



[Publications](#) > [E-dossiers de l'audiovisuel](#) > [E-Dossier de l'audiovisuel : L'Extension des usages de l'archive audiovisuelle](#) > [Mystères d'archives, apprendre à regarder l'image en profondeur](#)

Mystères d'archives, apprendre à regarder l'image en profondeur

Entretien avec Serge Viallet, auteur, réalisateur



Serge Viallet a suivi des études de cinéma à l'École nationale Louis Lumière. Il tourne des courts-métrages de fiction depuis 1973, des films documentaires depuis 1985. Après avoir travaillé pendant dix ans avec Médecins sans frontières, il a réalisé de nombreux films documentaires en Asie de l'Est, notamment *Kwai* (1990), Nominé aux Emmy Awards, Prix Scam du meilleur film de l'année 1991, *Tokyo, le jour où la guerre s'arrêta* (2005), avant de recevoir en 2008 le History & Biography Documentary Golden Award du Festival TV de Shanghai pour son film *Le Sac de Nankin* (2006). Il est maître de conférences associé à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR d'histoire, depuis le 1er septembre 2012,

membre d'Isor (Images, sociétés, représentations), équipe du Centre de recherches en histoire du XIX^e siècle Paris 1-Paris 4. Depuis 2006, il dirige la collection *Mystères d'archives* produite à l'Ina. Diffusée sur Arte, elle propose un décryptage des images connues ou inédites qui témoignent de notre histoire. Pour cette série il a reçu le prix Focal 2009 dans la catégorie « Meilleur usage des archives » (Londres), le prix Fiat 2009 dans la catégorie « Meilleur usage des archives » (Beijing), le prix Fiat 2011 dans la catégorie « Préservation des archives » (Turin).

Utiliser les images d'archives pour illustrer un événement, pour servir de référent historique dans des films de montage est devenu très courant. Mais interroger ces images pour voir comment elles ont été construites, filmées, fabriquées, est nettement plus rare. C'est ce que fait la collection *Mystères d'archives*, produite à l'Ina et diffusée avec succès sur Arte depuis huit ans, proposée par le réalisateur Serge Viallet dans le but de questionner cette mémoire audiovisuelle qui forge notre perception de tant d'événements depuis que le cinéma existe. Il explique son parcours vers l'archive, la méthode d'enquête qu'il a mise au point avec son équipe pour scruter en profondeur et disséquer des images d'événements partagées au niveau mondial et que l'on croyait connaître. Tout d'un coup, l'image parle et raconte une autre histoire, notamment grâce à l'utilisation des outils numériques. La chose la plus importante de la numérisation des archives, affirme-t-il, c'est cette possibilité de l'accès par la société à sa mémoire. En s'appuyant sur quelques exemples et des rencontres émouvantes comme au centre Bophana au Cambodge, il montre le chemin d'un partage de mémoire à travers le monde.

Quel est votre parcours jusqu'à *Mystères d'archives* ? Quelles sont notamment vos expériences de films à bases d'archives avant cette collection ?

Serge Viallet : C'est à l'École nationale Louis Lumière que j'ai reçu une solide formation technique et artistique à la prise de vue. Aujourd'hui encore, il me semble en collecter les fruits. Puis, j'ai « fait » de l'image pendant près de vingt ans pour des films de fiction, des documentaires, parfois aussi des films publicitaires. Dans le même temps, j'ai réalisé quelques courts métrages (*Les Deux Miroirs*, *Eau Forte*, *Hmong*...). C'est au cours de ces années que j'ai vécu une expérience déterminante. C'était en Thaïlande en 1979, aux frontières du Laos et du Cambodge, où j'ai rencontré des équipes de Médecins sans frontières (MSF). Quelques mois plus tard, je filmais pour eux dans le nord de l'Ouganda touché par la famine et, pendant près de dix ans, je les ai souvent accompagnés sur différents théâtres de souffrance (voir photo ci-dessous, en Ouganda). Les films étaient le plus souvent destinés à un usage interne. J'en profite pour rappeler que, depuis peu, quelques 5 000 heures d'images filmées pour MSF depuis 1979 sont maintenant archivées à l'Ina (Institut national de l'audiovisuel), où cette mémoire filmique a été numérisée et en partie mise en ligne. Ces dix années d'expériences partagées avec des équipes de Médecins sans frontières m'ont profondément marqué et définitivement fait quitter le domaine de la fiction pour me consacrer à la réalisation documentaire.

E-Dossier de l'audiovisuel : L'extension des usages de l'archive audiovisuelle

Qu'est-ce qu'une archive audiovisuelle ?

Le patrimoine sonore et audiovisuel français : pour de nouvelles pratiques historiennes

Faire de la recherche sur les médias : nouveaux usages, nouveaux enjeux, nouveaux objets

Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une « querelle »

Appropriation des images d'archives et exigence historique

Couleurs du temps

Le documentaire à base d'archives au cœur de l'histoire à la télévision

Mystères d'archives, apprendre à regarder l'image en profondeur

Une pratique de l'image d'archives dans l'écriture documentaire

Le documentaire historique, une alchimie permanente entre le texte et l'image

Comment le journal télévisé se nourrit d'images d'archives

Passeurs d'images et de sons : chercheurs et documentalistes audiovisuels

L'Ina adapte ses offres documentaires aux usages des



**Nord de l'Ouganda, 1980. Serge Viallet avec sa caméra 16mm en tournage pour Médecins sans frontières
© Collection Serge Viallet (droits réservés).**

Dès le premier film documentaire de télévision que j'ai pu réaliser, *Kwai*, en 1990 (diffusé dans près de quatre-vingt pays), le hasard m'a conduit à faire, malgré mon inexpérience dans ce domaine, les recherches d'archives nécessaires à la construction de plusieurs séquences du film. Ainsi, j'ai conduit mes premières recherches en Angleterre, aux États-Unis, au Japon et en Australie. Quelle chance ! Je ne me doutais pas que je venais de tomber dans une formidable potion magique. À l'époque, je savais à peine qu'en dehors des films de fiction et de certains documentaires, des quantités monumentales d'images de news et de reportages étaient conservées et documentées dans des centres d'archives de par le monde et, notamment, en Europe, parfois depuis le début du XX^e siècle.

Au fur et à mesure de mes travaux documentaires — ils ont souvent porté sur la période 1931 à 1945 et l'embrasement l'Asie de l'Est (Saipan, Nagasaki, Kizu, Nankin...) —, j'ai continué à conduire les recherches d'archives film-photo-son, j'ai eu l'"indélicatesse" de ne pas les confier à autrui. Ces recherches nourrissaient à chaque fois mon projet, les intentions de réalisation, l'approche de l'événement et des témoins au cœur du sujet. Comme lors de voyages, il y avait toujours de l'imprévu au cours de ces recherches. Et cet imprévu est parfois essentiel. Il m'a conduit souvent à faire des découvertes, à mettre la main sur des pépites égarées, oubliées ! Peu à peu, j'ai pris conscience de façon plus affirmée que ces archives, ces « images-mémoire » pouvaient aussi être regardées comme une formidable source d'information, et non plus comme un seul moyen d'illustrer des propos ou de créer des ambiances, de susciter des émotions. Souvent, j'ai été confronté à de véritables contradictions entre des propos de témoins que je rencontrais et ce que semblaient révéler des images de l'événement en question. Alors, je commençais à tenter d'en savoir plus sur ces images, leurs auteurs, les conditions de tournage, de diffusion des images, parfois même, le matériel utilisé.

Avec le film *Tokyo, le jour où la guerre s'arrêta* [1], que j'ai consacré aux dernières minutes de la seconde guerre mondiale, mon approche et utilisation de l'archive filmique a encore évolué. C'était un peu comme un passage dans un nouveau monde. Un monde dont je ne suis plus vraiment sorti. L'action du film se passe le 2 septembre 1945, en baie de Tokyo, à bord du navire américain, le USS Missouri. C'est là que, vers les 9 heures du matin, des dignitaires japonais sont invités à signer leur capitulation en présence de hauts représentants des forces alliées (voir photo ci-dessous).

archives

Les mille et une vies des archives de l'Ina

Quand un écrivain s'empare des archives

Panorama des nouveaux usages des archives audiovisuelles

Le patrimoine en ligne a-t-il un sens ?

Annexe 1 : Éléments bibliographiques

Annexe 2 : Sites utiles



Photo # USA C-1189 Signing Japanese surrender on USS Missouri, 2 Sept. 1945

2 septembre 1945. Derniers instants de la seconde guerre mondiale. Signature de l'acte de capitulation du Japon à bord de l'USS Missouri, vers 9 h 15 du matin ©Nara (National Archives and Records Administration), photo libre de droits.

Pour réaliser ce film de 52 minutes, j'ai consacré près d'un an à rechercher et collecter les rushes, la matière brute de plus de quarante caméras qui ont filmé la cérémonie de capitulation à bord du navire. Avec une telle richesse de rushes, nous avons pu recomposer l'intégralité du déroulement des quelque 25 minutes de cérémonie, seconde après seconde. Magique ! Palpitant exercice ! De l'arrivée de la presse, une heure plus tôt, jusqu'à ce que les dignitaires japonais quittent le navire dans une totale indifférence, chaque instant est filmé sous plusieurs angles. Observer comme à la loupe les comportements, des échanges furtifs de regards entre Japonais et représentants des forces alliées qui s'étaient connus avant guerre, être en mesure de remarquer incidents, faux pas et surtout de pouvoir vérifier précisément cette malheureuse erreur de signature commise par le représentant du gouvernement canadien, qui aurait pu compromettre le retour à la paix sur le monde, était absolument jubilatoire ! Une façon d'éprouver la sensation de travailler comme des archéologues qui, après avoir patiemment collecté des fragments de vase, parviennent à retrouver non seulement la forme de l'objet, mais à mieux comprendre sa fabrication et à découvrir des fonctions oubliées. Ce film, premier volet de 52 minutes d'un diptyque, a été diffusé par Arte, puis au Japon, en Chine, en Asie du Sud-Est, aux États-Unis, etc.

C'est au sortir de ce film que j'ai été conduit à proposer à l'Ina et à Arte une collection dont le but serait de questionner cette mémoire filmique qui forge notre perception de tant d'événements depuis que le cinéma existe, depuis plus de 110 ans. Mais je n'aurais jamais pu imaginer que l'aventure *Mystères d'archives* [2] se poursuivrait aussi longtemps. Huit ans déjà et déjà plus de trente-cinq *Mystères d'archives* réalisés !

C'est donc vous qui avez eu l'idée de Mystères d'archives : comment s'est construit ce projet ?

S. V. : Avec recul, je dirais que le projet *Mystères d'archives* résulte d'une inspiration, d'une double expérience et d'un constat. L'inspiration, c'est *Palettes*, la formidable collection de films d'Alain Jaubert sur des œuvres picturales, diffusée sur Arte. La double expérience, c'est d'abord une longue et intime expérience de l'outil caméra avec plus de vingt ans de tournage et les recherches d'archives que j'ai pu conduire pour tous mes films. Quant au constat, c'est le fait que, depuis peu, nos sociétés prennent conscience qu'il existe dans de nombreux pays une véritable mémoire audiovisuelle. D'abord réservée à quelques utilisateurs, c'est grâce à la numérisation que, peu à peu, les sociétés vont pouvoir s'emparer de cette mémoire, inventer des usages, créer de nouveaux espaces d'utilisation. L'idée de cette collection est de sensibiliser à la mémoire filmique, à sa richesse. C'est aussi faire prendre conscience de son abondance, de sa diversité et démontrer que c'est en revisitant cette mémoire que l'on peut faire émerger ses propres richesses.

Pendant des décennies, seul un petit nombre de privilégiés était autorisé à accéder à cette mémoire. J'ai une image en tête à vous proposer. Imaginez un château qui paraîtrait abandonné en bord de route très fréquentée, avec une grille en fer rouillée, fermée avec de gros cadenas que, de temps en temps, on aurait ouvert à quelques visiteurs autorisés à découvrir dans d'immenses salles et galeries quantité d'œuvres méconnues témoignant de l'histoire de nos sociétés depuis la fin du XIX^e siècle. Ce château représente un peu ce que les centres d'archives film ont longtemps pu être par rapport à la société. Des lieux à l'écart. Ce n'est plus le cas depuis une bonne vingtaine d'années. Après chaque visite d'utilisateurs privilégiés des images conservées, les grilles du château étaient refermées, le jardin abandonné et des millions d'automobilistes passaient sur cette route, sans jamais savoir qu'il y avait des trésors de mémoire dans ce château. Aujourd'hui, c'est magnifique, les portes de tous ces châteaux s'ouvrent un peu plus chaque jour et c'est le cas partout dans le monde. Et le public entre et sort sans cesse par les allées de l'internet et découvre les images qui racontent les petites et grandes palpitations de nos sociétés, ici et ailleurs.

Aujourd'hui, que l'on soit en France, en Thaïlande, au Mexique, l'accès à la mémoire en images animées devient possible grâce aux programmes de numérisation et j'ai la conviction que cela va profondément faire évoluer ses modes d'utilisation.

Il nous semble que votre émission est tout à fait originale, assez unique dans son approche pédagogique ?

S. V. : Si je n'avais pas couru le monde avec une caméra pendant vingt ans, je ne serais pas aussi sensible au travail de ceux qui m'ont précédé. Quand je regarde une image de news des années 1930, il me semble avoir une forme de connaissance presque intime ce que le cameraman pouvait ou ne pouvait pas faire avec son outil et ses mains. Quant aux supports film, les pellicules, les émulsions de marques, de sensibilités différentes, je les connais parce que je les ai utilisées. Ce serait dans le domaine de la peinture, je dirais que j'ai peint avec les mêmes tubes, les mêmes palettes, les mêmes pinceaux, les mêmes chevalets. J'ai donc hérité de cette culture et rêvé de proposer que l'on regarde les images qui composent notre mémoire filmique non plus comme un spectacle ou pour offrir de l'émotion, mais pour faire comprendre que c'est tout simplement une source prodigieuse d'information sur le passé récent de nos sociétés. À condition, bien sûr, de regarder ces images autrement, à d'autres vitesses que 24 ou 25 images par seconde. À condition de revoir plusieurs fois les mêmes images, à condition de présenter les images dans leur format d'origine, à condition de les montrer propres, sans rayures et sans taches, comme elles l'étaient quand elles passaient dans les salles de cinéma. Tout cela est effectivement à vocation pédagogique mais de la façon la plus distrayante et, parfois, amusante possible.

C'est donc un chemin pratique et non un chemin théorique que j'ai emprunté. C'est le chemin d'une expérience qui m'a progressivement amené à cette démarche. *Mystères d'archives* est le fruit d'années de travail et de rencontres.

Si nous avons été les initiateurs de quelque chose, j'en serai heureux : toute la mémoire collectée en étudiant les images pour faire déjà trente-cinq films, soit déjà environ 2 500 heures, qui viennent de l'Ina et du monde entier, tout ce que nous avons collecté comme information dans les images est archivé au fur et à mesure. Une fois la collection terminée, cette documentation sera mise à disposition de tous ceux qui voudront s'en servir, qu'ils soient chercheurs, réalisateurs ou autres. Si nous n'avions pas eu l'appui du service public Ina et la confiance d'Arte, et aussi le soutien d'autres chaînes publiques, la chaîne finlandaise YLE et la RSI en Suisse italienne, le projet n'aurait jamais pu s'épanouir ! Maintenant, mon souhait, c'est que d'autres puissent être encouragés à emprunter ces mêmes chemins et s'inspirer, s'ils le souhaitent, de nos recherches, de nos méthodes. *Mystères d'archives*, ce sont actuellement 10 mètres linéaires de dossiers de recherche, de production et de réalisation qui seront un jour à disposition de tous à l'Inathèque, le dépôt légal de l'Ina.



Ina, Serge Viallet dans la salle des archives de *Mystères d'archives*, 2012 © Ina - Photo René Pichet.

Comment se fait le choix des sujets que vous traitez ? Est-ce en fonction des archives existantes ou de l'importance des événements historiques ?

S. V. : Notre première quête à *Mystères d'archives* est de questionner des images et des sons qui ont frappé les esprits, forgé, façonné notre perception et notre mémoire de tant d'événements. Nous jetons donc souvent notre dévolu sur des événements médiatisés à une échelle internationale.

Interroger les premières images de l'homme marchant sur la Lune en 1969 a été une expérience difficile mais palpitante et, surtout, possible grâce aux outils de recherche que propose le numérique. Ainsi, nous sommes parvenus à questionner des images et des sons enregistrés à 380 000 kilomètres de la Terre et vues par quelques 700 millions de téléspectateurs. Un exemple : lorsque Neil Armstrong marche en filmant devant lui avec une caméra vidéo, une question apparemment anodine lui est posée depuis le centre de Houston au Texas. Cette question nous a beaucoup intrigués. « Est-ce qu'il fait froid ? ». Or, à l'évidence, la tenue des

cosmonautes n'a pas été conçue pour qu'ils éprouvent cette sensation. Armstrong ne peut pas avoir froid. Alors, pourquoi cette question ? Si elle est posée, c'est qu'elle a du sens, peut-être même de l'importance. C'est en étudiant les 180 pages du mode d'emploi de sa caméra vidéo (mode d'emploi accessible en ligne) que nous avons compris le sens de la question et l'importance primordiale de la réponse d'Armstrong. Il dit « Non, ça va... ». A priori, cela n'a pas de sens mais, en fait, c'est extrêmement important. Beaucoup plus important que «...un petit pas pour l'homme, un grand pas pour l'humanité », phrase très probablement apprise par cœur avant la mission. Nous avons découvert qu'il y a un thermomètre sur la caméra : en-deçà et au-delà d'une certaine température, la caméra ne fonctionne pas. Pas d'image signifierait l'échec de la mission devant 700 millions de téléspectateurs et d'être la risée des Soviétiques. « Est-ce qu'il fait froid ? » est une petite question qui méritait toute notre attention. Elle éclaire la fragilité de la situation et l'inquiétude entretenue à Houston. Nous avons souvent vécu ce genre « d'aventures » à *Mystères d'archives*. Plus les images sont connues et comme usées par leurs utilisations multiples dans un rôle d'illustration, plus il faut faire d'efforts pour les mettre à nu, les faire renaître, pour qu'elles retrouvent sens et vitalité.

Ces images emblématiques, comme celles du Tour de France, du crash du dirigeable Hindenburg, ou de l'assassinat du roi Alexandre de Yougoslavie en 1934 à Marseille, que le monde entier a vues et revues, méritent grande attention en raison de leur place dans notre mémoire collective. Comment se fait-il, par exemple, qu'en 1937, le crash du Hindenburg ait été filmé par les caméras de quatre compagnies cinématographiques concurrentes ? Hasard, non. Certainement pas. L'arrivée à Lakehurst, près de New York, de l'impressionnant dirigeable Hindenburg en provenance directe d'Allemagne attire toujours les compagnies de news. Occasion de faire des images de gens riches et célèbres à la descente du dirigeable. Des images qui pourront toujours servir à composer un sujet « people ». Ce soir là, ils sont en fait cinq reporters caméra à attendre son arrivée. Le Hindenburg tarde, la nuit approche, il pleut un peu. L'un des cinq reporters décide de jeter l'éponge et de rentrer à New York. Erreur fatale pour sa carrière. Quelques minutes plus tard, le Hindenburg approche, se rapproche et explose avant de se poser. Les quatre caméras tournent. La concurrence entre les compagnies de news va conduire à faire de la surenchère dans le spectaculaire. Et, bientôt, le monde entier va surconsommer leurs reportages. Ce sera une fois de plus l'emballement médiatique autour d'un fait divers. Oui, un fait divers, même s'il a indiscutablement des résonances politiques qui furent intéressantes aussi à observer.

Le choix des sujets de *Mystères d'archives*, ce sont des images qui ont été partagées à l'échelle internationale. Il est hors de question de traiter de sujets franco-français ou seulement finlandais ou allemands. Buffalo Bill, c'est un partage, il a sillonné toute l'Europe. Rien qu'en France en 1905-1906, il a donné des spectacles dans 117 villes. Si je vous dis : Pancho Villa, une image vous vient d'emblée à l'esprit. Pourquoi ? Parce que nous avons tous hérité d'images que nous n'avons pas forcément vues, c'est comme les secrets de famille : nous en héritons, ils sont en nous. Les images, c'est la même chose. Nous sommes les héritiers d'images que nous n'avons pas vues, et nous nous forçons une mémoire à partir de ces images. Il est bon d'aller les questionner, parfois les chahuter un peu, les amadouer aussi pour qu'elles acceptent de nous parler. C'est une mémoire très vivante. Souvent elle résiste, échappe, se vexe et il faut faire preuve de grande patience.

D'où viennent les archives que vous visionnez ?

S. V. : Pour chaque film de 26 minutes de la collection, les moyens et le temps dont nous disposons sont exceptionnels, mais il n'est pas question de fragiliser notre situation en nous permettant des excès. Nous travaillons principalement avec deux sources d'images : les collections archivées à l'Ina et le plus grand centre d'archives du monde : National Archives à Washington [3]. Depuis vingt-quatre ans, c'est un peu ma caverne d'Ali Baba. J'en rapporte souvent des images libres de droits sous forme de rushes. À Washington, j'ai aussi plaisir à entreprendre des recherches à la Bibliothèque du Congrès [4].

Depuis des années, j'ai tissé à l'échelle internationale, notamment grâce à des historiens du cinéma comme Kevin Brownlow et Jerome Kuehl en Angleterre et Raymond Fielding aux États-Unis, un réseau de relations dans le monde des archives. Nous échangeons des informations, nous nous consultons, nous partageons. Parfois, en quelques minutes, le réseau s'active et les emails fusent d'un bout à l'autre de la planète. Temps gagné et grande source de plaisir !

Récemment, Kevin Brownlow nous a formidablement aidés, guidés pour deux *Mystères d'archives*, l'un sur des images amateurs prises en couleur pendant le tournage du *Dictateur* (1939-40) par Sydney Chaplin, le frère de Charlie Chaplin, l'autre sur Pancho Villa, d'abord ami puis ennemi numéro 1 du pouvoir américain (1914-1916).

Nous finissons alors un *Mystères d'archives* consacré à des images attribuées à Eva Braun (1938-1945). Nous avons décidé avec Sylvie Cazin, notre productrice à l'Ina, de mettre en dossier les fruits de plusieurs mois de recherches dans ces images. D'ici peu, le dossier sera traduit en anglais et en allemand et partagé avec des chercheurs et centres d'archives qui nous ont aidés ici et là. La notion de partage est aussi au cœur notre démarche.

Vous dites que chaque épisode est « construit comme une enquête ». ? En quoi consiste cette enquête ?

S. V. : Nous avons construit une méthode : après leur collecte, les images sont regardées à la loupe. Un véritable travail de détective. Un geste, un objet, un échange de regards, c'est souvent à d'infimes détails qu'il faut nous intéresser. Comprendre les faits, les lieux, les façons aussi de filmer à un moment précis de notre histoire. Il y a des images que nous visionnons des centaines de fois avant d'être capable de bien les regarder, de cesser de porter notre regard toujours dans la même partie de l'image, de cesser d'être ébloui par l'émotion qu'elles provoquent. Le temps est notre meilleur allié. Le temps est notre privilège le plus précieux.

Je vais donner un exemple très concret. Quand j'ai terminé le film « *Tokyo, le jour où la guerre s'arrêta* » — Les rushes de quarante-deux caméras retrouvés, la conduite d'une cérémonie reconstituée, près de deux ans de travail —, j'ai proposé en 2010 à Arte et à l'Ina de tenter d'aller plus loin avec ces images avec un *Mystères d'archives* ; j'avais la conviction que nous pourrions aller plus loin, beaucoup plus loin. Par chance, à l'Ina comme à Arte, notre proposition, un peu risquée, a été acceptée. Il y avait effectivement le risque de ne rien trouver de nouveau.

Je crois que nous nous sommes posé les bonnes questions avant d'enquêter une nouvelle fois dans ces images. La première a été la suivante. S'il y avait autant de caméras à bord du navire pour filmer la cérémonie, il y avait nécessairement un maître d'œuvre, un metteur en scène. Nous l'avons cherché dans les images et nous l'avons finalement trouvé. Il était là, sous nos yeux. Un militaire américain. Cinq ans plus tôt, je n'avais pas remarqué sa présence. Elle était pourtant répétée et indispensable pour que l'événement soit bien filmé. Et cela a été si bien filmé que le monde entier a consommé des images qui en font un événement témoignant d'un pouvoir américain et non celui des Alliés. C'est extraordinaire, à la fin de la cérémonie Kalish (le colonel Kalish était officier des services cinématographiques des armées américaines), le metteur en scène passe prendre les bobines de film enregistrées qui, d'urgence, vont être acheminées jusqu'à plusieurs laboratoires à Hollywood pour être développées avant d'être montées et distribuées à l'échelle internationale.

Comment travaillez-vous avec votre équipe ?

S. V. : À *Mystères d'archives*, j'ai souvent l'impression que nous travaillons d'abord comme dans un commissariat de police. Nous « planquons », écoutons nos indics, traînons dans les bistrotts, sur les lieux du crime, ramassons des objets suspects, étudions des horaires de train, des temps de transport, des distances, la longueur des ombres pour déterminer des horaires de tournage, etc.

L'équipe est de taille très variable. Elle se compose d'abord d'une équipe de réalisation avec Julien Gaurichon, Pierre Catalan et moi-même. D'une équipe de montage avec Pierre Catalan et Olivier Ferrari, et Bertrand Amiot (voir photo ci-dessous). Nous avons aussi deux conseillers historiques, Anne Thevenin et Cédric Gruat. Souvent, nous accueillons des stagiaires pour des périodes de trois mois. Et, depuis des années, nous travaillons avec les nombreux départements et les services de l'Ina que j'ai précédemment cités. N'oublions pas nos interlocuteurs à Arte, à YLE, à la RSI et notre ange gardienne, Elisabeth Hulten qui a accompagné le projet à Arte depuis le début. Pour chaque *Mystères d'archives*, trente personnes en moyenne. Je dirai qu'au total, et depuis le début de la collection, quelque 250 personnes ont travaillé de près ou de loin à *Mystères d'archives* en France et dans le monde.



Ina, salle de travail de la collection *Mystères d'Archives*, 2012. De gauche à droite : Serge Viallet, Bertrand Amiot (assistant monteur), Julien Gaurichon (réalisateur) © Ina - Photo René Pichet.

Vous faites aussi parfois appel à des témoins pour vous aider à décrypter certaines images ?

S. V. : Oui, parfois. Ainsi, lorsque l'on a travaillé sur les images des khmers rouges, j'ai d'abord visionné les 40 heures conservées à l'Ina [5], puis je suis allé à Phnom Penh avec une sélection de 3 heures 30 d'images, j'ai rencontré des témoins grâce à Rithy Panh et à ses équipes du centre Bophana et, peu à peu, en montrant des séquences aux témoins, les images ont commencé à parler. Extraordinaire expérience que j'ai pu vivre à Phnom Penh. Avant cela, j'étais comme aveugle devant ces images. Je ne les comprenais pas. À mon retour, avec Christophe Barreyre, qui dirigeait alors le département documentaire à l'Ina, nous avons mis de l'ordre dans les observations. Il en est résulté, outre un film pour la collection, un dossier volumineux où tout a été méticuleusement consigné à la façon du dossier Eva Braun et d'autres encore.

Même méthodes de travail avec les images du commandant Massoud. On a eu la chance de pouvoir faire venir Youssef Janessar, le cameraman chef du commandant Massoud — rencontré grâce à Michel Dauzats de l'Ina [6] —, avec nous pendant une semaine (voir photo ci-dessous). On a fait parler les images avec lui, on a fait un rapport. Et, du coup, nous nourrissons la base de données de l'Ina. C'est notre méthode, ce n'est pas la fonction. Nos pratiques et nos méthodes peuvent aussi enrichir et informer les archives. Ainsi, maintenant, par exemple, les gens du centre Bophana de Rithy Panh travaillent comme nous, je suis ravi. Ils ont compris qu'il était temps de questionner les images tant qu'il y a encore des témoins, et de ne pas se contenter de dire : apparemment, ça se passe là et là. Non, il faut gratter, vite, vite, tant qu'il y a des survivants pour certaines images, surtout quand la documentation écrite fait défaut.



Ina, 2012. Salle de montage de *Mystères D'archives*. À droite, Youssef Janessar, cameraman du commandant Massoud, montre à Pierre Catalan (à gauche) et à Michel Dauzats (de dos) la colline où le commandant Massoud est enterré à proximité de son village dans la vallée du Panshir en Afghanistan © Ina – Photo Serge Viallet.

Le numérique vous offre des outils particulièrement intéressants pour vos « enquêtes » ?

S. V. : Oui. Nous faisons notre travail de détective avec des outils extraordinaires. L'usage de la HD, par exemple, nous permet de grossir dans l'image comme jamais on n'a pu le faire, et de voir des choses que l'on ne voyait jamais sur le 35 mm, même de la meilleure qualité. On rentre dans une phase exceptionnelle pour une mise en valeur du patrimoine. Les témoins que nous rencontrons découvrent parfois aussi dans les images des choses incroyables parce qu'ils comprennent vite ces outils.

Nous nous servons également souvent de Google Street. Par exemple, dans des images du Tour de France 1910, il y a un endroit où il y a un contrôle ; en retrouvant le lieu avec Google Street et en observant la longueur et l'orientation des ombres, nous avons pu constater que le contrôle avait eu lieu dans l'après-midi, ce qui nous permettait de mieux comprendre une rivalité entre deux coureurs, etc. Nous avons aussi pu redater plusieurs bobines de films Lumière (des Vues Lumière) tournées en 1897, à nouveau en faisant des vérifications de lieux et d'orientation par rapport au soleil sur Google Street.

Le commentaire se fait presque en même temps ?

S. V. : Oui. Il y a une forme de narration particulière à la collection, une grammaire et un verbe. L'idée est de proscrire tout vocabulaire peu accessible.

Tous les jours, on réécrit, on enregistre, on monte sur le texte enregistré. Par exemple, pour des séquences du film sur Pancho Villa qui est encore en montage, on a réécrit le texte de certaines séquences d'à peine une minute plus de trente-cinq fois, pour arriver à une fluidité, une impression d'accord parfait entre image et propos. Mais c'est à chaque fois, pour chaque film, un travail de titan ! Si le temps « habituel » de montage d'un 26 minutes est de deux semaines, pour nous il est nécessairement de cinq ou six semaines. La précision de la narration visuelle des *Mystères d'archives* l'exige. Rappelons que le matériau s'impose à nous, ce sont les images qui ont raconté l'événement et une partie de notre travail consiste à démonter les montages pour raconter l'histoire des images. C'est compliqué et cela doit apparaître comme une évidence. Alors, il faut passer du temps sur l'établi pour préciser, raboter, peaufiner l'image et le commentaire.

L'événement n'est pas forcément l'élément capital dans votre questionnement

S. V. : Vous avez raison, ce n'est pas un travail d'historien au sens pur du terme. Le déroulement de l'événement, on le connaît, l'historien nous le donne. Nous, on veut savoir pourquoi les caméras étaient là, à ce moment là, ce qu'elles ont fait, choisi, pourquoi, comment.

Même si vous ne faites pas un travail d'historien, avez-vous repéré des erreurs documentaires particulièrement marquantes ?

S. V. : Nous avons récemment relevé une belle grosse erreur, qui sévit depuis près de cent ans : Cela concerne les images de célébration de l'Armistice de 1918 à New York, où l'on voit des dizaines de milliers de personnes dans les rues. Ces images n'ont, en fait, pas été tournées le 11 novembre 1918 mais quelques jours plus tôt, le 7 novembre 1918. Il nous a fallu du temps pour comprendre l'erreur.

Lors de nos premiers visionnages, nous avons d'abord été troublés par le fait qu'à l'image il fait beau, alors que la météo du jour à New York (météo rapportée par la presse) rapporte un temps pluvieux. Puis, nous avons remarqué qu'il n'y a pas un seul militaire dans la foule. Surprenant pour une célébration de la victoire. Grâce à Google Street, nous avons pu repérer précisément les lieux de tournage en reconnaissant des bâtiments. Les prises de vues sont faites à l'intersection de la 5^e avenue et de Broadway.

Une horloge indique l'heure —horloge qui est à la même place aujourd'hui. 14 h 40. Mais peut-être est-elle en panne ou mal réglée. Une horloge est à la même place aujourd'hui. Dans la foule, plusieurs personnes brandissent la même manchette de journal avec le titre suivant « Germany Surrenders ». C'est vers la caméra qu'elles brandissent leur journal. En faisant quelques recherches dans la presse du jour à New York avec l'aide d'amis qui travaillent à la Bibliothèque du Congrès, nous avons dû constater qu'aucun journal n'est sorti le 11 novembre 1918 au matin avec un tel titre. Pas plus dans l'après midi. Troublant. Pas la même météo, pas de militaires en uniforme dans la foule, pas un journal paru avec ce titre. Nous avons alors sérieusement douté du fait que ces images aient été tournées le jour de l'Armistice. Mais alors pourquoi tant de monde, à l'évidence en fête, dans la rue ?

Nos amis de la Bibliothèque du Congrès ont alors entrepris des recherches dans la presse newyorkaise en date du 12 du 13 du 14 et du 15. Rien. Pas une fois ce titre « Germany Surrenders ». Par acquis de conscience, la recherche a été poursuivie avec des dates précédant l'événement. 10, rien. 9, rien. 8, toujours rien. Enfin, après plusieurs jours de recherches, en date du 7 novembre, le titre est apparu ! C'est en relisant avec attention *A Stillness Heard Round the World : The End of the Great War. November 1918* de Stanley Weintraub que nous avons compris le point de départ d'une cascade d'erreurs.

Le 7 novembre 1918 au matin, un journaliste américain basé à Brest croit comprendre et être le seul à le savoir que l'Armistice est signé ce jour alors que les plénipotentiaires allemands n'ont même pas passé la frontière pour venir négocier à Retondes la reddition. Pour éviter de perdre du temps en revenant à Paris pour soumettre son papier à la censure avant de l'envoyer, bref, pensant avoir un énorme scoop, le journaliste se débrouille pour envoyer un câble à New York depuis Brest. L'agence de presse de New York, elle aussi, se précipite pour être la première à donner l'information aux journaux, qui, à leur tour, s'empressent de faire paraître, la belle, l'extraordinaire nouvelle. Dès le matin, les passants apprennent ainsi que la guerre est finie, que les Boys vont rentrer. Tout s'arrête, les gens sont dans la rue, rient, chantent, boivent. Les écoles ferment. La foule grossit. Les caméras de news arrivent et filment. Ainsi, le 7 novembre au matin, c'était la fête et rien n'a pu arrêter la foule avant que les autorités n'exigent la parution de démentis dans les éditions des journaux de 15 heures (voir la photo ci-dessous). La plupart des images, comme l'indique l'horloge, ont donc été filmées vers 14 h 40 (l'orientation du soleil et la longueur des ombres le confirment), c'est-à-dire avant la parution des démentis dans la presse...



Le démenti paru dans l'édition du soir du *Boston Evening Globe* le 7 novembre 1918. L'Armistice n'est pas signé ! © Boston Evening Globe.

Qu'est-ce qui est intéressant ? D'abord l'erreur, bien sûr. Et ce qui est encore plus intéressant, c'est que depuis près de cent ans, nous consommons pour illustrer la célébration de l'Armistice de 1918 à New York, des images d'excellente qualité et émouvantes mais qui racontent autre chose. D'une part, une erreur monumentale

commise par un journaliste qui rêve d'un scoop et ses multiples conséquences. N'oublions pas qu'entre le 7 novembre et le 11 novembre 1918 à 11 heures du matin, il y a eu encore des morts et des blessés et que, parmi ceux et celles qui on dansé dans la rue le 7, il y avait peut être des parents d'un combattant qui a été tué. Ce qui est aussi à souligner, c'est le fait que ces images archivées à Washington aux Archives nationales sont documentées comme étant bien du 11 novembre 1918 et non du 7 novembre. Cela révèle des difficultés de communication entre deux mondes. Celui des chercheurs et celui des centres d'archives. Nous avons, bien sûr, fait part de l'erreur dans la notice qui accompagne ces images dites « historiques ».

L'expérience sur les images tournées par les khmers rouges archivées au centre Bophana créé par Rithy Panh vous a apparemment marqué. Ce travail paraît spécifique par rapport aux autres enquêtes, dans la mesure où vous avez rencontré des gens qui ont vécu ces événements : vous avez expliqué que vous étiez d'abord aveugle par rapport à ces images avant de « rentrer » dans ces images, comment ?

S. V. : Oui, jamais je n'aurais pu penser vivre une telle expérience. J'ai proposé ce sujet d'abord pour des raisons personnelles parce que j'ai passé du temps dans les camps de réfugiés cambodgiens avec Médecins sans frontières ; aussi, parce que j'ai vécu dans la région quelques années plus tôt. Après avoir visionné les quarante heures archivées à l'Ina, j'ai donc sélectionné trois heures d'images que j'avais du mal à comprendre, devant lesquelles je me sentais comme aveugle. Puis j'ai demandé à Rithy Panh s'il pouvait trouver des témoins qui m'aident à éclairer les images ; il a accepté, à condition que je vienne à Phnom Penh. Nous avons proposé une méthode. Rithy Panh nous a formidablement aidés. Il a convoqué huit témoins pour regarder ces images avec moi dans les locaux du centre Bophana. Cinq étaient d'anciens khmers rouges, gardes, soldats... Il y avait aussi un ancien cameraman et un ancien responsable politique au ministère des Affaires étrangères... ; les autres, des victimes du régime khmer rouge qui avaient travaillé sur des chantiers dans des conditions proches de ce que montraient certaines images.

Et là, j'ai vécu l'expérience la plus éblouissante de ma vie professionnelle : des images devant lesquelles j'étais aveugle sont, visionnage après visionnage, devenues claires, évidentes, presque limpides grâce à ces témoins (voir photo ci-dessous).



Phnom Penh, centre Bophana, 2009. Serge Viallet montre des images à un ancien responsable politique khmer rouge © Ina – Photo Christophe Barreyre.

Je prendrai un exemple concret et simple : un plan rapproché filmé sur un chantier de terrassement montrant des gens qui marchent, pieds nus, d'autres avec des tongs ou des sandales en caoutchouc, données par l'Ankar (régime khmer rouge). Vous demandez au témoin cambodgien qui est à côté de vous et qui avait travaillé sur ce genre de chantier, si l'on pourrait tenter ensemble de dater ces images, à un an près, entre 1975 et 1978, et là il vous répond : « Écoutez monsieur, regardez ». « Quoi ? », « Regardez, il y a des tongs, vous croyez que des tongs peuvent tenir plus d'un an sur un chantier ? ». Bien sûr que non. Une évidence à laquelle je n'avais pas pensé. Impossible de ne pas user rapidement des tongs sur ce genre de chantier. Preuve était donnée que ces images dataient probablement des premiers temps du régime khmer rouge et donc, probablement, de l'année 1975.

Deuxième plan d'ensemble sur un chantier, avec des gens qui se croisent dans tous les sens. Il me dit « Là, il y a des gens de Phnom Penh. Lui, par exemple », j'arrête l'image. Le doigt porté sur l'écran de mon ordinateur portable, notre témoin cambodgien pointe l'homme qui porte une chemisette blanche. Il me dit : « Vous savez, les gens de la campagne ne portaient pas des chemises blanches à manches courtes, ce n'était pas une tenue des gens de la campagne. C'est un citadin, il portait certainement cette chemise le jour où il a été évacué de Phnom Penh ou d'une autre ville et, ce jour là, il n'avait probablement emporté rien d'autre comme vêtement avec lui. C'est une tenue de citadin pas de paysan. Vous comprenez ? ».

Et peu à peu, vous rentrez dans la profondeur des images.

Plus loin dans le même lot d'images, sur un plan d'ensemble, je crois voir des fils électriques comme « mangés » dans le ciel blanc. Celui à qui je montre ces autres images me dit : « Oui, ce sont bien des fils électriques. C'est comme un chantier de terrassement sur lequel j'ai travaillé », je m'étonne de la présence de ces fils électriques. Il me répond : « Mais pour avoir de la lumière sur le chantier la nuit, on travaillait aussi de nuit, presque 24 heures sur 24 ». En regardant les images, je repère des néons. Leur présence m'avait échappé car je ne me doutais pas qu'il puisse y avoir des installations d'éclairage pour obliger la main d'œuvre réduite à l'esclavage à travailler aussi de nuit. Je n'avais jamais rien lu à ce sujet.

C'était dans l'image. Ces quelques jours au centre Bophana, grâce au formidable cinéaste Rithy Panh, ont été pour moi une grande leçon. Une leçon qui vous encourage à progresser dans les méthodes de questionnement de l'image. Et, dans une certaine mesure, cela signifie que toute personne ayant des connaissances intimes sur un sujet peut considérablement contribuer à une mise en valeur de notre patrimoine filmé et photographié. J'en ai la conviction.

Vous avez donc transmis votre méthode au centre Bophana, qui va devenir à son tour un relais de votre démarche ?

S. V. : Pour remercier Rithy Panh de son aide si généreuse et utile, nous avons adressé à son équipe du centre Bophana le fruit de ce travail entrepris à Phom Penh et poursuivi à *Mystères d'archives* pendant près de deux mois avec Pierre Catalan. Ce rapport écrit témoigne aussi de notre façon d'interroger l'image et de nos méthodes de transmission de nos observations : comme par exemple, un cerclage en couleur des personnalités reconnues. Cela peut paraître élémentaire, mais c'est surtout très efficace. Cela évite des légendes trop longues, imprécises ou sujettes à interprétation. L'important, c'est la qualité de la transmission sur le long, très long terme.

Depuis cette expérience à Phom Penh, et, comment dire... par reconnaissance, je me suis engagé à aider le centre Bophana de la façon suivante. À chaque fois qu'il m'est donné de faire des recherches d'archives à Washington, que ce soit à la Bibliothèque du Congrès ou aux Archives nationales (la National Archives and Records Administration / Nara II), je tente de repérer des archives filmiques des années 1910 à 1970 qui puissent un jour servir à des documentaristes cambodgiens, surtout si ces images sont dans le domaine public.

Vous savez, les relations entretenues par Rithy Panh avec l'Ina, notamment sous la présidence d'Emmanuel Hoog, ont permis à ce centre de naître et de s'épanouir. Les lieux sont accueillants, l'ambiance généreuse. On y rencontre tous les publics. Des gamins de rues à des touristes de passage. Bravo à Rithy Panh et ceux qui l'entourent. Et franchement, merci à l'Ina.

Vous avez rendu hommage à l'Ina pour cette aventure, en affirmant que cette collection n'aurait pu être faite ailleurs, pourriez-vous nous dire pourquoi ?

S. V. : Avec le recul, je dirai que, sur un plan économique et celui du financement, la situation de *Mystères d'archives* est particulière. Au regard du coût d'un tel programme, aucun producteur privé n'était en mesure de se lancer dans l'aventure. Au départ, j'avais un producteur privé. Mais finalement, il a jeté l'éponge et je le remercie de sa clairvoyance. Je me souviens du jour où après avoir attiré l'attention de l'Ina sur ce projet, il m'a dit : « Je ne peux pas te suivre, je n'ai ni l'infrastructure, ni les moyens ». Or, pour ce genre de projet, l'Ina est la structure publique de rêve. Nous travaillons avec de nombreux services, départements différents : de la production à la recherche de financements à l'international, de l'infographie à des télécinémas en HD, de la restauration des images animées et fixes à la restauration des sons, des équipes web à celles du DVD... Des étudiants à l'Ina nous sollicitent et nous aident parfois, nos rapports sont imprimés à l'Ina, etc.

Nous avons le privilège de pouvoir faire appel à des compétences extrêmement diverses dans la grande ruche Ina. Un exemple : s'il n'y avait pas eu des gens comme Michel Dazats, comment aurais-je pu envisager de faire venir de Kaboul et pendant huit jours celui qui a été le chef du service audiovisuel du commandant Massoud, ou encore des images des khmers rouges, sans les liens de Rithy Panh avec l'Ina, etc. J'ai plaisir à le dire haut et fort quand je suis à l'étranger. C'est un lieu unique : on produit, on interroge, on enseigne, on archive, on préserve, on documente, on recherche scientifiquement... On ne trouve pas ça ailleurs. J'ai pas mal boursingué, je ne connais pas d'autres lieux comme celui-là. C'est un lieu unique, public, précieux.

Plus un second pilier indispensable à l'édifice, Arte : confiance énorme, France-Allemagne, etc. et hop, ça s'est envolé. Sans l'Ina et sans Arte, pas de collection. Or, à condition de pouvoir investir, c'est une opération rentable sur le long terme, c'est une belle collection, avec des sujets internationaux, bientôt quarante épisodes, qu'on peut vendre dans le monde entier.

Au-delà des hommages de professionnels, savez-vous comment le public reçoit ces émissions ?

S. V. : Le fait est que Arte a déjà rediffusé deux fois les trente premiers *Mystères d'archives*, avec, nous a-t-on dit, de bons et même parfois de très bons résultats d'audience. Nous avons aussi plaisir à savoir que le public de YLE en Finlande et celui de la RSI en Suisse apprécie *Mystères d'archives*.

Il paraît que nous sommes aussi diffusés en Italie, au Mexique, en Russie... Plus la collection comprend d'épisodes, plus elle a des chances de trouver des diffuseurs et des publics. Bientôt, quarante *Mystères* auront été produits (une version anglaise de chaque film est préparée et enregistrée dans les studios de l'Ina) et à Arte, il est déjà envisagé une programmation sur quarante semaines !



Mystères d'archives fait le tour du monde ! Flyer en anglais annonçant la quatrième saison, 2014 © Nara, Library of Congress, Ina.

Sur le Net, lors de diffusions précédentes, nous avons atteint jusqu'à 3 millions 800 000 occurrences. Une exposition concernant la collection a été présentée à New York, à Helsinki et à Londres, trois coffrets DVD de dix films (un coffret par saison) ont été édités par l'Ina avec Arte. J'ai cru comprendre qu'ils seront bientôt en vente en grande surface. C'est une très bonne nouvelle. *Mystères d'archives* a trouvé son public.



Londres, 2009. Serge Viallet reçoit le prix Focal 2009 dans la catégorie « Meilleur usage des archives », le premier des prix que reçoit la collection *Mystères d'Archives* © Focal.

Cette aventure dure depuis maintenant huit ans : pourriez-vous la continuer pendant des années sans vous lasser ?

S. V. : Oui, avec bonheur. De toute façon, je n'ai pas l'intention de cesser de conduire des travaux permettant de questionner notre mémoire filmique, que ce soit sous cette forme ou une autre. *Mystères d'archives* est un travail d'équipe. Ensemble, nous avons appris, progressé et il y a le plaisir de transmettre, de partager. Nous sommes de plus en plus soutenus dans notre démarche par des historiens. Ils semblent apprécier nos méthodes de travail qui, dans une certaine mesure, s'apparentent aux leurs. Je pense à Sylvie Lindeperg [7], à Laurent Véray [8], dont les travaux sont aussi pour nous des encouragements à aller de l'avant, à souhaiter poursuivre l'aventure *Mystères d'archives* toujours plus loin.

Propos recueillis par Isabelle Didier et Philippe Raynaud, Ina, mai 2014.

[1] *Tokyo, le jour où la guerre s'arrêta*, film écrit et réalisé par Serge Viallet, production Point du Jour, Arte France, 2005 (documentaire en deux parties : 1/ *Tokyo, le jour où la guerre s'arrêta* ; 2/ *Le Japon sous les*

décombres).

[2] Voir les programmations de la collection [Mystères d'archives](#) sur le site d'Arte.

[3] Voir le site de la [National Archives and Records Administration](#), la Nara.

[4] Voir le site de la [Library of Congress](#).

[5] L'Ina a participé à la mise en place du Centre de ressources audiovisuelles du Cambodge, [Bophana](#), créé par Rithy Pahn à Pnom Penh en 2006, notamment en numérisant des archives et en élaborant une base de données.

[6] Depuis 2002, l'Ina a contribué à protéger le patrimoine audiovisuel de l'Afghanistan, notamment en travaillant à la sauvegarde et à la numérisation des archives télévisuelles et cinématographiques, dont les 1 200 heures d'archives de l'histoire de la résistance afghane de la société de production indépendante, Ariana Films, l'agence de presse du commandant Massoud.

[7] Voir l'article de Sylvie Lindeperg dans ce numéro des *E-Dossiers de l'audiovisuel* : « Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une "querelle" ».

[8] Voir l'article de Laurent Véray dans ce numéro des *E-Dossiers de l'audiovisuel* : « Appropriation des images d'archives et rigueur historique ».

ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

Présentation
Actualités
Bac+2
Bac+3
Bac+5 et plus
Alternance
Etudiants internationaux
Taxe d'apprentissage

FORMATION PROFESSIONNELLE

Présentation
Actualités
Certifications RNCP et Ina
Stages Pro
CICP
Nos centres de formation
Stages conventionnés AFDAS
VAE

EXPERTISE ET CONSEIL

Présentation
L'équipe
Savoir-faire
Services
Réalizations
International
Etudes Média

LA RECHERCHE

Présentation
Chercheurs
Thèmes de recherche
Prototypes et applications
Projets
Thèses

PUBLICATIONS

Présentation
Ina STAT
E-dossiers de l'audiovisuel
Livres & revues

RENCONTRES

Présentation
Rendez-vous professionnels
Synthèses & comptes-rendus
Salons

ENTREPRISE

Présentation
Formation sur mesure
Accueillir un apprenti

RESTEZ CONNECTÉS

GALAXIE INA

ina.fr
Offre SVOD
Vente de contenus
Revue des médias

L'Institut
Formation
Expertise & Conseil
Catalogue des fonds

Recherche & Innovation
Musiques électroniques
Productions tv & web
Boutique

À PROPOS

Contact
Emplois & stages
Mentions légales
Infos pratiques
CGU