle que mentionnée à l'article 4.. La note de projet signée par le représentant du pôle associé, précise :

- l'objet détaillé de l'opération dont le polé associé demande à la BnF le financement par subvention;
- le montant de la subvention demendée ;
- le budget détaille de l'opération.

Le montant des autoventions sera fixé par décision du Président de la BriF, dont une copie sera adressée au pôle associé.

L'ordonnateur est le Président de la BnF.

Le comptable assignataire chargé des paisments est l'Agent comptable de la BnF.

Le bénéricieire s'engage à présenter au plus tard le 31 mars de l'année suivante un compte rendu financier de l'utilisation de la subvention versée, amêté au 31 décembre de l'année de versement. Cet état des dépenses devra être signé par un représentant habilité du pôle associé, dont le nom et la fonction seront précisée.

Le bénéficisire ne pourre prétendre à une nouvelle subvention pour un objet identique, tant que l'état liquidatif justifiant l'utilisation de la précédente subvention n'aura pas été validé par la BnF.

A l'issue de la validation de l'état des dépenses par la BnF, il peut être constaté qu'une part de subvention versée par la BnF soit non utilisée au 31 décembre de l'armée de versement de cette dernière. Dans ce cas, les modalités particulières de l'utilisation de ce solde de subvention seront précisées, la cas échéent, dans le décision signée par le Président de la BnF visant le monfant de la subvention de l'année sulvante.

Au terme de la présente convention, fixée en son article 8, le montent de la ou des subventions dont l'emploi n'eura pu être juetifié, fera l'objet d'une demande de reversement à l'ancontre du bánéficiaire.

ARTICLE 8, DURÉE ET RÉSILIATION DE LA CONVENTION

La présente convention est conclue pour une durée de cinq ans à compter du 1er janvier 2015 (usqu'au 31 décembre 2019.

Chadune des parties a la faculté de résilier la convention à chaque échéance annuelle, sous réserve d'un préavis de deux mois avant la fin de la période annuelle en cours, notifié à l'autre partie per lettre recommandée avec avis de réception postal.

En cas d'inexécution par le pôle associé de l'une des obligations fixées par la présente convention, la BnF se réserve le droit, après mise en demeure par lettre recommandée avec accusé de réception restée sans effet dans un délai d'un mois à compter de sa réception, de considérer la présente convention comme résiliée de plein droit aux torts et griefs du pôle associé.

Dans l'hypothèse d'une rès llation de la présente convention pour inexécution d'une ou plusieurs de ass obligations par le pôle associé, ce demier s'engage à rembourter à la BnF les sommes non utilisées au jour de la résiliation ou utilisées de manière non conforme aux dépenses définies par les décisions du Président de la BnF prises en application de l'article 7.

Fait à Paris, le en 2 exemplaires originaux,

NB

Convention 2015-2019 Pôle easocié documentaire entre la BriF et Ardéche, mages

Pour la BnF Le Président Pour le Pôle associé La Présidente d'Ardèche images

Bruno RACINE

Nicole ZEIZIG

T-10 VII/10ge - 07/170 LUSSAS Siber 319 098 216 00041 APE 9002 Z

ANNEXE N°12. NOTE DE PROJET, ARDÈCHE IMAGES 11 AOÛT 2017.

PÔLE ASSOCIÉ DOCUMENTAIRE-DÉPÔT LÉGAL

Note de projet, Ardèche images 11 Août 2017 Pôle associé documentaire - Dépôt légal

1. Définition et enjeux du projet

L'association Ardèche images à Lussas, à travers la Maison du doc collecte depuis 1993 un ensemble de données et de ressources sur les films documentaires français. En parallèle, depuis cette même date, elle procède à l'indexation, à l'archivage et à la conservation d'un certain nombre de films sur support physique (cassettes ou DVD). Certains éléments de ce fonds demeurent des pièces uniques. Ces films ont été déposés, soit par leurs auteurs, soit par des ayants droit.

La constitution d'Ardèche image/Maison du doc en pôle associé de la BnF, en Janvier 2015, et la perspective de pouvoir agréger des fonds complémentaires entre les deux structures ont conduit à envisager un certain nombre d'évolutions indispensables et nécessaires. À cette première phase, vient s'ajouter celle de la dynamisation et du développement du dépôt légal via les outils développés par Ardèche Images (Docfilmdepot, Club du doc en ligne):

- la mise en place d'un plan de sauvegarde par la numérisation et la dématérialisation des films. La dégradation des supports analogiques (cassettes VHS), l'absence de maitrise sur la durée de conservation des supports numériques (DVD), les volumes de stockage représentés par l'ensemble ont conduit à engager un travail de numérisation.
- La nécessité de recouper les fichiers propres à la BnF avec ceux du pôle associé (Ardèche images/ Maison du doc) pour aller vers la constitution d'un fonds exhaustif et commun aux deux structures.
- Le transfert de l'ensemble des fichiers films dont la Maison du doc est à ce jour seule détentrice.
- La recherche, le référencement et la sollicitation des ayants droit pour les signatures de convention et de dépôt légal (le cas échéant).

- La création d'un formulaire de dépôt légal hébergé par les 2 plateformes développées par la Maison du doc : Docfilmdepot et Club du doc en ligne. Avec une fonction facilitatrice et incitative.
- Le transfert mensuel de l'ensemble des données « dépôt légal » collectées, vers la BnF, via une API développée spécifiquement et dédiée
- La migration de l'ensemble de la base 4D vers des bases SQL, afin de constituer un back office permettant de faciliter la valorisation des ressources, mais aussi les échanges de données entre la BnF et le pôle associé

2. Contexte et ressources

L'acteur opérationnel pour le compte d'Ardèche images, dans le cadre du pôle associé, est la Maison du doc

a. Ressources humaines

L'équipe de la maison du doc est constituée de 4 personnes :

- un coordinateur
- une documentaliste
- une chargée de communication
- un technicien

Cet effectif de base représente 3,46 ETP.

À cette équipe permanente s'ajoute, de manière plus ou moins régulière, un service civique, et très épisodiquement des stagiaires.

En dehors de la collecte/conservation du fonds et des services d'information/conseil aux professionnels de la filière, les personnels de la Maison du doc sont sollicités principalement sur des fonctions de support transversal à l'ensemble des services d'Ardèche images (États généraux du film documentaire, École du documentaire, Toiles du doc). Depuis quelques mois, de nouvelles tâches ont dû être prises en charge par une partie de l'équipe, sur le développement et la gestion de la plateforme DOCFILMDEPOT, et dans la continuité sur le développement et la mise en œuvre du Club du doc en ligne.

b. Contexte économique

La fragilité des ressources économiques d'Ardèche images, principalement liées à des subventions, nécessite que l'association n'engage que des actions dont les coûts seront entièrement couverts. À ce jour, la pérennité de la structure s'appuie sur une gestion rigoureuse. La création de nouvelles activités ne s'envisage qu'à travers les ressources qu'elles génèrent et/ou les financements externes qui les accompagnent.

Les actions menées dans le cadre du pôle associé BnF nécessitent la mise en ceuvre de moyens humains, mais aussi des développement techniques (dont certains ont déjà été engagés) et des frais inhérents (bande passante, stockage).

c. Ressources techniques

À ce jour, nous travaillons sur l'ensemble de nos outils informatiques/numériques/logiciels avec un partenaire privilégié, la société Boostup. Son expérience et sa compétence dans les domaines qui nous intéressent sont un atout important. Une partie des investissements techniques (notamment en ce qui concerne le stockage des films, ou les bases SQL) a déjà été engagée. Une réflexion a été amorcée sur les outils liés, notamment à la récupération des éléments du dépôt légal, la compilation, la sauvegarde et le transfert de données.

L'architecture des échanges de données entre nos deux structures s'appuiera sur le Club du doc en ligne et l'ensemble du backoffice qui lui sera lié.

Les solutions techniques et logicielles ont été définies dans un cahier des charges établi par la Maison du doc à l'attention de notre prestataire informatique. À partir de ces propositions, une version bêta (intranet et fonctionnalités réduites) du Club du doc en ligne sera expérimentée au moment des États généraux du film documentaire de Lussas, fin août 2017, puis entre les mois de septembre et décembre 2017, ce sera une version V.0 (intranet et fonctionnalités renforcées) pour aboutir enfin à la version V.1 (extranet et fonctionnalités opérationnelles) qui serait disponible début 2018.

Par ailleurs, pour tous les éléments concernant le stockage ou la transmission de données, nous travaillons avec des opérateurs étrangers (américains en l'occurrence) qui, à l'heure actuelle, sont les seuls en mesure de nous fournir les services recherchés dans des gammes de coût acceptables.

La sauvegarde de l'ensemble de ces données sera effectuée en nos locaux selon un ensemble de modalités techniques permettant de garantir le niveau de sécurité le plus élevé et une pérennité optimale.

3. Description des données à échanger

a. Fond préexistant

Dans le fonds, d'un peu plus de 20 000 films documentaires archivés par Ardèche images au sein de la Maison du doc, plusieurs milliers ne sont, semble-t-il, pas référencés par les services de la BnF.

b. Fond en cours de constitution permanente

Au fond préexistant viennent et viendront s'adjoindre, de manière régulière et permanente, un certain nombre de films. Actuellement via la plateforme Docfilmdepot, puis à partir de Janvier 2018 via la plateforme Club du doc en ligne.

Durant une période transitoire de deux à trois ans, Il faudra donc apurer le transfert des données préexistantes, en parallèle de la transmission des éléments rejoignant le fond au quotidien.

4. Calendrier prévisionnel

La présente proposition de calendrier prévisionnel s'articule autour de deux temps.

Sur une durée d'un à deux an environ :

Confrontation, collationnement des contenus des bases BnF et Maison du doc. Numérisation et transfert des données détenues en propre par la Maison du doc vers les services de la BnF.

Sur une durée de deux ans minimum :

Création, développement et mise en place du processus de dépôt légal via les plateformes Docfilmdepot/Club du doc en ligne. Avec en parallèle, le suivi régulier des nouvelles données collectées par la Maison du doc et leur transfert vers les services de la BnF.

Ce calendrier prévisionnel s'appuie sur une configuration idéale, à savoir la présence d'une tierce personne, sous la forme d'une mission dédiée exclusivement aux tâches décrites ci-dessus. Si l'ensemble des tâches devait être supporté par les ressources humaines actuelles de la Maison du doc, il faudrait multiplier par 3 les périodes indiquées en préalable.

5. Estimation budgétaire et plan de financement

a. Budget prévisionnel (Voir, ci-jointe, l'annexe 1)

Cette proposition prend en compte les investissements propres à la fonction de pôle associé. Mais aussi la nécessité de palier à la suractivité en embauchant sur une mission dédiée une personne.

b. Planning

À ce jour, et depuis la signature de la convention Pôle associé en 2015, des moyens (humains et financiers) ont régulièrement été engagés dans le développement de la fonction de pôle associé et dans son évolution prochaine, notamment avec le renforcement du dépôt légal, à travers le Club du doc en ligne.

Dans le planning ci-dessous, Il est nécessaire de prendre en considération l'ensemble des engagements (économiques et humains) consentis en amont, pour bien comprendre comment Ardèche Images et la Maison du doc se sont inscrits dans une dynamique partenariale bien avant de prétendre à un appui économique de la BnF.

Ce travail « préalable », nécessaire dans l'optique de rendre efficient notre fonction de pôle associé, conduira à la séquence suivante sur la mise en œuvre du Club du doc en ligne et de tout le Back office nécessaire :

Version Bêta, fin août 2017, en intranet : intégration du dépôt légal en ligne, et des modalités de valorisation des fonds numérisés, communs).

Version V_0, de septembre à décembre 2017 en intranet : validation du formulaire Dépôt légal, essai de transfert des premières données propres à la Maison du doc vers BnF, ...).

Version V_1, à partir de janvier 2018 à décembre 2018 en extranet : enregistrement du Dépôt légal via le Club du doc en ligne.

En parallèle du développement du Club du doc en ligne, via une API dédiée, transfert des données et mise en place d'un processus d'apurement régulier vers la BnF.

Version V_2, à partir de janvier 2019, sa mise en place et les axes de développement seront induits par le renouvellement (et les conditions de celui-ci) de la convention pôle associé avec la BnF.

On peut considérer que raisonnablement, le transfert complet des éléments possédés en propre par la Maison du doc vers la BnF ne sera pas effectif avant un minimum de 2 ans sous conditions d'un renfort de personnel.

Avenant

Afin de garantir le planning prévisionnel envisagé, il nous paraît nécessaire de faire intervenir un renfort humain sous la forme d'une mission temporaire de plusieurs mois (12 à 24 mois minimum).

Cette mission s'effectuerait sous la double autorité du coordinateur de la Maison du doc et de la documentaliste.

Les objectifs de cette mission seraient les suivants :

- Assister la documentaliste dans le travail de collationnement des listes BnF/Maison du doc et assurer prioritairement la préparation et l'envoi des éléments issus de ce collationnement (1/4 temps).
- Procéder au recensement de l'ensemble des ayants droit, valider toutes les données informatives les concernant, le cas échéant les mettre à jour et assister la documentaliste dans le travail de sollicitation des ayants droit pour les signatures des conventions utiles (1/2 temps).
- Accompagner, développer, et dynamiser le dépôt légal des œuvres documentaires auprès de la Maison du doc avant versement auprès de la BnF (1/4 temps).

ANNEXE N°13. BUDGET PRÉVISIONEL 2018 PÔLE ASSOCIÉ-DÉPÔT LÉGAL

BUDGET PRÉVISIONNEL 2018 PÔLE ASSOCIÉ-DÉPÔT LÉGAL

╘
é
ú
ź
0
Ē
-
요
ॐ
╘
ŵ
ξŪ
SS
EST

DRAC-CNC
22 492 €
7 567 €
14 926 €
14

ANNEXE N°14. DONNEES CHIFFREES DE LA MAISON DU DOC DE 1994 à 2019

Document établi en juillet 2019 par Geneviève Rousseau, documentaliste à la Maison du doc.

	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005 2	2006 20	2007 20	2008 20	2009 20	2010 2011	1 2012	2 2013	3 2014	2015	2016	2017	2018	2019	
Abre total de films dans la base de données Abre de films saisis / an Abre de films saisis / an par Film-doc	800	1600 800	2400	3200	4050 850	4950 900	6050	800	900	1000	1000	1000 1	11750 13	13750 17 1200 13 800 20	17050 20 1300 13 2000 20	20350 23750 1300 1400 2000 2000	23750 26950 1400 1200 2000 2000	50 29950 10 1000 10 2000	0 33150 0 1200 0 2000	0 36250) 1100) 2000	1300	1300	41350	42650 1300	44050 1400	
vbre total de films déposés au Club du doc Vbre total de films sur VHS transférés sur DVD	200	1100	1700	2400	3200	3800	4500	5200	0009	0089	7500	8200 8	90000	9800 10	10600 11 250 4	11400 12200 400 550	12200 12900 550 750	00 13600 0 1000	0 14300 0 1300	0 15000	15700	16300 2100	16600	16900 2600	17200	
réquentation MDD																										
Vbre copies de travail (club du doc, équipes ifférents secteurs AI et différentes structures du VD)	80	15	25	32	40	20	80	223	237	265	288	304	400 4	416 4	472 5	572 574	4 541	1 519	480	491	521	490	382	267	181	
Nbre visiteurs externes hors EG (en plus des tudiants, stadiaires, intervenants, équipes du VD)				10	10	10	10	17	20	27	30	34	34	35	30	34 32	3	30	34	32	59	52	24	21	12	
Vibre visiteurs pendant EG	-	-	-	-	-	-	_	260	400	450			9 009								480	450	400	450		
thre visionnages pendant EG	-	-	-	-	-	-	_	70 4 postes	80 4 postes	95 4 postes 4	102 4 postes 8	140 8 postes 8	160 1 8 postes 8 p	180 1 8 postes 6 p	190 1 6 postes 6 px	188 206 6 postes 8 postes	6 210 stes 8 postes	0 200 tes 8 postes	es 5 postes	150 ss 4 postes	170 s 6 postes	100 4 postes	70 4 postes	85 4 postes		
abe the domines. If you we difference d'envieor 1000 finns entre les finns de la base en ignne (43000) et caux de notre base interen. Cas 1000 finns correspondent à des finns qui ne sont pas en figne car ha sont incomplets ou sont des finns de factor	1000 h	Tims entre	e les films	de la ba	se en lign	e (43000)	et ceux d	e notre ba	ise intern	e. Ces 10	00 films o	orrespond	tent à des	films qui	ne sont p	as en ligne	car ils so	ant incom	lets ou s	ont des filn	ns de fictio	on.				
club du doc : depuis 2017, 820 films ont été a	léposés	via DOCI	FILMDE	OT. Pan	mi ces 82	O films, à p	eine 12 9	6 des film	s inscrits	aux EG d	ans DFD	environ 4	deposes via DOCFLMDEPOT. Parrit cas 620 films, à peire 12 % des films inscrits aux EG dans DFD (environ 420). Las autres (400) sont des films inscrits indépendamment des inscriptions aux EG	utres (40	0) sont de	s films ins	crits indéy	pendamm	ent des ir.	scriptions	aux EG					
es films transférés sur DVD sont au nombre de 1136 pour le Club du doc. Les autres (1764) sont des films appartenant aux archives de la Maison du doc	de 1136	pour le C	Jub du o	loc. Les	autres (17	'64) sont a	les films a	ppartena	nt aux arc	hives de	a Maison	du doc.														
Pendant les EG, la MDD a accueilli une librairie (de 2001 à 2009) et un accueil Internet (de 2002 à 2014)	ie (de 20	101 à 200	9) et un :	accueil In	nernet (d	le 2002 à	2014)																			
CHRONOLOGIE																										
994 : création du Club du doc à partir des dépôts de films faits à l'occasion des EG 1993	ts de film	ıs faits à l'	occasion	des EG	1993																					
997 : première résidence d'écriture																										
999-2001 : recrutement d'une 3e personne à temps partiel	mps part	<u>a</u>																								
.000 : première promo du Master Réalisation Do	cumenta	Documentaire de création : premier Mois du film documentaire	ation ; pi	emier Mc	ois du film	document	aire																			
001 : installation dans des nouveaux locaux permettant d'accueillir le public, notamment pendant les États généraux	rmettant	d'accueill.	ir le publi	c, notamr	nent pend	lant les Ét	ats génér	anx																		
005-2006 : le DVD remplace la VHS																										
.007 : recrutement pendant 4 ans d'une 3e personne à temps partiel en contrat aidé ; début de l'archivage des VHS sur DVD	onne à te	emps part	tiel en co	ntrat aidé	; début de	e l'archiva	ge des VI	4S sur DV	Q																	
008 : rencontre avec Alain Carou de la BnF																										
012 : retour à une équipe de 2 personnes dont 1 temps partiel	1 temps	partiel																								
:013-2015 : recrutement pendant 2 ans d'une personne à 1/2 temps pour mettre en œuvre le projet de numérisation du Club du doc	ersonne a	à 1/2 temp	ps pour r.	nettre en	œuvre le	projet de r	numérisat	ion du Cit	ib du doc																	
015 : la Maison du doc devient Pôle associé de la BnF : Film-documentaire fr développe sa propre base de données	la BnF:	Film-doct	umentain	e.fr dévelo	d es addo	ropre base	e de donr	ées																		

LA MAISON DU DOC

TABLE DES MATIERES

SIGLES ET ABREVIATIONS	7
INTRODUCTION	9
I. LE FILM COMME ARCHIVE : UN REGARD PARTICULIER POSE SUR LE FILM	
1. Les archives audiovisuelles : hétérogénéité et complexité 13	3
a) Que signifie « audiovisuel » ?	3
b) Audiovisuel et dépôt légal : une manière d'établir des distinctions . 10	6
c) Les archives audiovisuelles : des archives particulières 2.	3
2. Qu'est-ce qu'un film documentaire ?28	8
a) Un terme équivoque28	8
b) Le film documentaire et le film comme archive	2
c) Le film documentaire d'auteur : le film comme point de vue singulier38	8
II. COLLECTE ET ACCES AUX FILMS DOCUMENTAIRES D'AUTEUR : ENJEUX ET ARTICULATIONS	
1. L'association Ardèche Images 4	7
a) Historique de l'association Ardèche Images47	7
b) La Maison du doc : une place transversale pour les missions et activités de l'association Ardèche Images52	2
c) Le Village documentaire 65	3
2. Evolutions et réinventions numériques : le numérique et la politique de développement d'Ardèche Images66	
a) Collecte des films documentaires et création de la plateforme numérique Docfilmdepot	7
b) Numériser, est-ce diffuser?	3
c) Le Club du doc en ligne79	9
CONCLUSION 89	9
SOURCES	3
BIBLIOGRAPHIE97	7
ANNEXES	2
TABLE DES MATIERES	5