ina EXPERT

Enseignement
Formation
Recherche
Etude et Conseil

E-dossiers de l'audiovisuel :

L'extension des usages de l'archive audiovisuelle

JUIN 2014

Coordination éditoriale : Isabelle Didier et Philippe Raynaud
Mise en page : Valérie Gauffreteau

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

Les différents usages des archives audiovisuelles n'ont cessé de se diversifier depuis la naissance du cinéma, qui s'en est emparé très rapidement. Sur les antennes, le documentaire historique à base d'archives a été, dès le début, de la télévision au cœur de sa programmation et de son identité. Il connaît même de réels succès d'audience depuis un certain nombre d'années. Par ailleurs, l'image d'archive est dorénavant accessible pour le grand public de multiples façons, sur les réseaux numériques en particulier. Il s'agit, dans ce dossier, de situer et de définir ce que peut être une « archive audiovisuelle », d'envisager les différents aspects de son utilisation, principalement dans la production d'émissions (cinéma, télévision), notamment dans les documentaires « historiques », sans oublier l'usage quasi quotidien qu'en font les journalistes du journal télévisé. Il s'agit aussi de rendre compte d'autres utilisations plus récentes de ces archives, telles la valorisation culturelle, sa présence sur le Web… Quels sont donc, aujourd'hui, les enjeux de ses différents usages, en particulier au regard des historien-ne-s, mais aussi d'autres chercheurs, sociologues ou sémiologues, pour qui l'image d'archive devient un nouvel objet de recherche et de questionnement ? Comment des réalisateurs usent-ils des images déjà tournées qu'ils vont insérer dans leur films ? Qu'entend-on par « patrimoine numérique » quand les archives sont en ligne ? On verra également comment l'Ina valorise actuellement l'archive grâce à ses différentes expertises, en termes d'archivage et de documentation, de production, de mise à disposition des chercheurs, de valorisation culturelle… Archivistes, documentalistes, recherchistes, chercheurs, historien(ne)s, réalisateurs sont donc ici convié/es à nous parler de l'actualité multiple des usages de l'image d'archive, de leur questionnement sur son statut et de leurs réflexions pour poser une éthique de ces usages, dans le respect de ce qu'elle est. Juin 2014

SOMMAIRE

Qu'est-ce qu'une archive audiovisuelle ? 7

Par Marie-Anne Chabin, expert indépendant en archivage

Le patrimoine sonore et audiovisuel français : pour de nouvelles pratiques historiennes .. 17

Par Agnès Callu, historienne (PhD/HDR), conservateur du Patrimoine au musée des Arts décoratifs, chercheur associé permanent au Cnrs (IHTP)

Faire de la recherche sur les médias : nouveaux usages, nouveaux enjeux, nouveaux objets 27

Par Jean-Michel Rodes, directeur délégué aux Collections de l'Ina

Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une « querelle » 37

Par Sylvie Lindeperg, historienne, professeure à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Appropriation des images d'archives et exigence historique 47

Par Laurent Véray, historien du cinéma, professeur à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Couleurs du temps 61

Par Gérald Collas, producteur, Département des productions audiovisuelles de l'Ina

Le documentaire à base d'archives au cœur de l'histoire à la télévision 67

Par Isabelle Veyrat-Masson, historienne et sociologue des médias, directrice de recherche au CNRS

Mystères d'archives, apprendre à regarder l'image en profondeur 77

Entretien avec Serge Viallet, auteur, réalisateur

Une pratique de l'image d'archives dans l'écriture documentaire 99

Par Yves Jeuland, auteur-réalisateur

Le documentaire historique, une alchimie permanente entre le texte et l'image 119

Entretien avec Patrick Rotman, auteur, scénariste, réalisateur

Comment le journal télévisé se nourrit d'images d'archives 131

Par Jean-Stéphane Carnel, maître de conférences en SIC, Université de Grenoble-Alpes

Passeurs d'images et de sons : recherchistes et documentalistes audiovisuels 143

Par Valérie Massignon, Directrice d'XY Zèbre, recherchiste

L'Ina adapte ses offres documentaires aux usages des archives.....153

Par Anne Couteux, chef de projet en ingénierie documentaire, direction des Collections de l'Ina, et Jeannette Pichon, chef de projet en ingénierie documentaire, direction des Collections de l'Ina

Les mille et une vies des archives de l'Ina.....167

Par Sylvie Richard, chef du Service de l'action culturelle et éducative de l'Ina

Quand un écrivain s'empare des archives.....175

Entretien croisé entre Pierre Senges, écrivain, et Joëlle Olivier, chargée du développement culturel au sein du Service de l'action culturelle et éducative de l'Ina

Panorama des nouveaux usages des archives audiovisuelles 183

Par Marion Dupeyrat, chargée d'études, Ina EXPERT, et Clément Malherbe, chef de projet, Ina EXPERT

Le patrimoine en ligne a-t-il un sens ?.....207

Par Matteo Treleani, enseignant-chercheur à l'Université Paris Est Marne la Vallée, membre du Ceisme / Université Paris 3

Éléments bibliographiques 217

Sites utiles 223

Qu'est-ce qu'une archive audiovisuelle ?

Par Marie-Anne Chabin, expert indépendant en archivage

Marie-Anne Chabin est un expert indépendant dans le domaine de l'archivage et de l'information numérique. Ancienne élève de l'École des chartes, elle a effectué une partie de sa carrière à la Direction des Archives de France, puis choisi d'élargir son expérience à la gestion électronique de documents et à l'audiovisuel (à l'Ina entre 1997 et 1999), avant de fonder en 2000 son propre cabinet de conseil (www.archive17.fr).Concepteur de la méthode Arcateg (archivage par catégories), elle accompagne les entreprises dans la définition et la mise en œuvre d'une politique documentaire. Auteur de plusieurs ouvrages et de nombreux articles sur l'information sous toutes ses formes et la place des archives dans la société, elle propose également des formations au *records management* et à la diplomatique numérique, disciplines qu'elle a enseignées au Cnam (Conservatoire national des arts et métiers) entre 2008 à 2014. Elle est engagée dans quelques groupes de réflexions, principalement le CR2PA, Club de l'archivage managérial, dont elle est membre fondateur (www.cr2pa.fr) et l'OuDiPo (Ouvroir de Diplomatique Potentielle (www.oudipo.fr). Elle tient un blog hebdomadaire, décalé, critique, sévère mais indulgent (www.marieannechabin.fr).

Aujourd'hui, l'archive audiovisuelle est partout, elle est plurielle et elle est devenue essentiellement numérique. Cette expression nous est donc éminemment familière, mais que recouvre-t-elle exactement ? Marie-Anne Chabin, archiviste et spécialiste renommée de la gestion archivistique, relève le défi en revenant d'abord à l'origine des mots audiovisuel, archives et numérique, montrant ainsi que l'archive audiovisuelle est plus que l'archive au sens classique du terme associée à un support particulier. Comprendre les racines de ce concept d'archive audiovisuelle permet de mieux appréhender la spécificité de ces « publications » d'images et de sons — majoritairement des émissions de radio et de télévision organisées en collections — le rôle du politique pour les instituer en archives, leur circulation dans une société où prime l'audiovisuel au quotidien, leurs forces et leurs faiblesses, et, bien sûr, la problématique de la gestion et de la mise en valeur de ce patrimoine, dont les usages se recréent dans le contexte numérique.

« Archives audiovisuelles » n'est pas une expression qui se laisse aisément définir. Le mot archives renvoie spontanément à quelque chose d'hier, un hier lointain ou proche, mais il recouvre des objets bien différents en termes de production, de provenance, de contenu, de propriété et de représentativité d'une réalité passée.

L'adjectif audiovisuel décrit d'abord une technique d'enregistrement continu de l'action, la capture des personnes en mouvement, des voix, des paysages, des événements, des

bruits du monde. Cette technique est au service de toutes les causes qui l'utilisent, sans constituer une action à part entière, sans être la finalité de l'action. Pour constituer une action à part entière, il faut ajouter à la technique une intention : informer, éduquer, divertir… Alors, on peut parler de radio, de cinéma, de télévision.

La loi du 7 août 1974 relative à la radiodiffusion et à la télévision et dont l'article 3 crée l'Institut national de l'audiovisuel (Ina) va donner aux archives audiovisuelles un statut, une stature indépendante, de plus en plus visible au fur et à mesure de la multiplication des chaînes de télévision et de radio dans les années 1980, de la création du dépôt légal de la radio-télévision en 1992, puis du dépôt légal du Web en 2006 où l'on peut mesurer comment le numérique façonne le concept même d'archives audiovisuelles.

L'archive audiovisuelle est aujourd'hui essentiellement numérique. Retour sur ces trois mots : audiovisuel, archive, numérique.

L'audiovisuel, entre technique et politique

Il y a un décalage temporel particulièrement remarquable entre le mot audiovisuel et la réalité qu'il recouvre. Comme l'explique Gilles Delavaud[1], « audiovisuel » apparaît dans la

langue française après la seconde guerre mondiale en 1947 (un peu plus tôt aux États-Unis, en 1937), pour qualifier une méthode ou une technique qui utilise le son et l'image, alors que ces méthodes et techniques existent depuis plusieurs décennies, même si la collectivité n'a pas de recul et de vision globale de leur usage. Comme souvent, le nom est venu après, comme la sanction d'une réalité bien implantée et visible.

• La technique produit l'image et le son

L'audiovisuel s'inscrit d'abord dans l'histoire des techniques qui permettent à l'homme de s'exprimer et de décrire le monde autrement qu'avec l'écriture et le dessin qui ont été pendant plusieurs millénaires les seuls moyens de communiquer une idée, une information, un témoignage. Au fur et à mesure de leur mise au point, toutes ces techniques ont été utilisées, apprivoisées, transformées par les activités humaines à la recherche d'outils pour mieux gérer ses activités et mieux représenter son environnement, pour des raisons les plus variables : opérations militaires, recherche scientifique, formation agricole, promotion commerciale, création artistique, etc. Mais toutes les techniques qui depuis bientôt deux siècles conduisent à produire du son et de l'image, capturés dans le monde réel afin de remplacer l'écriture et le dessin, ne relèvent pas pour autant ce que l'on appelle l'audiovisuel.

La photographie est une technique qui donne à voir le réel et qui nécessite une suite d'appareils pour produire l'image (prise de vue, développement), mais la photographie n'est pas incluse dans le périmètre audiovisuel. La part visuelle de l'audiovisuel est

[1] Gilles Delavaud, « Historique du terme « audiovisuel » », *Archimages 2010*, Institut national du patrimoine, 17 novembre 2010.

l'image animée et non l'image fixe qui s'accommode très bien de l'environnement livre ou, plus largement (avant le numérique), de l'environnement des supports papier.

Le téléphone, qui s'appuie sur une infrastructure de codage et transmission de la voix pour relier deux personnes, produit le son, le diffuse, mais il n'y a pas *a priori* d'enregistrement de la conversation (les écoutes sont un autre sujet).

On dit parfois que ce qui définit l'archive audiovisuelle est qu'elle est illisible sans un matériel de lecture particulier, mais les microfilms des Archives départementales ou les boîtes noires des avions exigent un appareil de lecture sans être pour autant des archives audiovisuelles.

Le cinéma, lui, répond parfaitement aux critères de « l'audiovisuel » mais il est né un demi-siècle avant lui et tient à conserver sa longueur d'avance. Ne lit-on pas régulièrement l'expression « cinématographique et audiovisuel » pour qualifier un fonds, un atelier, un prix, un projet ? Pourquoi deux mots sinon pour souligner une différence ?

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. L'audiovisuel a une dimension industrielle dans la production.

Mais surtout, l'audiovisuel a une dimension d'unicité qui l'oppose à la presse écrite dont il prend en quelque sorte le relais social, que ce soit pour les actualités cinématographiques, la radio ou la télévision. Il existe au moment de la production très peu d'exemplaires d'un film. Il en existe encore moins d'une émission de radio ou de télévision, voire pas du tout. Un journal, une publication papier, se compte par dizaines, centaines, milliers, centaines de milliers d'exemplaires, même si il n'en subsiste parfois que quelques spécimens cinquante ans plus tard. L'audiovisuel se situe entre l'oral et l'écrit.

- **Le politique organise l'audiovisuel**

La technique a créé ce que l'on appelle aujourd'hui l'industrie de l'audiovisuel et les supports audiovisuels qui en résultent, archives ou biens culturels, mais le qualificatif « audiovisuel » est venu après, pour désigner globalement un ensemble d'activités déjà constituées (cinéma, radio, télévision).

Audiovisuel est, à l'origine du moins, un terme plus politique que technique.

La création de l'Ina marque là une étape fondatrice. L'article 2 de la loi de 1974 dit : L'Office de radiodiffusion-télévision française est supprimé. Le suivant, l'article 3, enchaîne : « Il est créé un institut de l'audio-visuel chargé de la conservation des archives, des recherches de création audiovisuelle et de la formation professionnelle ». À côté de la remarque habituelle de l'article fourre-tout sorti de la plume d'un législateur fatigué et pressé de conclure (encore que l'agrégation archives-recherche-formation ne soit pas dénuée de sens), on notera dans cette disposition législative deux éléments informatifs sur le sujet qui nous intéresse : tout d'abord, le mot audiovisuel hésite entre le substantif

(avec un tiret entre *audio* et *visuel*) et l'adjectif (en un seul mot) accolé à l'activité de création ; ensuite, les archives dans ce texte sont les archives de l'ORTF, qualifiées classiquement par leur producteur et non par leur forme ou leur support, il n'est pas encore question ici d'« archives audiovisuelles », même si le concept peut être daté de la création de l'Ina.

Avec la fin du monopole de la radio et de la télévision, intervenu dans les années 1980, est créée une haute autorité de contrôle (régulation est plus politiquement correct) de l'audiovisuel français, dénommée aujourd'hui Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) et dont le champ d'application n'inclut pas le cinéma[2].

Le temps crée l'archive

Avec quelques millénaires de pratique, le terme archive est largement plus ancien que le terme audiovisuel. Et sa signification présente plusieurs facettes, enrichies avec les usages. Il y a d'abord les archives traditionnelles, c'est-à-dire les documents du pouvoir et de l'administration, titres et contrats susceptibles d'être utilisés en preuve pour défendre ses intérêts, par opposition aux œuvres de l'esprit, aux documents de connaissance, généralement appelés « livres ». Le concept d'archives s'est élargi il n'y a pas si longtemps pour englober tout ce que l'on peut accumuler dans un objectif de consultation, d'exploitation ultérieure, quelle que soit la nature et la provenance des objets documentaires ainsi collectés ; le principe de collection temporelle l'emporte aujourd'hui sur le contexte de production des archives. Enfin, l'emploi du mot archive au singulier (condamné récemment encore par l'Académie française) fleurit, d'une part pour désigner l'objet élémentaire qui informe sur le passé, d'autre part pour désigner un fonds tout entier (c'est ici un anglicisme passé dans les mœurs).

• Les trois temps de l'archive

On peut observer trois niveaux temporels dans la constitution des archives : celui de l'individu, celui de l'institution et celui de la collectivité.

Au plan individuel, toute personne qui produit ou reçoit de l'information enregistrée sur un support (définition du concept de document) est amenée à faire un choix de conserver ou de ne pas conserver ce document. Ce choix peut se faire au fil de l'eau, périodiquement ou en raison d'un événement extérieur (déménagement, par exemple). Le choix est orienté par les moyens techniques de conservation dont cette personne peut disposer, par les contraintes réglementaires qui encadrent éventuellement la conservation, mais aussi par sa personnalité : il y a des tempéraments conservateurs et d'autres qui ne regardent que l'avenir. La motivation, consciente ou non, de la conservation est multiple et mêlée : garder une trace pour prouver, servir de référence ou de matériau pour

[2] La Haute Autorité de la communication audiovisuelle, premier organisme français de régulation de l'audiovisuel, fut créée en 1982. Elle fut remplacée en 1986 par la Commission nationale de la communication et des libertés et, enfin, par le Conseil supérieur de l'audiovisuel en 1989.

produire autre chose, ou simplement conforter (car l'archive rassure). Ici, l'audiovisuel et l'écrit se présentent de façons différentes : dans un processus de correspondance écrite, c'est le destinataire qui détient l'original (ceux qui envoient des cartes postales n'en gardent pas copie), tandis que pour l'audiovisuel, c'est l'émetteur qui détient l'original, car le spectateur ou l'auditeur, sauf exception, consomme une information qui reste pour lui virtuelle, je veux dire sans support. Avec l'audiovisuel, l'original reste dans les mains de l'émetteur qui n'en a pas toujours conscience. Il est arrivé, par exemple, que des journalistes sportifs de l'ORTF découpent dans leurs films des compétitions précédentes des « images d'archives » pour enrichir un nouveau reportage, sans réaliser qu'ils mutilaient une archive patrimoniale. Cette pratique est inimaginable dans le monde des archives papier traditionnelles (on ferait une photocopie), mais on la voit revenir dans les supports numériques…

À l'échelle de l'institution ou de l'entreprise, la nécessité d'organiser l'archivage et la conservation des documents qui sont la propriété de l'entreprise (et non la propriété personnelle des collaborateurs) n'est pas toujours évidente pour les dirigeants, mais de nombreuses initiatives, même partielles, finissent par aboutir. Les raisons d'un archivage organisé sont un peu différentes que pour les individus : il y a d'abord le risque de ne pas pouvoir montrer, prouver ce qu'on a fait, avec des conséquences juridiques, financières et le risque médiatique croissant d'être mis en cause dans les réseaux sociaux sur la base d'informations exacerbées ou déformées: Quoi, cette société a détruit ses archives ? Elle avait donc quelque chose à cacher ? Ou bien : Elle est bien méprisante des réalisations de ses collaborateurs ! Une institution sans mémoire se fragilise et risque même de disparaître. La seconde raison de la conservation est la réutilisation des documents du passé, dans le domaine de la recherche et dans le domaine de la création (les archives sources d'inspiration des créateurs sont une des réalités de tous les temps), et aussi pour des raisons commerciales d'exploitation des archives, indexées sur l'historiographie et la mode. Enfin, une entreprise organise l'archivage pour des raisons d'efficacité et de maîtrise des dépenses, car le désordre coûte cher en temps de recherche de l'information (le concurrent peut trouver plus vite une information de même valeur) et en gestion de supports inexploitables.

Le troisième niveau, celui de la collectivité, renvoie à la notion de patrimoine commun. Le concept naît avec la création des archives nationales en 1790 ; c'est cette idée de « cultural heritage » portée aujourd'hui par l'Unesco. La création de l'Ina ne se limite pas au patrimoine, les choses se sont éclaircies plus tard, avec notamment l'institution du dépôt légal de la radio-télévision (1992) et du dépôt légal du Web (2006), alors que le dépôt légal des publications créé par François 1er en 1537 a plus une fonction de censure qu'une
vocation patrimoniale.

Une autorité supérieure au producteur de l'information décide de préserver tels objets documentaires comme témoignages d'événements importants de la société, comme éléments constitutifs de la mémoire collective. Ce qui est relativement nouveau est la création d'archives dans un objectif pur de mémoire, ce que sont par exemple les archives

audiovisuelles des grands procès pour crime contre l'humanité (Barbie, Papon, Touvier)[3].

Dès lors que des moyens techniques le lui permettent, la société civile prend le relais de cette politique patrimoniale, au travers d'innombrables associations qui enregistrent la vie sur des thématiques qui les motivent, à la manière des Archives de la planète d'Albert Kahn au début du XX^{e} siècle, ou bien qui collectent des matériaux produits par d'autres et qui tentent d'organiser leur conservation en mutualisant les moyens, en créant une offre de conservation des archives.

• La force et la faiblesse de L'archive audiovisuelle

L'archive audiovisuelle s'est installée dans le paysage des supports de mémoire depuis plus d'un demi-siècle. Elle présente, face aux archives traditionnelles, des caractéristiques qui font à la fois sa force et sa faiblesse.

L'archive audiovisuelle a d'abord l'avantage de l'attractivité, au travers du son et de l'image qui captent l'attention sans que l'on ait à produire l'effort de lire et de comprendre un texte (c'est toute la différence entre l'enregistrement vidéo des débats de l'Assemblée nationale et leur procès-verbal écrit). Dans une société où prime l'audiovisuel au quotidien, la forme audiovisuelle d'une archive est un atout pour l'utilisateur, qu'il s'agisse du consommateur final qui a le choix entre l'image sonorisée et le texte, ou qu'il s'agisse de l'utilisateur-producteur qui exploite les archives pour une nouvelle production (publicité commerciale, cours, étude historique, manifestation politique…). La vidéo de l'hommage d'André Malraux à Jean Moulin prononcé le 19 décembre 1964 a plus d'impact, plus de force de frappe que la lecture du discours lui-même.

Dans le domaine du témoignage d'actualité – beaucoup plus que dans le monde de la création – l'archive audiovisuelle a également un accent de véracité, d'exactitude, d'authenticité, dû au mode de production lui-même. En visionnant ou écoutant l'enregistrement audiovisuel d'un fait passé, on peut avoir le sentiment d'assister à l'événement à plusieurs décennies de distance, au lieu de prendre connaissance des faits par l'intermédiaire d'un écrit forcément subjectif. L'intermédiaire humain est remplacé par un appareil d'enregistrement qui donne l'impression qu'il n'y a pas d'intermédiaire, alors que si la technique permet de capturer objectivement le réel, il y a toujours un intermédiaire humain qui fait fonctionner la machine et qui, surtout, décide de ce qui est montré ou capté…

Cette supériorité de l'archive audiovisuelle sur l'archive écrite est cependant fragile, pour une raison historique et pour une raison politico-économico-sociale. Au plan historique, la notion de dossier ou de contexte, si importante pour la critique de l'information écrite,

[3] La loi du 11 juillet 1985 tendant à la constitution d'archives audiovisuelles de la justice a autorisé le tournage de procès historiques, à seule fin de constituer des archives historiques, tels les procès de Klaus Barbie (1987), Paul Touvier (1994) et Maurice Papon (1997-1997), qui ont été filmés par l'Institut national de l'audiovisuel.

n'est pas très présente en matière d'archives audiovisuelles. Il y a à cela deux explications : d'une part, les archives audiovisuelles sont majoritairement des publications, des émissions de radio et de télévision, qui sont organisées par collections, comme la presse, comme les livres et non comme des traces issues d'un processus administratif, industriel, médical ou commercial comme le sont les archives classiques ; d'autre part, les supports audiovisuels sont habituellement gérés en fonction de leur support matériel et non de leur valeur intrinsèque au sein du processus de production. La seconde raison est que, du fait de la « force de frappe » de l'archive audiovisuelle dans une démonstration, les manipulations ou falsifications d'images d'archives sont tentantes pour ceux qui n'ont pas de scrupules.

Ceci doit conduire à renforcer la gestion archivistique des archives audiovisuelles : contextualisation, qualification du rôle de ces images ou de ces sons dans le processus en œuvre, à côté de la valorisation des contenus informatifs ; et enfin, traçabilité de la conservation. Il est souhaitable d'articuler avec le meilleur équilibre les rôles des trois acteurs : ceux qui produisent, ceux qui conservent, ceux qui utilisent.

Le numérique recrée les usages

Que devient l'archive audiovisuelle dans le contexte numérique ? Faut-il parler des archives audiovisuelles numériques ou des archives numériques audiovisuelles ? Ou bien des archives de l'audiovisuel numérique ?

Les technologies numériques lissent certaines différentes bien établies entre certains types de documents et donc d'archives. Mais elles introduisent d'autres clivages, d'autres critères de différenciation entre les producteurs d'image et de son à valeur d'archives, les conservateurs qui permettent de préserver ces archives audiovisuelles dans le temps et de les mettre à disposition d'un public plus nombreux et multiforme.

• Convergence et réseaux

On retient souvent du numérique le passage d'un enregistrement analogique (papier, film, vidéo magnétique) à un codage de toute donnée en une kyrielle de 0 et de 1 enregistrés sur un support magnétique ou optique. C'est exact et on le voit très bien lors d'une opération de numérisation, c'est-à-dire de transformation d'une archive existante en un objet numérique, opération du reste assez transparente pour le spectateur.

La réalité va bien au-delà d'un simple changement de support. L'impact des technologies numériques réside surtout dans le redéploiement des pratiques et des outils sur la base de ce langage commun basique de 0 et de 1.

La première conséquence est la convergence que le numérique permet entre téléphonie, télévision et Internet dont Bernard Stiegler, directeur général adjoint de l'Ina à la fin des années 1990, a beaucoup parlé. À partir du moment où la contrainte technique de supports distincts disparaît dans un codage unique de l'information, les industries productrices, diffuseuses et conservatrices d'information et de données sont poussées à faire converger leurs infrastructures. Même si les contenus d'un objet numérique-livre, d'un objet

numérique-film et d'un objet numérique-trace d'une relation contractuelle restent différents, la pérennisation des données, les outils de recherche de l'information, les modes d'accès et de sécurité sont les mêmes. Dès lors que le numérique est un support commun au texte, au son et à l'image, commun à la création et à l'activité administrative ou industrielle, commun à la publication à grande échelle et à la diffusion restreinte, la mutualisation des opérations technologiques d'exploitation et de pérennisation n'est-elle pas logique, économique, politiquement intelligente ?

La seconde conséquence est que ce qu'on appelait il y a vingt ans les autoroutes de l'information est devenu une grande place (la Toile) où autoroutes et petits chemins de traverse foisonnent et se croisent sans se percuter. Le réseau mondial permet à tout individu d'emprunter l'autoroute mais surtout de créer sa propre route. Il y a aujourd'hui autant de producteurs de contenus d'information audiovisuelle que de possesseurs d'ordinateurs, de tablettes, de smartphones, que ce soit des acteurs de la culture, des services publics, des entreprises, des associations ou des particuliers. Le statut d'archives, audiovisuelles ou non, n'est pas lié au statut légal de celui qui les produit ou les détient.

- **Gérer le patrimoine numérique audiovisuel**

Le numérique s'installe durablement. L'audiovisuel s'immisce dans toutes les traces qui découlent de l'activité humaine : création, enseignement, transports, militantisme, commerce et assurance, vie privée, etc.

Vient alors la question : faut-il tout conserver ? Faut-il tout conserver de ce qui est public ? Faut-il tout conserver de ce qui est privé ?

Il y a longtemps que les archivistes font des tris et sélectionnent une part de la production écrite pour le patrimoine, en raison de la masse bien sûr mais aussi pour des raisons de pertinence (tout n'est pas objectivement informatif), mais encore pour des raisons de droit à l'oubli. Les archivistes ont là-dessus une longueur d'avance sur d'autres formes de contenus. En effet, la destruction dans les bibliothèques est plus récente et porte sur des volumes moindres. En ce qui concerne l'audiovisuel, le concept de destruction délibérée est plus difficile à accepter, parce que l'audiovisuel était d'abord associé à la diffusion (on ne détruit pas ce qui est publié, même si on a laissé tant de rushes se détruire tous seuls), parce que les volumes étaient longtemps maîtrisables malgré des difficultés de conservation. Mais avec la multiplication des producteurs, la redondance qu'elle engendre, les rediffusions, l'internationalisation des contenus, la question des droits, etc., la pratique d'échantillonnage, mise au point dans les années 1970 pour les archives papier a été adoptée par l'Ina deux décennies plus tard pour certaines émissions répétitives (jeux télévisés ou dessins animés par exemple).

En ces années d'explosion des règles et pratiques de production et de consommation de l'image, le patrimoine audiovisuel doit s'appréhender comme deux ensembles liés : d'un côté, le capital accumulé depuis un siècle autour du cinéma, de la radio et de la télévision, avec sa numérisation de préservation et de mise à disposition ; de l'autre, le flux numérique submergeant et la nécessaire sélection qu'il impose. Les archives audiovisuelles sont, comme les contenus dont elles sont issues, prédominantes, transverses à toutes activités, innombrables. Cela suggère quelques questions :

Comment répartir les tâches de collecte, de conservation et d'éditorialisation au sein du service public mais aussi dans le secteur privé et dans le monde associatif, et au plan international ?

Comment articuler la valeur patrimoniale de l'archive et sa valeur marchande ou sa valeur personnelle ?

Faut-il tout afficher au risque de supprimer les salutaires fonctions d'oubli et de redécouverte liés au concept même d'archive ? Comment préserver le présent et l'avenir dans un monde potentiellement étouffant de passé ?

Comment préserver à l'archive en général et à l'archive audiovisuelle en particulier, son rôle de mémoire citoyenne, son rôle d'accompagnement d'une nécessaire nostalgie, son rôle pédagogique dans la construction temporelle de la pensée ?

L'archive audiovisuelle au cœur de la société de l'information

L'archive audiovisuelle est plus que l'archive au sens classique du terme associée à un support particulier ; elle englobe le livre (publication), le document d'archives (support d'une action engageante ou d'un d'échange) et même la documentation (collection de contenus de formes et provenances diverses dans un but d'information).

L'archive audiovisuelle numérique est plus que de l'image et du son. Le numérique englobe tout type d'expression et de traces, et l'audiovisuel en est de plus en plus la composante principale.

L'archive audiovisuelle est potentiellement immense. Elle est plurielle. Elle va au-delà de ce qu'elle a été à la création du concept autour de la production radio-télévision. Elle sera demain ce qu'on en fera selon les objectifs que l'on se fixera et les moyens qu'on y mettra.

La « nouvelle archive audiovisuelle » est un beau parti dans la société de l'information du XXI^{e} siècle ; elle a de nombreux courtisans mais finalement, c'est encore un cœur à prendre. Mais attention elle est volage…

Marie-Anne Chabin, expert indépendant en archivage, Mars 2014

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

Par Agnès Callu, historienne (PhD/HDR), conservateur du Patrimoine au musée des Arts décoratifs, chercheur associé permanent au Cnrs (IHTP)

Ancienne élève de l'École nationale des Chartes (thèse publiée sur la Réunion des musées nationaux sous la III[e] République, Prix Lenoir) et de l'Institut national du Patrimoine, **Agnès Callu** est docteur en histoire contemporaine de l'Institut d'études politiques de Paris (thèse publiée sur le philosophe esthéticien Gaëtan Picon, 1915-1976, Prix Gustave Chaix d'Est Ange), habilitée à diriger des recherches à l'EPHE (dossier intitulé « Culture, Médias et Patrimoines : enjeux contemporains »). Elle est conservateur du Patrimoine au musée des Arts décoratifs chargé du département des Arts graphiques), chercheur associé permanent au CNRS (Institut d'histoire du temps présent, IHTP) et à Sciences Po (Centre d'histoire de Sciences Po, CHSP). Elle est chargée de cours à l'École nationale des Chartes. Elle a dirigé avec Hervé Lemoine l'*opus* intitulé *Le Patrimoine sonore et audiovisuel français : entre archives et témoignage, guide de recherches en sciences sociales* (Belin, 2005, 7 volumes).

Couramment nommé Le Guide du patrimoine sonore et audiovisuel français (dont le titre exact est Le *Patrimoine sonore et audiovisuel français : entre archives et témoignage, guide de recherches en sciences sociales*) constitue un ouvrage de référence, paru en 2005 sous la direction d'Agnès Callu et d'Hervé Lemoine. En se fondant sur ce travail, objet d'une enquête auprès d'environ dix mille organisations en France pour établir les fiches de huit cent cinquante organismes d'archives, Agnès Callu, historienne, conservateur du Patrimoine au musée des Arts décoratifs, chercheur permanent au Cnrs, situe les enjeux d'un tel ouvrage, l'interrogation sur la caractérologie même de ce patrimoine, qui recouvre des réalités éclatées, sa cartographie raisonnée, l'importance d'une telle démarche à l'heure où l'apport de l'audiovisuel à la connaissance du contemporain est devenu un élément essentiel. Des outils indispensables pour alimenter les champs d'investigation de la recherche en sciences sociales, et qui mériteraient une réactualisation en ligne, couplée à des rapprochements scientifiques et des programmes collectifs mutualisant les savoirs sur cette matière vive audiovisuelle.

Cartographier les collections sonores et audiovisuelles pour alimenter les sciences sociales

En 2005 est paru *Le Patrimoine sonore et audiovisuel français : entre archives et témoignage, guide de recherches en sciences sociales* (voir le sommaire en annexe)[4]. Ce Guide, fruit d'une enquête quinquennale, a été distingué par trois prix : le Prix Osiris 2005 de l'Institut de France, le Prix de la Recherche 2005 du Comité d'histoire de la Radiodiffusion et le Prix spécial du Jury de l'Inathèque de France. Il est issu d'un projet de recherche qui a associé le ministère de la Culture et de la Communication, le ministère de la Défense et l'Institut des Archives sonores, afin de réaliser une « cartographie raisonnée des sources » et de convaincre de l'irruption définitive des « matériaux audio-visuels » dans les sciences sociales. L'enquête a couvert l'ensemble du territoire et près de 10.000 organisations ont été contactées.

Les enjeux d'un ouvrage de ce genre sont multiples et revendiqués comme tels. Cette somme s'espère d'abord référentielle[5]. Il est en effet utile, voire nécessaire, que la recherche dispose d'une cartographie raisonnée des collections sonores et audiovisuelles françaises. Un état géographique de l'existant, ressenti derrière la formulation rapide de « recensement », eût été très insuffisant car il aurait supposé la seule localisation associée à une description essentiellement quantitative des fonds conservés[6]. L'ambition de cet ouvrage protéiforme est autre puisqu'il s'agit d'y proposer l'expression d'un patrimoine à la caractéristique spécifique, tel qu'il s'est constitué de 1890 à nos jours de sorte qu'il se conjugue obligatoirement aux sources traditionnelles pour alimenter les champs d'investigation des sciences sociales.

---

[4] Cf. Agnès Callu et Hervé Lemoine (sous la direction de), *Le Patrimoine sonore et audiovisuel français : entre archives et témoignage, guide de recherches en sciences sociales*, [préfaces d'Emmanuel Le Roy Ladurie et de Jean Cluzel, postface de Jacques Rigaud], Paris, Belin, 2005, 7 volumes, 2500 p.

[5] Les entreprises, jusqu'alors menées et proposées comme globales, paraissaient trop descriptives dans l'analyse des contenus (cf. Guylaine Brun-Trigaud et Marie-France Calas, « Répertoire des collections sonores et vidéographiques conservées en France », Paris, Afas, 1989, Véronique Ginouvès « Répertoire des collections d'archives sonores. Patrimoine oral dans l'Europe du Sud « , Aix-en-Provence, MMSH, 1996 ou Robert Bouthillier et Daniel Loddo, *Les Archives sonores en France*, Saint-Jouin-de-Mouilly, Modal Éditions, 2000); les autres, centrées sur un champ d'investigation unique, offraient des pistes obligatoirement limitées (cf. Claude Dubar, « Rapport sur les entretiens recueillis dans le cadre de recherches sociologiques », Paris, CNRS, 2001, 8 p. et Françoise Cribier et Élise Feller (dir.), « Projet de conservation des données quantitatives des sciences sociales recueillies en France auprès de la société civile », Paris, CNRS-EHESS, 2003, 31 p.).

[6] Très utile, *Le Guide des collections audiovisuelles*, Paris, Ina, CFPJ, 1994, s'assume comme un outil privilégiant les données quantitatives et plus spécifiquement dédié aux professionnels de l'audiovisuel.

L'interrogation première porte sur la caractérologie même de ce patrimoine [7] qui, générique dans sa dénomination, recouvre des réalités éclatées[8]. D'un côté, il s'empare des ressources nées avec le « Temps des médias » que tente de décrypter la revue d'histoire du même nom)[9], un siècle qui découvre, puis modélise les outils de diffusion massive que sont le cinéma, la radiodiffusion et la télévision. De l'autre, à la frange, il enveloppe les matériaux enregistrés ou filmés sur le terrain que les enquêteurs [10] : ethnologues, anthropologues, sociologues, historiens, politologues etc., recueillent, soucieux de « dilater leur champs » [11]et de fait leur questionnement, en plaçant au cœur du dispositif le récit individuel [12] qu'ils acceptent d'écouter et de voir.

L'alliance n'est, en soi, pas évidente tant les écoles de pensées et les disciplines sont sécantes. Ici, les historiens des médias[13], là, la multitude de ceux qui pratiquent « l'histoire orale » [14], la faisant ployer au gré des problématiques qu'ils défendent. Cependant, l'examen comparé de deux temporalités : ce qui s'est passé et qui, par l'outil audiovisuel[15], a été capté en *live* [16] et ce qui est arrivé, tel qu'il est raconté dans l'*a posteriori* [17], par le biais d'un médium neuf[18], confirme un processus intellectuel vérifié : l'analyse historique sur le temps long est exigeante mais ses fondements, solides. Aussi, un

[7] Cf. Olivier Koechlin, Philippe Poncin, Jean-Michel Rodes (dir.), « Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective », dans *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 45, paris, Ina, La Documentation française, septembre-octobre 1992.

[8] Sur la notion de " patrimoine immatériel ", cf., notamment, *International council of museums* (Icom), *Musées et patrimoine culturel immatériel*, Séoul, 2004.

[9] Cf. *Le Temps des Médias*, revue d'histoire (Christian Delporte, directeur), édité par la Société pour l'histoire des médias.

[10] Cf. Stéphane Beaud et Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, La Découverte, collection « Guides "repères " », 1997.

[11] Cf. René Rémond, « Commentaire », dans *Mai 68 et les sciences sociales*, *Cahiers de l'IHTP*, n°11, avril 1989, p. 148.

[12] Cf. Daniel Bertaux, *Les Récits de vie. Perspectives ethnosociologiques*, Paris, Nathan, 1997.

[13] Cf. la Société pour l'histoire des médias (SPHM).

[14] Danièle Voldman (sous la direction de), « La bouche de la vérité ? La recherche historique et les sources orales », dans *Cahiers de l'IHTP*, n° 21, novembre 1992.

[15] Agnès Callu, « L'acculturation d'un attelage disciplinaire : histoire du temps présent/ histoire orale », dans *Temps présent et contemporanéité* (sous la direction de Patrick Garcia, Christian Ingrao et Henry Rousso), Paris, Éditions du CNRS, 2014, p. [à paraître].

[16] Cf. Jean-Noël Jeanneney, *L'Écho du siècle. Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris, Hachette, Arte éditions, 1999. Voir aussi, Groupe d'études historiques sur la radiodiffusion, « Les sources de l'histoire de la radio et de la télévision en France », Paris, 1984.

[17] Cf. Agnès Callu, *Le Mai 68 des historiens : entre identités narratives et histoire orale* (avant-propos de Michel Zink, préface de Jacques Revel et postface de Daniel Roche), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010.

[18] Cf. deux mises au point critiques : Danièle Voldman, « Le témoignage oral dans l'histoire du temps présent », dans *Bulletin de l'Institut d'histoire du temps présent*, n° 75, 1er juin 2000, p. 41-53 et Vincent Duclert, « Archives orales et recherche contemporaine », dans *Sociétés et représentations*, n° 13, avril 2002, p. 69-86. Voir aussi, au format d'un manuel, Florence Descamps, *L'Historien, l'Archiviste et le Magnétophone*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2001.

moment, une césure, un groupe etc., s'interprètent-t-ils, avec la puissance de lecture requise, à la fois dans l'enregistrement ou l'image « un instant immobile » — manipulée, « mise en propagande »[19], bref subjective car investie [20] –, et à la fois derrière les mots de ceux qui acceptent de se souvenir, livrant un récit d'expérience par définition unique, donc irremplaçable. Cette double production, contemporaine des faits ou fabriquée rétrospectivement pour servir l'écriture historique, dérange tant ses bornes sont poreuses. Aujourd'hui tout est « audiovisuel »[21]. Est-ce à dire, par formule syllogistique mais raccourcie, que tout est patrimoine ?[22] Certainement pas, car seule la « patrimonialisation »[23] des traces audiovisuelles opère la nécessaire métamorphose[24]. Les archives dites « d'époque » autant que les témoignages reconstruits sont valides/valables dès lors qu'ils sont rassemblés et conservés pour l'avenir dans un « lieu de mémoire »[25]. Ainsi, une fois identifiés, analysés, rendus accessibles et, donc, portés à la connaissance du plus grand nombre, ils deviennent qualitativement des sources pour l'historien. Ce dernier peut alors exercer son métier et leur appliquer les mécanismes de la critique interne et externe : il examine le ou les contextes de création ; mesurant le degré d'intentionnalité qui préside en amont, il évalue l'échelle des usages de diffusion, s'interroge sur les variables d'exploitation. De cette façon, il se dote de la capacité de mixer les émanations plurielles d'un patrimoine nouveau et novateur avec la documentation qu'il sollicite d'ordinaire.

Des collections protéiformes

Le rappel des collections protéiformes issues du dépôt légal confié aux deux grands organismes — l'Institut national de l'audiovisuel (Ina) pour la radiodiffusion et la télévision [26] et à la Bibliothèque nationale de France (BnF) pour tout vidéogramme —, juxtaposant corpus ethnographiques, campagnes linguistiques, discours, cours et conférences

[19] Cf., par exemple, Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre. La seconde guerre mondiale dans le cinéma français*, Paris, CNRS Éditions, 1997.

[20] Cf., par exemple, Évelyne Desbois, « Problème du traitement des images de guerre dans les conflits contemporains », dans *Les manipulations de l'image et du son*, Paris, Hachett, collection « Pluriel », 1995.

[21] Cf. Jean Cluzel, *Regards sur l'audiovisuel*, Paris, LGDJ, 1993.

[22] Cf. Emmanuel Hoog, « Tout garder ? Les dilemmes de la mémoire à l'âge médiatique », dans *Le Débat*, n° 125, mai-août 2003, p. 168-189.

[23] Cf. Michel Rautenberg, *La Rupture patrimoniale*, Bernin, À la croisée, 2003.

[24] Cf. Agnès Callu, Jean-Michel Leniaud (sous la direction de), *Patrimoines : héritage, conscience et acculturations*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2014.

[25] Cf. Pierre Nora (sous la direction de), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, collection « Quaerto »,1997.

[26] Cf. Francis Denel, Geneviève Piéjut, Jean-Michel Rodes (sous la direction de), « Le dépôt légal de la radio et de la télévision », dans *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 54, Paris, Ina, La Documentation française, mars-avril 1994.

enregistrés, films pédagogiques, d'instruction, d'entreprises, de propagande, comptes rendus administratifs, flux télévisuel ou radiophonique (compilant des myriades d'actualités, de reportages, d'interviews ou de magazines), eût suffit, en tant que tel, à qualifier l'extraordinaire diversité culturelle audiovisuelle française. Mais cela aurait consisté en une approche intellectuellement « jacobine ». L'œuvre souhaitée, panoramique dans sa charte de départ, entendait voir large et restituer la multiplicité et l'interdisciplinarité des initiatives : publiques ou privées, scientifiques comme militantes, parisiennes ou locales, structurée autant que semi-bénévoles ; en un mot, elle s'espérait nationale, tout en reconnaissant le mythe d'une exhaustivité, par définition, jamais totalement aboutie.

Le résultat final est encourageant pour plusieurs raisons. Trois, essentiellement.

• 850 organismes d'archives aux profils variés

La première, strictement statistique, est probante car un seuil de représentativité valable a été atteint. En effet, dans les sept volumes aujourd'hui consultables, quelque 850 organisations proposent des collections au profil suffisamment varié pour servir d'indicateurs fiables. Peu importe le lieu de conservation final : une bibliothèque, une médiathèque, une cinémathèque, un musée, un service d'archives, un syndicat, une entreprise, un parti politique, un comité d'histoire, un laboratoire, un centre de recherche, une université, un collectionneur privé, une station de radio ou une chaîne de télévision.

L'important est de pointer, dans chacun des cas, le mobile et les circonstances. Pourquoi et comment détient-on cette documentation ? Les réponses sont diverses et le curseur interrogatif doit se poser sur chacune d'elles. Il s'agit de savoir si la collection a été fabriquée de toutes pièces pour servir un projet personnel, collectif, engagé, scientifique, patrimonial, mémoriel, commémoratif, médiatique etc. ; si elle est utilisée comme un produit de consommation *a priori* inscrit dans l'éphémère, puis transformé par l'épreuve du temps en document jugé pérenne ; si elle est réinsérée, en bout de chaîne, sur l'aval, pour compléter des ensembles déjà constitués et participer à l'accroissement de corpus généraux. Ces différents cas de figures – il y en a beaucoup d'autres – sont représentés et c'est sans doute en cela que le bilan établi, fatalement lacunaire [27] mais rendant compte de dynamiques plurielles, peut être considéré comme un point de départ significatif[28].

[27] Malgré de nombreuses sollicitations (ce sont jusqu'à six relances qui furent opérées) de nombreux centres de recherches ne répondirent pas à l'enquête entreprise.

[28] Ce travail fut d'ailleurs considéré comme l'assise nécessaire au rapport commandé au Conseil économique et social (CES) en 2000 par les Services du Premier Ministre, cf. *Les archives orales : rôle et statut*, Paris, Direction des Journaux officiels, 2001, (rapporteur : Georgette Elgey ; experts : Agnès Callu et Hervé Lemoine). Sur ce rapport, cf. Agnès Callu, Hervé Lemoine, « Les archives orales, une reconnaissance tardive par l'État : l'avis du Conseil économique et social du 10 janvier 2001 », dans *Colonnes*, février 2003, p. 40-43.

• L'apport de l'audiovisuel à la connaissance du contemporain

La seconde raison, de contenu, est fondatrice dans la mesure où elle prouve, sur pièces, l'apport de l'audiovisuel à la connaissance du très contemporain[29]. Depuis longtemps déjà, par segments, sur des thèmes ou questions définis, la plus-value a été démontrée. En effet, le recours au témoignage oral, pour n'évoquer qu'une telle catégorie, afin de comprendre l'évolution de minorités sinon « silencieuses » [30](sociales, ethniques, raciales, sexuelles, etc.) ou, par exemple, le parcours de groupes, s'identifiant à une culture du « non » et, de fait, rejetés dans une clandestinité s'interdisant l'empreinte durable[31], comme les mouvements ou réseaux résistants [32], est un fait acquis. L'enrichissement est autre. Il réside dans la compilation raisonnée d'informations qui, se croisant, se recoupant et/ou s'infirmant, autorisent l'exercice comparatif, donc l'étude historique fondée sur l'exploitation de sources. Il est dorénavant envisageable, sur une thématique donnée, de confronter les discours et les représentations : énoncés et montrés simultanément aux faits ; dits, rehiérarchisés, reconstruits, reconvoqués dans l'après, à l'échelle d'une portion géographique, voire du territoire tout entier. Les possibles sont infinis.

À ne prendre que l'exemple de l'histoire ouvrière *post* 1945, celle-ci ne peut être objectivement appréhendée qu'après un décryptage critique des matériaux audiovisuels désormais mis au jour et dont l'altérité fait la force : ainsi, des productions techniques diffusées par les centres miniers ou les musées valorisant le patrimoine industriel, des films tournés par des caméras militantes [33] – telle, après la guerre, celle du cinéaste Louis Daquin, président de la Coopérative générale du cinéma français et secrétaire général du Syndicat des techniciens du film —, des enregistrements des discours prononcés par les « officiels » chargés « du règlement de la question minière » en 1947, des slogans entendus sur les ondes de radios libres créées dans l'empirisme de la contestation (Radio Lorraine Cœur d'acier [34] vibre de 1979 à 1981 au son du « *Chiffon rouge* », refrain symbole de la station auto-installée dans le bassin sidérurgique de Longwy), ou encore des propos rétrospectifs livrés par les « gueules noires » qui racontent modes de vie, pratiques communautaires et savoirs séculaires[35]. Confrontation thématique, bien sûr, confrontation

[29] Cf. Henry Rousso, *La Dernière Catastrophe : l'histoire, le présent et le contemporain*, Paris, Gallimard, collection « NRF Essais », 2012.

[30] Cf. Agnès Callu, « Par le verbe et l'image : plaidoyer pour des images sinon mises au secret », dans *Archives secrètes, secrets d'archives* (sous la direction de Sébastien Laurent), Paris, CNRS Éditions, 2003, p. 171-176.

[31] Agnès Callu, « Mémoires orales de banlieues migratoires », dans *Diversité*, n° 149, juin 2007, p. 133-139 et « La parole du Quart Monde ou l'histoire racontée des plus pauvres », dans *Revue Quart Monde*, n° 203, août 2007, p. 34-43.

[32] Cf. Alya Aglan, *Mémoires résistantes : histoire du réseau Jade-Fitzroy*, Paris, Éditions du Cerf, 1994 ; Laurent. Douzou, *La Désobéissance : histoire d'un mouvement et d'un journal clandestin, Libération Sud, 1940-1944*, Paris, Odile Jacob, 1995 ; Olivier Wieviorka, *Une certaine idée de la Résistance : Défense de la France, 1940-1949*, Paris, Le Seuil, 1995.

[33] Cf. Tangui Perron (sous la direction de), *Cinéma engagé, cinéma enragé*, Paris, L'Harmattan, 1998.

[34] Cf. David Charasse, *Lorraine cœur d'acier*, Paris, Maspéro, 1981.

[35] Cf. Jean Bourassa, René Cloutier, *Le Travailleur minier, la culture et le savoir ouvrier : quatre analyses de cas*, Québec, Institut québécois de culture, 1982.

géographique, aussi. En effet, des zones culturelles signées d'un même patrimoine linguistique et historique [36] offrent des collections qui, mêlées, rendent compte d'une histoire locale[37], celle d'une ville, par exemple. Ici, un film tourné par un amateur montre le creusement de la « Grand' Rue » ou la procession devant la cathédrale ; là, l'hôtel de ville capture les discours de son maire ; ici, une radio de village diffuse les informations touchant au plus près la vie des habitants de la commune ; là, les « vieux » acceptent de confier au micro [38] les traumas ressentis lors des deux guerres [39] ou bien l'évolution d'un bourg redimensionné par les frontières mouvantes d'une banlieue [40] dont les *habitus* sociaux sont encore ignorés[41]. Confrontation humaine, évidemment, quand les destins, se mêlant, cessent de raconter seulement une histoire individuelle mais proposent celle d'une communauté. Les souffrances personnelles partagées par celles et ceux qui connurent « l'enfer de la déportation » s'exposent à l'analyse historique, quand elles s'entendent et se voient au visionnage des « grands procès »[42], dans la diffusion des reportages [43] tournés à l'ouverture des camps « pour témoigner de la barbarie nazie »[44], dans le travail mémoriel des fondations dédiées à l'histoire de la seconde guerre mondiale, autant que dans la quête scientifique et pédagogique fondée sur le témoignage, telle qu'elle est menée par des centres de recherche ou des associations militantes [45]**.** Des corporations de métiers aussi, aujourd'hui disparus ou condamnés à l'être, se découvrent ou redessinent derrière les prises de vues d'un Albert Kahn [46] ou d'ethno-cinéastes ; grâce aux interrogations, également, que les musées d'art et traditions populaires ou les écomusées posent aux derniers charbonniers[47], cloutiers [48] ou viscosiers[49].

[36] Cf. Emmanuel Le Roy Ladurie, « Langues, territoires et patrimoine », dans *le Patrimoine sonore et audiovisuel français* (sous la direction d'Agnès Callu et Hervé Lemoine), *op. cit.*, T1, p. 18-37.

[37] Cf. E. Le Roy Ladurie, *Histoire de France des régions*, Paris, Le Seuil, 2001.

[38] Cf., entre autres cas, Jean-Marie. Lamblard, *Récits et Contes populaires en Provence*, Paris, Gallimard, 1979.

[39] Cf. Jean-Pierre Biot, *Les Derniers Poilus*, Paris, La Martinière, 2004 ; *En juin 1944, j'avais ton âge : paroles données, paroles cueillies. Chronique de La Cambe durant les années de guerre racontée par ses habitants*, Isigny-sur-Mer, Mairie de La Cambe, 2004.

[40] Cf. Agnès Villechaise-Dupont, *Amère banlieue. Les gens des grands ensembles*, Paris, Grasset, 1999.

[41] Cf. Annie Fourcaut, *Le Monde des grands ensembles*, Paris, Créaphis, 2004.

[42] Cf. Jean-Paul Jean, Denis Salas (sous la direction de), *Barbie, Touvier, Papon. Des procès pour la mémoire*, Paris, Autrement, 2002.

[43] Cf. René-Jean Bouyer, David Dufresne, *Ils ont filmé la guerre en couleur*, Paris, Bayard, 2003.

[44] Cf. Marie-Anne Matard-Bonnucci, Édouard Lynch (sous la direction de), *La Libération des camps et le retour des déportés : l'histoire en souffrance*, Bruxelles, Complexe, 1995.

[45] Cf. Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

[46] Cf. *Albert Kahn (1860-1940) : réalités d'une utopie*, Boulogne, Musée Albert Kahn, 1995.

[47] Cf. Jean-Dominique Lajoux, *Le Charbon de bois*, Meudon, CNRS audiovisuel, 1984.

[48] Cf. Jean-Paul Bravard, *La Clouterie artisanale dans la région de Firminy, Loire : une activité et un genre de vie moribonds*, Ambierle, Centre forézien d'ethnologie, 1978.

Vers des programmes collectifs mutualisant savoirs et compétences ?

La troisième raison d'être satisfait de la restitution de la multiplicité et de l'interdisciplinarité des initiatives « audiovisuelles » est l'effet supposé vertueux d'un tel ouvrage. Généraliste, il signale toutes sortes d'initiatives génératrices de collections qui, par tradition scolastique, seraient demeurées parallèles. C'est un fait, la recherche française, compartimentée en disciplines et souvent en chapelles, ignore les travaux qu'un secteur d'activités voisin conduit à quelques encablures de lui. Ce guide espère les rapprochements scientifiques horizontaux et la mise en œuvre de programmes collectifs mutualisant les savoirs et compétences. En outre, il souhaite susciter l'envie : désir d'étendre ce qui est déjà commencé, enthousiasme devant un engagement qui paraît désormais à portée et dont la nécessité se fait pressante.

À la veille de 2015 et, donc, au moment de la célébration des dix années d'existence du « Guide » — mieux utilisé par les Anglo-Saxons que par les Français, compris davantage par les anthropologues que par les historiens, suscitant toujours plus de curiosité qu'il n'est véritablement intégré, acculturé dans les pratiques de travail —, il est fondamental de souligner l'urgence d'une mise à jour d'un *opus* sinon définitivement obsolète. La formule d'un « Wiki » de l'audiovisuel, placé sous l'autorité des auteurs et de l'Ina est espérée car elle inscrirait dans un futur actif une matière vive essentielle à l'écriture de l'histoire du temps présent.

Agnès Callu, historienne (PhD/HDR), conservateur du Patrimoine au musée des Arts décoratifs, chercheur associé permanent au CNRS (IHTP). Mai 2014

[49] Cf. Musée de la viscose, *Mémoires de viscosiers*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1992

ANNEXE

Pour mémoire : Table des matières des sept volumes

Tome I. L'audiovisuel et les sciences sociales

Introduction au Guide

Préfaces
« La puissance médiatique de l'audiovisuel au XX^{e} siècle », par Jean Cluzel, secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences morales et politiques
« Langues, territoires et patrimoine », par Emmanuel Le Roy Ladurie, professeur au Collège de France, Président de l'Académie des Sciences morales et politiques

Chapitre 1. Les Postulats de recherche
Chapitre 2. L'Ingénierie du projet ou le lancement d'une enquête nationale
Chapitre 3. Essai de typologie critique des sources sonores et audiovisuelles
Chapitre 4. La Société française et les Français en société
Chapitre 5. Traces, mémoire et histoire des guerres et des conflits au XX^{e} siècle
Chapitre 6. Le domaine étranger dans les collections françaises
Chapitre 7. Les enquêtes écrites : quelques exemples

Annexes
Liste alphabétique des institutions
Liste géo-sectorielle des institutions
Tableau méthodique des fonds et collections
Bibliographie sélective et sites internet

Tome II. Le dépôt légal et les institutions partenaires

La Bibliothèque nationale de France
Le Centre national de la Cinématographie
L'Institut national de l'Audiovisuel
Les Centres des Archives nationales
Les Services historiques de la Défense
L'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense
L'Institut des Archives sonores

Tome III. Paris l'Ile-de-France

Les institutions de Paris
Les institutions d'Ile-de-France

Tome IV. Le Nord

Les institutions du Nord-Ouest
Les institutions du Nord-Est

Tome V. Le Sud

Les institutions du Sud-Ouest
Les institutions du Sud-Est
Les D.O.M.-T.O.M.
Les institutions à l'étranger

Tome VI. Histoire des techniques et droits appliqués

Avant-propos
Chapitre 1. « Parcours d'un collectionneur : l'aventure du disque parlé et de l'édition discographique », par José Sourillan
Chapitre 2. « La parole en portefeuille : brève histoire de l'enregistrement sonore », en collaboration avec Michel Courty
Chapitre 3. « Les cavernes de lumière : histoire technique de l'image animée », en collaboration avec Michel Courty
Chapitre 4. « Droit, Patrimoine et " audio-visuel " : études et perspectives », par Bertrand Delcros

Annexes
Choix de textes de référence réunis par Marie-Martine Renard

Postface
« Les cinq sens », par Jacques Rigaud, membre honoraire du Conseil d'État

Tome VII. Florilege d'images et de sons et index interactif

Cédérom outil d'interrogation multimédia sur les données figurant dans le Guide

DVDrom deux créations originales autour des archives parlées et des images animées du XX^{e} siècle

« Vous n'allez pas raconter ça ? », par Michel Courty

« Histoire, cinéma et vidéos : fragments », par François Borot

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

Par Jean-Michel Rodes, directeur délégué aux Collections de l'Ina

Jean-Michel Rodes est directeur délégué aux Collections à l'Ina (Institut national de l'audiovisuel). Il a publié, entre autres : « Pour répondre à de nouveaux usages », in *Dossiers de l'audiovisuel* numéro 54, « Le dépôt légal de la radio et de la télévision », qu'il a coordonné avec Francis Denel et Geneviève Piejut (Ina, Documentation française, mars-avril 1994) ; « L'affaire Francey » in *1967 au petit écran*, dirigé par Myriam Tsikounas et Évelyne Cohen (Ina Éditions, PUR, 2014) ; « Deux affaires Francey. Le juge et le scénariste », in *Figures de femmes criminelles*, dirigé par Myriam Tsikounas et al. (Publications de la Sorbonne, avril 2010) ;« Une richesse à découvrir : les fonds complémentaires des collections du dépôt légal de la radio télévision », in *Le Temps des médias* numéro 9 (automne 2007, p.247-262) ;« Les lieux de l'image et du son », Questions à Éric Le Roy et Jean-Michel Rodes par Philippe Artières, in *Sociétés et représentations* numéro 19 (avril 2005) ; « La mémoire de la société de l'information », en collaboration avec Geneviève Piéjut et Emmanuelle Plas (Unesco, 2003, 103 p.).

La création du dépôt légal de la radio et de la télévision, confié à l'Ina en 1992, a permis que se développe, en France, une nouvelle approche de la recherche en sciences humaines et sociales sur les médias audiovisuels, extrêmement féconde comme en témoignent les exemples exposés dans cet article. La mise à disposition de sources au travers d'outils dédiés a élargi les champs des investigations et suscité la création de nouvelles méthodologies. Parallèlement, de nouveaux terrains d'enquêtes ont été explorés et de nouveaux points de vue heuristiques ont vu le jour. On verra, au travers des différents champs de recherche présentés ici par le responsable des Collections de l'Ina, Jean-Michel Rodes, la multiplicité des objets d'étude auxquels ces médias continuent à donner lieu. Cet accès aux archives télévisuelles et radiophoniques va continuer de s'étendre géographiquement grâce au développement d'une nouvelle plateforme de consultation élaborée par L'Ina THÈQUE et par l'accès à ces collections, dans des lieux dédiés, dans de grandes bibliothèques à vocation régionale.

La création d'un dépôt légal de la radio et de la télévision en 1992, et plus encore l'ouverture, finalisée en 1998, d'un centre de consultation de ce dépôt légal et, au-delà, de l'ensemble des collections conservées par l'Institut national de l'audiovisuel (Ina) au sein de la Bibliothèque François Mitterrand (Bibliothèque nationale de France, Bnf) a radicalement changé la donne et renouvelé l'approche des médias audiovisuels pour les chercheurs en sciences humaines.

Outre la mise à disposition très large des sources, cette ouverture s'est en effet accompagnée de dispositifs spécifiquement conçus pour de telles recherches, tant au niveau des interfaces documentaires que d'outils conçus pour l'analyse de l'image et du son, leur annotation, la conservation des analyses dans un dossier chercheur et la possibilité de générer des séries statistiques sur de grandes masses de données documentaires, y compris en ouvrant au chercheur la possibilité de générer sa propre indexation en utilisant ses taxinomies.

Ces dispositifs sont nés d'un dialogue de longue durée entre les chercheurs et les archivistes/documentalistes de l'Ina au sein de ce que l'on a appelé des Ateliers méthodologiques[50].

En parallèle se multipliaient les séminaires, colloques, manifestations, publications soutenues par l'Ina afin de créer un effet d'entraînement démultiplicateur dans l'ordre de la pensée sur les médias. Au sein des ces activités il faut souligner l'intérêt du Prix de l'Inathèque dont le jury, composé de chercheurs et de professionnels des médias, chaque année récompense par un prix de la recherche un travail de thèse et par un prix d'encouragement un travail de niveau master. L'essentiel des travaux universitaires sur les médias audiovisuels, et même au-delà, parvient donc tous les ans à l'Ina et constitue ce Prix en un lieu privilégié d'observation des grandes tendances de la recherche, en termes de thématique comme en terme de méthodologie et, ce, en traversant l'ensemble des disciplines.

Depuis les années 2000, les recherches sur les médias s'étaient alignées selon une axiomatique éprouvée : analyse interne à tendance sémiologique et infocom, souvent axée sur « la représentation de » (la femme, l'immigré, un pays, une histoire, le climat, le sida…) ; analyse externe, plutôt, du côté de la sociologie et de la science politique, utilisant les analyses quantitatives sur les programmes, l'analyse de la littérature existante, notamment anglo-saxonne ; et les *focus group* ou entretiens individuels.

Á côté de ces usages qui se prolongent, sans doute aussi parce que le travail du chercheur isolé montre ses limites face à l'explosion des datas, on a vu apparaître d'autres méthodes, novatrices, prenant des chemins de traverse et adoptant des approches obliques pour faire parler le message audiovisuel, pour sonder le grand silence de la réception, ou pour extraire du sens depuis ces grandes masses de données collectées aujourd'hui, véritable révolution de la quantité pour l'archive.

On parle beaucoup depuis 2013 des *big data*[51]. Cette notion valise est portée par deux grandes vagues essentiellement commerciales : le stockage en *cloud* [52] des contenus numériques, le ciblage des consommateurs en exploitant les traces de leurs parcours sur la Toile. On a vu récemment que se rajoutait, plus à la marge, des intentions politiques de

[50] Voir sur le site de l'Ina THÈQUE les divers Ateliers de recherche méthodologique

[51] Données volumineuses issues du Web public ou des logs de navigation ou de transaction qui nécessitent de nouvelles approches pour les traiter : le *data mining* ou fouille de données.

[52] Dématérialisation et externalisation de l'infrastructure informatique sur des fermes de serveur, proposées en location d'espace ou de puissance de calcul, en général par de très gros opérateurs et accessibles via le réseau internet.

surveillance du côté de la NSA (National Security Agency) américaine et, vraisemblablement, de nombreuses autres autorités politiques de par le monde.

Les moyens de la recherche en sciences humaines et sociales sont infiniment plus modestes ; cependant à partir du moment où de vastes ensembles de données deviennent accessibles, des initiatives se manifestent pour en construire de nouvelles heuristiques, ou pour simplement les rassembler en préalable à l'élaboration de projets, comme en témoignent les quelques exemples développés ici.

Nouveaux terrains d'enquête

• Les « avatars » d'Éric Macé

Au milieu des années 2000, le sociologue Éric Macé [53] a développé une approche très innovante de la sociologie des médias. La sociologie, nativement, prend l'homme dans sa dimension sociale comme objet d'enquête – les groupes humains, les classes sociales — et lui applique des méthodes d'enquête : production de statistiques ou analyse de statistiques produites par ailleurs (cf. Émile Durkheim et le suicide), séries d'entretiens plus ou moins directifs (cf. Pierre Bourdieu et la misère du monde), les *focus group*, l'immersion dans un terrain donné.

Éric Macé cherche à mesurer les discriminations (sociales, de genre, raciales, etc.) dans le récit télévisuel. L'affaire n'est pas simple puisque l'on manque d'une référence externe du côté de l'Insee (Institut national de la statistique et des études économiques) ou de l'Ined (Institut national des études démographiques), les statistiques raciales ou ethniques étant prohibées en France (cf. sur ce point les controverses très vives au sein de l'Ined entre Hervé Le Bras et Michèle Tribalat ou Patrick Simon).

Pour contourner la question, Éric Macé développe le principe que le contenu télévisuel, dans son flot continu, est en soi un terrain sociologique, même si on n'a plus affaire à des humains en tant que tels mais à des « avatars », notion qu'il développe à une époque où les jeux de rôle en ligne se répandent (*Second life*, *World of Warcraft*, etc.).

Il va donc analyser le flux télévisuel sur les sept chaînes historiques, en continu, sur une journée complète de diffusion, sans aucune discrimination de genre télévisuel, puisqu'il agrège au sein des mêmes résultats statistiques des séries américaines, des journaux télévisés, des variétés, du sport, des publicités, des bandes-annonces,

L'enquête va connaître ensuite des prolongements au-delà de son laboratoire, le Cadis (Centre d'analyse et d'intervention sociologiques) de l'Ehess (École des hautes études en sciences sociales) et du Cnrs (Centre national de la recherche scientifique), puisqu'elle va servir dès 2007 de modèle d'analyse au CSA (Conseil supérieur de l'audiovisuel) pour la

[53] Éric Macé est professeur de sociologie à l'Université de Bordeaux et directeur adjoint du Centre Émile-Durkheim, spécialiste de la sociologie des médias et des médiacultures. Il est également chercheur associé au Centre d'analyse et d'intervention sociologiques (EHESS CNRS).

construction d'un baromètre annuel de la diversité à la télévision, qui sera créé en 2009[54]. Sous l'impulsion de Rachid Arhab, alors conseiller du CSA en charge de ce programme, le pilotage d'une enquête prototype va être confié à Éric Macé. L'enquête, menée selon deux vagues annuelles, sera ensuite confiée, une fois mise au point, aux instituts de sondage qui conduiront ces analyses des programmes en élargissant le périmètre à l'ensemble des chaînes de la TNT (Télévision numérique terrestre) et sur trois semaines[55].

Le CSA vient de publier (23 janvier 2014) la septième vague de son baromètre de la diversité, lancé en 2009, sur 1 450 heures de programmes des 16 chaînes gratuites de la TNT, recensant 44 000 personnages indexés à l'écran. L'enquête, menée actuellement par TNS Sofres, se déroule deux fois par an dans le centre de consultation de l'Ina THÈQUE situé à la Bibliothèque François Mitterrand[56].

• Les forums de Nathalie Nadaud Albertini

Après dix ans de téléréalité, après les polémiques initiales autour de *Loft Story*, et les travaux de François Jost sur la téléréalité, une jeune chercheuse de l'Ehess reprend la téléréalité comme objet de recherche[57].

Dix ans après, l'analyse peut se mener de façon dépassionnée, plus sage, et distinguer des sous-genres au sein de la téléréalité, des classifications entre bonne et mauvaise téléréalité, des évolutions au long de la période, envisager une étude plus poussée de la circulation des « concepts d'émission » dans le monde. Parmi de nombreuses approches heuristiques, plus classiques, Nathalie Nadaud Albertini en a développé une plus originale consistant à prendre comme terrain d'enquête les forums propres aux émissions sur Internet.

Utiliser Internet ne serait pas en soi original s'il ne s'agissait que d'une consommation passive des échanges et débats animant les sites et forums de fans. L'intérêt dans l'approche a, au contraire, été de prendre ces forums comme des terrains d'enquête sociologique et de s'y comporter en sociologue rejoignant son terrain d'enquête dans le monde du travail ou en grande banlieue, par exemple.

Nathalie Nadaud Albertini va commencer par s'introduire comme membre actif sur un forum et se présenter en chercheur qui veut s'entretenir ou interagir à travers la médiation du Web. Il faut apprivoiser, tant les échanges sur le Web, anonymes, recèlent

[54] Pour l'histoire du rôle du CSA dans le suivi de la représentation de la diversité à la télévision, voir « La diversité à la télévision, CSA.

[55] Éric Macé, *Une journée ordinaire de télévision*, Paris, Armand Colin, Ina Éditions, 2006.

[56] Voir le site de l'Ina THÈQUE.

[57] Nathalie Nadaud Albertini est chercheuse associée au Centre d'études des mouvements sociaux (Cems) à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Elle a reçu le prix de la recherche de l'Ina Thèque en 2012.

de « trolls » (perturbateurs) et de fausses pistes. Mais les contacts finissent par se nouer, et peuvent se prolonger, au-delà, par courriel, voire en contact direct[58].

• La tour HLM de Vincent Goulet

Vincent Goulet [59] s'inscrit dans les prolongements de « la culture du pauvre » de Richard Hoggart, et dans les développements qui ont suivi au sein des *cultural studies* et des études de réception.

Ces études ont montré que le récepteur n'est pas une pâte molle recevant passivement une culture et une idéologie diffusant d'en haut, que la communication n'est pas non plus seulement un *two step flow* [Théorie de la communication « à double étage »], (voir Elihu Katz, Paul Lazarsfeld)[60], trop schématique mais une opération complexe de négociation au niveau de chaque individu entre sa culture, sa personnalité, son environnement, son histoire, son éducation, ses croyances et opinions et le message reçu (Katz restitue, en 1992, une comparaison internationale sur la réception dans différents pays de la série *Dallas*). Toute réception fait donc l'objet d'une appropriation et d'une activité critique.

Vincent Goulet, pour mener à bien sa thèse de sociologie, s'installe et vit pendant trois ans dans une tour HLM de la région bordelaise afin de recueillir et analyser les réactions des habitants de la tour aux informations télévisées. Là encore, il faut du temps pour que les habitants connaissent, acceptent, intègrent le sociologue comme un voisin, un alter ego. L'investissement personnel du chercheur est lourd.

Vincent Goulet soutient une thèse en sociologie mais son travail s'assimile plus à une anthropologie de la réception des médias empruntant, à l'ethnologie son mode d'approche du terrain et son ex-territorialisation du chercheur[61].

• L'écriture de « Plus belle la vie » de Muriel Mille

Comme Vincent Goulet, Murielle Mille va s'immerger pendant presqu'un an dans un autre monde. Elle travaille sur la sociologie des professions de l'audiovisuel et poursuit une thèse à l'Ehess[62].

Son terrain : la production de *Plus belle la vie*, série télévisuelle plébiscitée par les téléspectateurs sur France 3 depuis 2004. Pour suivre le processus de production, elle va multiplier les contrats de stagiaire et réussir à s'infiltrer presque à chaque étape de la production du feuilleton.

---

[58] Nathalie Nadaud Albertini, *Douze ans de téléréalité… au delà des critiques morales*, Bry-sur-Marne, Ina Éditions , 2013.

[59] Vincent Goulet est maître de conférences à l'Université de Lorraine, membre du Crem (centre de recherche sur les médiations).

[60] Paul Lazarsfeld, Elihu Katz, *Influence personnelle,* Paris, Armand Colin, Ina Éditions, 2008.

[61] Vincent Goulet, *Médias et Classes populaires*, Bry-sur-Marne, Ina Éditions, 2010.

[62] Murielle Mille, *Produire de la fiction à la chaîne : sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*, Thèse de sociologie Ehess, Paris, 2013.

Le plus novateur dans la démarche de Muriel Mille sera de s'intéresser principalement à la phase d'écriture du feuilleton, plutôt qu'à la phase de production ou de négociation entre le producteur et le diffuseur, plutôt qu'à la phase de réalisation. Muriel Mille va mener une existence parallèle pendant plusieurs mois au sein de ses ateliers d'écriture.

Contrairement au monde du cinéma français ou du téléfilm, encore très attachés à l'image charismatique du réalisateur/auteur, *Plus belle la vie* est un feuilleton quotidien, qui doit être produit avec un rythme soutenu ne permettant pas l'échec et qui est en revanche assez pauvre au moment de la réalisation. Le plus intéressant dans le processus réside dans cette organisation qui doit produire du scénario et des dialogues en flux continu pour nourrir le tournage et la diffusion, se rapprochant de modes d'organisation plus traditionnels outre-Atlantique autour du *show runner* (auteur-producteur/ organisateur).

L'organisation du travail est donc très industrielle – alors que beaucoup de jeunes scénaristes de la série, sortant de la Femis[63] s'imaginaient un autre avenir –, choix d'une trame avec des arcs narratifs plus ou moins longs (le jour, la semaine, la saison) et parallèles, travail de l'atelier séquenceurs, travail de l'atelier dialoguistes. Le travail est sérialisé, avec des responsables pour chaque atelier et des réunions très fréquentes de coordination et d'ajustement.

Progressivement, Muriel Mille sera adoptée par les équipes, y compris par un producteur un peu abrupt, et pourra en suivre les différentes étapes. Seules quelques réunions lui seront interdites, les responsables ayant très peur de voir fuir des informations sur la série avant la diffusion de l'épisode.

La révolution des données : la quantité, le rassemblement d'équipes pluridisciplinaires

• 1967 au petit écran, une semaine ordinaire de télévision

De fin 2007 à juin 2010, un séminaire conjoint des universités Paris 1 et Paris 7, à l'initiative d'Evelyne Cohen et Myriam Tsikounas et avec le soutien de l'Ina, a essayé de reconstituer la diffusion d'une semaine de télévision en 1967[64].

Le séminaire a donc duré plus de trois ans et a fait appel à de très nombreuses contributions, de doctorants, de chercheurs, de professionnels de la télévision, en multipliant les angles d'approche pour essayer de rassembler tout le savoir disponible autour de cette semaine ordinaire de télévision. Vingt-deux contributeurs directs au total, sans compter les participants aux discussions.

La question posée met en question et travaille la complémentarité des archives — archives audiovisuelles, presse écrite, Archives nationales ou départementales, fonds privés,

[63] Fondation européenne des métiers de l'image et du son.

[64] Évelyne Cohen, Myriam Tsikounas (Dir.), *1967 au petit écran, une semaine ordinaire*. Ina Editions, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014.

témoignages — et la variation des angles d'approche : production des émissions, fabrication, diffusion, réception, grille de programme, genres, transmédialité...

Même sur un objet qui paraît relativement limité, très vite la construction d'un groupe apparaît nécessaire face à la masse d'archives à dépouiller et à la multiplicité des compétences nécessaires. Apparaît également nécessaire le rassemblement d'une intelligence collective autour d'un sujet aux multiples facettes.

• Matrice, un projet pour appréhender la mémoire sociale dans son évolution

Les sommes dégagées pour les Investissements d'avenir[65], appelés au début Grand Emprunt, ont engendré une mobilisation importante dans l'université pour construire des projets candidats : selon trois axes, les Initiatives d'excellence (Idex), les laboratoires d'excellence (Labex) et les Équipements d'excellence (Équipex).

Matrice est un Équipex, piloté par Denis Peschanski à l'université Paris 1, agrégeant une série de laboratoires et centres de recherche. L'idée principale de Matrice est de construire des instruments rassemblés au sein d'un équipement permettant d'appréhender la mémoire sociale dans son évolution. Plusieurs disciplines scientifiques sont convoquées autour de l'Histoire : lexicométrie, génie linguistique (notamment transcription de la parole), neurosciences, psychologie, muséologie… et différentes technologies (capteurs de parcours dans les musées, imagerie scientifique…).

Il s'agit bien de rassembler un équipement pluridisciplinaire avec un corpus central, ou plutôt deux :

- la mémoire de la shoah,
- la mémoire du 11 septembre 2001 à New York.

Le projet comporte en effet une dimension internationale par son association avec le Mémorial du 11/9 et la New York University, et une dimension muséale puisque le Mémorial de Caen y est fortement associé.

L'un des cœurs du projet est un corpus de sons et d'images rassemblé par l'Ina. Ce corpus donne lieu à deux développements : d'une part, sa transcription intégrale par le Limsi (Laboratoire d'informatique pour la mécanique et les sciences de l'ingénieur du CNRS) sur des ordinateurs (1 000 cœurs) de l'École Polytechnique ; et d'autre part, le développement d'une plate-forme collaborative en technologies web permettant la consultation des notices du corpus, des transcriptions, de l'audio et de la vidéo (pour ces médias seulement dans les enceintes Ina), mais ouvert également sur des principes d'annotation, d'échanges et partages, de plugins de calcul…

[65] Dont l'opérateur pour l'université est l'Agence nationale de la recherche depuis 2010.

Le projet, dans sa phase initiale, a en grande partie mûri au sein des Ateliers méthodologiques de l'Ina, qui ont véritablement joué un rôle d'incubateur conceptuel du projet [66].

- **EPISTEME**

Le projet EPISTEME (Outils contributifs pour une épistémologie transdisciplinaire des savoirs numériques) se veut au croisement de nombreuses disciplines : informatique, philosophie (épistémologie), statistique, histoire, astrophysique, sociologie.

Il est initié par l'IRI [67] et agrège une dizaine de laboratoires universitaires, centres de recherche et professionnels des médias.

L'idée est de mettre au point des outils contributifs de validation et de certification entre pairs dans le débat scientifique. L'ambition plus générale du projet se situe au niveau de la catégorisation contributive dans la controverse scientifique et dans la création d'espaces et d'outils de partage, de débat et de validation des savoirs.

L'horizon du projet se situe au croisement du développement considérable, depuis quelques années, des réseaux sociaux et des dispositifs techniques – comment définir un réseau social scientifique, comment transposer dans le domaine du débat scientifique l'idée et les dispositifs qui ont fait la force des réseaux sociaux ? – et des technologies d'éditorialisation des savoirs scientifiques avec la percée plus récente des MOOCs (*Massive Open Online Courses*, cours en ligne interactifs).

Le projet se décline au niveau épistémologique (au sens de Gaston Bachelard), épistémique (Michel Foucault) et technologique (Jack Goody, Gilbert Simondon).

Le projet rejoint, bien sûr, la trajectoire qui avait été initiée par Bernard Stiegler :

- au début des années quatre-vingt-dix avec le PLAO (Poste de lecture assisté par ordinateur) à la Bibliothèque de France avec Alain Giffard ;

- avec Médiascope un peu plus tard, développé par l'Ina et déployé sur les Stations de lecture audiovisuelle à la suite des Ateliers de Recherche méthodologique que Bernard Stiegler avait pilotés ;

- avec le logiciel *Lignes de Temps*, développé dans les années 2000 par l'IRI.

On y retrouve, comme une constante, l'articulation et l'intégration en profondeur entre une philosophie et des outils, une pensée instrumentée, avec les retours que cet outillage de la pensée provoque sur la pensée elle-même. On y retrouve aussi l'audiovisuel comme terrain de travail possible parmi d'autres, loin des comportements dépréciatifs que l'on trouve couramment dans l'université sur ces médias.

[66] Voir notamment sous la direction de Denis Peschanski et Denis Maréchal : « Les chantiers de la mémoire », Bry-sur-Marne, Ina Editions, 2013.

[67] Institut de recherche et d'innovation, directeur Bernard Stiegler, directeur exécutif *Vincent Puig*

Dans le cadre d'EPISTEME, l'un des terrains d'enquête sera une série télévisée, « *Un village français* » (série de Frédéric Krivine, diffusée sur France 3 à partir du 4 juin 2009). Pour s'assurer de la crédibilité des faits et situations, la série avait fait appel à un conseiller historique, Jean-Pierre Azéma. L'approche se fera au moyen de développements d'outils d'annotation et de catégorisation contributive scientifique, mais aussi en lien avec l'éditorialisation professionnelle (France Télévisions, *Télérama*), l'analyse de la réaction des publics (tweets). L'autre mode d'approche consistera à confronter les catégorisations ainsi dégagées avec le corpus mis à disposition de Matrice par l'Ina et la généalogie des images.

- **Autre programmes : e-diapora, Agendas**

D'autres programmes existent depuis plusieurs années qu'il faudrait également citer.

- **e-diaspora**, un groupe de chercheurs mené par Dana Diminescu, à la Maison des Sciences de l'Homme de Paris, associé à l'équipe du dépôt légal du Web de l'Ina pour rassembler de très gros corpus sur le Web autour de la question des migrations et des diasporas.

- Le projet **Agendas**, géré par Emiliano Grossman à l'Institut d'études politiques de Paris, visant à rassembler en une grande base de données les informations issues de la presse papier et audiovisuelle sur les politiques publiques sous la Ve République, et de les confronter à l'information institutionnelle (lois, décrets, débats parlementaires,…) à l'instar de ce qui se fait aux États-Unis.

Perpétuer le dialogue entre les sources et les recherches

Pendant ce temps, du côté de l'archive, l'Ina THÈQUE a développé une nouvelle plateforme de consultation des collections de l'Ina. On l'appelle le PCM (Poste de Consultation Multimédia). Son ambition est double, unifier enfin pour le chercheur ou l'étudiant l'ensemble des collections audiovisuelles de l'Ina, permettre une décentralisation de la consultation de ces collections le plus largement possible, tout en sachant que l'option de leur consultation sur le Web nous est interdit par la législation.

Le challenge était lourd à relever : près de 30 millions de notices documentaires, plusieurs millions d'heures d'images et de sons, plus de dix mille sites Web captés régulièrement.

C'est donc dans les grandes bibliothèques à vocation régionale que l'Ina THÈQUE, comme une tête de réseau de l'Ina, se déploie : déjà Bordeaux, Toulouse, Lille, Strasbourg, Marseille, Rennes, Lyon, Nancy, Grenoble, Montpellier, Pessac, Metz ; bientôt Nantes, Clermont-Ferrand, Poitiers, Angers, Nice, Rouen. Dans chacune de ces villes, deux de ces nouveaux postes de consultation sont installés et s'ouvre à la recherche.

C'est à travers ce dialogue entre les sources et les recherches que l'ensemble progresse, il faut soigneusement en protéger le fil.

Jean-Michel Rodes, directeur délégué aux Collections de l'Ina, Avril 2014

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

Par Sylvie Lindeperg, historienne, professeure à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

« Je trouve un peu excessive l'aversion du public actuel contre tout ce qui s'appelle polémique ou paraît l'être. On semble oublier combien de questions importantes n'ont pu être éclaircies que grâce aux contradicteurs, et que les hommes ne seraient d'accord sur quoi que ce fût s'ils ne s'étaient querellés sur rien. « Querelle », c'est en effet le terme dont se sert la bienséance pour stigmatiser toute discussion. Et se quereller est devenu si inconvenant que l'on a moins honte de médire ou de haïr que de poursuivre une querelle », Lessing, 1769 [68] .

Sylvie Lindeperg est historienne, spécialiste du cinéma dans ses rapports à l'histoire. Elle est professeure à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, où elle dirige le Centre d'études et de recherches en histoire et esthétique du cinéma (Cerhec). Elle est l'auteure et la codirectrice d'une dizaine d'ouvrages, parmi lesquels Les Écrans de l'ombre (Points Histoire, 2014), Clio de 5 à 7 (CNRS Éditions, 2000), Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire (Odile Jacob, 2007), La Voie des images (Verdier, 2013). Ses livres, traduits en plusieurs langues, ont été primés en France et à l'étranger, adaptés pour la scène et pour l'écran. Elle est également l'auteure de réalisations multimédias (parmi lesquelles Images de guerre 1940-1945, Nouveau Monde éditions, 2005, 2008) et du film de Jean-Louis Comolli Face aux fantômes (2009). Elle codirige la Cinémathèque universitaire et est membre du Comité historique de la mission interministérielle des anniversaires des deux guerres mondiales.

Si les archives audiovisuelles sont de plus en plus l'objet d'un engouement généralisé, se pose la question des tensions et contradictions engendrées par des usages très divers. Ces images sont en effet entrées peu à peu dans le champ des historiens, mais sans avoir le statut des archives écrites. Par ailleurs, depuis des années, l'une des tendances dominantes de la production documentaire mainstream se fonde sur la disjonction opérée entre l'histoire des événements d'un côté, laissée aux professionnels de l'histoire, celle des images de l'autre, considérée comme le domaine réservé du réalisateur. Dans cette perspective, les historiens ont en général pour seule tâche de valider « l'exactitude historique ». Or, à ces mésusages anciens, les

[68] Gotthold Ephraim Lessing, Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie, préface d'Hubert Damish, Paris, Éditions Hermann, 1990, réédition 2002, p. 201.

techniques numériques ajoutent une nouvelle dimension, en facilitant des manipulations telles la colorisation ou la sonorisation des plans. Sylvie Lindeperg décrit certaines pratiques dominantes du documentaire historique qui relègue l'image d'archive au rang de marchandise et trace quelques pistes en faveur d'un « statut scientifique » des archives audiovisuelles.

Depuis la fin du siècle dernier, et de manière accélérée depuis quelques années, les images d'archive font l'objet de toutes les attentions. Leur attrait se manifeste dans les domaines de la recherche, de l'enseignement, de la création. Elles sont aussi exploitées par les industries culturelles qui les portent à la connaissance d'un large public, « relookées » à grand renfort d'effets numériques. Si l'on peut se réjouir de cet engouement généralisé, il convient de prendre conscience des tensions et des contradictions qu'engendrent ces usages multiples.

Sources incontournables pour l'Histoire de demain, les images filmées ne bénéficient pas d'un statut équivalent à celui des archives écrites. Si elles entrent peu à peu dans le laboratoire des historiens, leur place y demeure marginale. L'invention tardive du cinéma et de l'audiovisuel, les spécificités techniques de leur archivage, leur valeur marchande et les questions juridiques qu'elles soulèvent les placent en marge des règles en vigueur pour la conservation et la communication des archives. Leur intégrité s'en trouve parfois menacée, leur accès demeure inégal. Leurs usages onéreux, souvent prohibitifs, freinent d'autant l'expérimentation de formes innovantes d'écriture de l'histoire dans le cadre de dispositifs pédagogiques et scientifiques.

Parce qu'elles sont entrelacées et interdépendantes, ces questions nécessitent une réflexion de fond associant historiens, cinéastes, pédagogues, producteurs, juristes, archivistes, conservateurs…[69] Je me contenterai de tracer ici quelques pistes sur le « statut scientifique » des archives audiovisuelles et sur certaines pratiques dominantes du documentaire historique, en m'appuyant sur des exemples emblématiques.

L'image comme trace : confronter l'intelligible à la perte

Longtemps négligées par les historiens, les images filmées sont peu à peu reconnues comme des sources précieuses. Elles éclairent les événements sous un jour sensible, en renouvèlent les points de vue, en rouvrent les perspectives ; elles recueillent les visages et les gestes des femmes et des hommes du passé, redonnent corps aux absents de l'histoire, ramènent vers la lumière des faits et des sujets oubliés. Les images d'archives sont aussi les symptômes des mentalités d'une époque, de ses manières de voir et de penser, de façonner l'opinion, de construire les mémoires et fixer les imaginaires. Elles

[69] C'est tout le sens du séminaire « À qui appartiennent les images ? » et du programme de recherche sur les fonds d'archives audiovisuelles que j'ai mis en œuvre à l'université Paris 1, avec Agnès Devictor et Ania Szczepanska, dans le cadre du LabEx Création, Arts, Patrimoines.

témoignent encore du rôle joué par le cinéma et l'audiovisuel comme agents de l'histoire et vecteurs de mémoire. Car les caméras n'ont pas seulement enregistré le monde ; en le filmant, elles ont contribué à le modifier en profondeur, faisant advenir de nouvelles formes d'historicité et d'événementialité. En ce sens, la prise en compte des archives audiovisuelles déborde très largement le domaine de l'histoire culturelle ; elles constituent un matériau précieux pour une histoire sociale, politique, mentale, symbolique des mondes contemporains.

Si ce constat fait, certes, son chemin dans la « communauté scientifique », les contemporanéistes français sont encore très réticents à reconnaître l'importance des images dans l'écriture de l'histoire, à les intégrer dans leurs recherches et leurs enseignements. Les spécialistes des images filmées sont maintenus aux lisières des départements d'histoire ; si leurs travaux sont moins systématiquement ignorés de leurs pairs, ils exercent leurs magistères en dehors de la discipline. Cette prise de conscience trop lente et tardive freine l'indispensable développement d'un enseignement théorique et méthodologique sur ces sources archivistiques d'un genre particulier. Car l'interprétation des archives filmées doit être soumise à des règles d'autant plus rigoureuses qu'elles sont d'un maniement délicat.

Par leur capacité à rendre visible un passé qui n'est plus, les archives audiovisuelles sont à l'origine de nombreux faux-semblants. Dans L'Absent de l'histoire, Michel de Certeau compare la position de l'historien à celle de Robinson Crusoé sur la grève de son île, découvrant « le vestige d'un pied nu empreint sur le sable » : « L'historien parcourt les bords de son présent ; il visite ces plages où l'autre apparaît seulement comme trace de ce qui est passé. Il y installe son industrie. À partir d'empreintes définitivement muettes (ce qui a passé ne reviendra plus, et la voix est à jamais perdue), […] se construit une mise en scène de l'opération qui confronte l'intelligible à cette perte[70]».

L'image filmée est affectée d'un plus grand quotient de réalité que la trace écrite ; elle paraît ainsi limiter la perte qui est au cœur du travail historique. La captation de la machine cinématographique, parce qu'elle semble retenir à la fois l'empreinte et le pied, offre un surplus de réel qui est à l'origine de nombreuses illusions. La voix enregistrée n'est plus tout à fait la même, mais elle n'est déjà plus tout à fait perdue. Cet effet de présence donne le sentiment que quelque chose de ce qui a passé revient ; il peut être en ce sens un piège qui court-circuite le nécessaire travail d'interprétation. L'appareil d'enregistrement supprime en même temps l'écart structurel entre l'advenu d'un fait et son inscription, modifiant en profondeur les conditions d'écriture et de production de l'histoire.

À la fin du XIX^{e} siècle, Charles Seignobos et Charles-Victor Langlois, en même temps qu'ils posaient les bases de la méthode historique et fixaient les règles d'expertise des documents d'archives, avertissaient leurs contemporains que l'Histoire ne pourrait jamais prétendre au statut de science, car elle ne relevait en aucune façon de l'observation. Au même moment, l'invention des frères Lumière suscitait l'enthousiasme de quelques

[70] Michel de Certeau, L'Absent de l'histoire, Paris, Maison Mame, 1973, pp. 8-9.

contemporains ; elle marquait à leurs yeux l'aube d'une ère nouvelle où, grâce aux caméras, la connaissance du passé deviendrait une « science exacte ». Le critique du Journal des débats prophétisait que les chaires d'histoire seraient bientôt « toutes occupées par de simples montreurs de lanterne magique », précisant qu'ainsi, bien des erreurs seraient épargnées aux générations futures. En 1898 toujours, le journaliste du Petit Moniteur comparait ces images à « des tranches de passé en bouteilles » qu'il suffirait de laisser vieillir « comme du vin des bons crus avant de les livrer à la consommation » pour faire « revivre » les siècles révolus[71]. Les images ne seraient pas des traces à interpréter mais des faits mis en boîtes ; leur conservation permettrait aux générations futures de les observer. L'Histoire serait rendue dans la plénitude du réel ; la caméra serait un « témoin oculaire véridique et infaillible » ; l'évanescence du témoignage et les défaillances de la mémoire humaine seraient battues en brèche par l'exactitude de la reproduction analogique.

L'idée selon laquelle les archives filmées jouissent d'un statut de « preuve absolue [72]» livrant une vérité toute armée, incontestable et intangible, n'a jamais perdu de son actualité. Non sans paradoxe, cette croyance a cohabité tout au long du XX^{e} siècle avec des formes sans cesse plus sophistiquées de manipulation des images, amplifiées par les développements du montage et l'avènement du cinéma sonore. Chaque époque a ainsi projeté sur les images du passé sa psyché, ses rêves et ses fantasmes, les a enrôlées au service de la propagande, en a forcé le sens, les a sollicitées, brusquées sans limites. Les archives filmées se trouvent ainsi prises entre deux écueils contraires : le court-circuit de l'interprétation face à l'illusion d'un passé qui revient ; le commentaire sans contrôle qui abuse les images, en fait des surfaces de projection qui réfléchissent les questions et les regards du temps présent.

Face à ce constat, les historiens doivent rappeler que leur métier est d'établir les sources et d'interpréter les documents — qu'ils soient écrits, filmés ou photographiés — afin de progresser dans la connaissance des faits et l'intelligence du passé. Il leur revient aussi de redoubler de rigueur en pensant à nouveaux frais le partage qui se joue dans l'image mouvante entre visibilité et lisibilité. Cette attention exige une culture du cinéma et de l'audiovisuel, une connaissance des techniques et des manières de filmer, une réflexion sur le contexte de la prise de vues et ses rapports avec le hors-champ. Car l'image filmée, il faut le répéter, n'offre jamais qu'une portion de réel, mise en forme et cadrée ; elle est l'expression d'un point de vue en même temps qu'elle est une archive des manières de filmer, d'appréhender le monde, de porter un regard sur ses contemporains.

Tandis que la prise en compte des archives audiovisuelles tarde à s'imposer dans les lieux de recherche et de formation, les historiens sont toujours plus nombreux à mettre leur savoir au service du cinéma et de la télévision. Ces collaborations, parfois très fructueuses, sont d'une grande variété ; elles occupent tout le spectre qui va des

[71] Le Petit Moniteur, 9 juin 1898 ; Le Journal des débats, 11 mai 1898 (textes réunis in Boleslas Matuszewski, Écrits cinématographiques. Une nouvelle source de l'histoire et La Photographie animée, Édition établie par Magdalena Mazaraki, Paris, AFRHC/La Cinémathèque française, 2006).

[72] Selon les expressions de Boleslas Matuszewski, ibid.

documentaires grand public aux œuvres les plus expérimentales du cinéma de création. S'il n'est pas le lieu d'en étudier les modalités, certaines pratiques méritent d'être examinées avec attention en ce qu'elles engagent la responsabilité des historiens.

Des images abusées

Depuis de très longues années, l'une des tendances dominantes de la production documentaire mainstream se fonde sur la disjonction opérée entre l'histoire des événements d'un côté, celle des images de l'autre. La première justifierait l'appel aux professionnels de l'Histoire, la seconde serait le domaine réservé du réalisateur. Dans cette perspective, les historiens ont pour seule tâche de valider les scansions du récit et « l'exactitude historique » des commentaires, sans avoir prise sur la manière dont les images d'archives sont agencées, travaillées, interprétées, sur la façon dont leur historicité, leur nature et leur statut sont ou non pris en compte. Cette disjonction pose problème : peut-on sérieusement respecter la « vérité historique » si l'histoire des images est totalement faussée, leur sens abusé, leurs déterminations techniques et idéologiques ignorées, niées ? La division du travail en vigueur dans ces productions audiovisuelles leur permet de bénéficier du label historique ; ce sceau scientifique légitime en ce sens des pratiques anhistoriques que le savoir sur les images, en constante progression, rend toujours plus discutables.

Nombre de films sur les événements du XX^{e} siècle ont connu un âge de l'innocence où la lecture fautive des images précéda le temps de l'Histoire. Les premiers documentaires sur les camps nazis furent tributaires d'un savoir balbutiant et d'une connaissance très lacunaire sur les photographies et les plans d'archives. Ils furent réalisés à une époque où les demandes sociales, symboliques, politiques adressées aux images étaient tout autres [73]. Aujourd'hui, l'horizon de lecture de ces archives photographiques et filmiques est bien différent. Utiliser un plan de fiction pour montrer l'arrivée d'un convoi de déportés juifs sur la rampe de Birkenau ou illustrer leur attente devant la chambre à gaz par des photographies d'exécutions par balles prises en 1941 sur les territoires de l'ex-URSS trahit sciemment le sens des images et fausse la compréhension de l'événement. Car le savoir historique établi au fil des années a permis d'éclairer les étapes successives de l'extermination des Juifs et de distinguer les camps concentration des centres de mise à mort, y compris en termes d'images. La volonté de détruire les traces et de rendre le judéocide invisible a fait l'objet de nombreuses réflexions ; elle fut à l'origine de l'œuvre matricielle de Claude Lanzmann, Shoah (1985). Ce que les cinéastes des années 1940 et 1950 ne pouvaient savoir ni comprendre a donc été livré à la connaissance de leurs successeurs. Que certains d'entre eux reconduisent ces pratiques relève désormais d'une tromperie délibérée ou d'une ignorance peu excusable. Cette désinvolture est particulièrement préoccupante lorsque ces mêmes réalisateurs prétendent transmettre l'histoire et brandissent les images comme des preuves.

[73] Voir à ce sujet Sylvie Lindeperg, Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire, Paris, Odile Jacob, 2007.

Or, à ces mésusages anciens, les techniques numériques ajoutent une nouvelle dimension, en facilitant la colorisation et la sonorisation des plans [74]. Cet habillage new look des archives, qui les asservit aux manières de voir du présent, pose donc un problème particulier lorsque ceux qui en usent le font au nom de la vérité historique. C'est le cas d'Isabelle Clarke et de Daniel Costelle dans leur série Apocalypse sur laquelle il convient de faire retour en raison de ses effets et de sa médiatisation aussi extrême qu'univoque.

Tout et son contraire

La campagne marketing autour du dernier opus sur la Grande Guerre [75] a en effet imposé l'idée que les débats sur la colorisation étaient clos. Elle a opposé caricaturalement les « anciens » — gardiens orthodoxes du noir et blanc — aux « modernes », adeptes du progrès, convaincus des vertus de la « mise en couleurs ». Elle a réussi à transformer la colorisation en faux nez en escamotant les questions cruciales qui lui sont attachées. Il paraît d'autant plus important de les rappeler ici que ce déferlement médiatique sans nuance [76] et son cortège de superlatifs ont rendu inaudibles les voix de ceux qui contestent ces arguments et en pointent les contradictions[77].

Les réalisateurs et les producteurs d'Apocalypse présentent la « mise en couleurs » comme la « seule solution » permettant de « toucher » et de « sensibiliser » à l'Histoire un vaste public, et tout particulièrement les jeunes spectateurs. Elle serait en ce sens un mal nécessaire, une concession faite à leurs habitudes de consommation. Cette justification, quoique péremptoire et condescendante à l'égard des adolescents, mériterait sans doute

---

[74] S'y ajoute, depuis plus longtemps, le changement de format du 4/3 au 16/9 qui mutile les images d'archives.

[75] *Apocalypse. La Première Guerre mondiale*, série en cinq épisodes écrite et réalisée par Isabelle Clarke et Daniel Costelle, produit par CC&C Louis Vaudeville et Ideacom International (canada), avec la participation de France Télévisions et TV5 Québec canada, 2014.

[76] Que les producteurs de la série se livrent à une stratégie marketing agressive s'explique amplement par la nécessité d'amortir les sommes considérables qu'ils ont investies. Que des médias partenaires comme France info ou Le Nouvel observateur leur emboîtent le pas est hélas dans l'ordre des choses. Qu'une écrasante majorité de la presse reprenne sans discernement les « éléments de langage » communiqués par la production est plus préoccupant. Daniel Psenny, dans Le Monde (13 mars 2014), affirme que le débat sur la colorisation est clos ; il croit convaincre ses lecteurs des vertus de la « mise en couleurs » en évoquant Les Femmes et la Grande Guerre, documentaire « à base d'archives entièrement colorisées », qui fut projeté le 8 mars 2014 à l'Élysée, à l'initiative de Najat Vallaud-Belkacem. Outre que l'argument de l'onction élyséenne et le patronage de la ministre des Droits des femmes paraissent tout de même bien minces, je me permets de signaler que cette projection, à laquelle j'ai assisté avec une dizaine d'historiennes, fut faite en noir et blanc. À trop vouloir prouver…

[77] Parmi les récalcitrants, citons pour mémoire : Georges Didi-Huberman, « En mettre plein les yeux et rendre Apocalypse irregardable », Libération, 21 septembre 2009 ; André Gunthert sur son blog, « L'Atelier des icônes » (et notamment le billet du 7 novembre 2011 « Apocalypse ou la trouille de l'histoire ») ; Sylvie Lindeperg (La Voie des images. Quatre histoires de tournages au printemps-été 1944, Lagrasse, Verdier, 2013, chapitre 1 et dialogue avec Jean-Louis Comolli) ; Laurent Veray, Les Images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création, Poitiers, Scérén-Cndp-Crdp, 2011 et, plus récemment, sur le site de Télérama (« Apocalypse, une modernisation de l'histoire qui tourne à la manipulation », texte mis en ligne le 25 mars 2014).

d'être sérieusement débattue par les pédagogues[78]. Mais il se trouve que l'argument du moindre mal est aussitôt contredit par une seconde assertion : la colorisation serait un must technologique mis au service de la vérité.

Puisque les opérateurs voyaient la guerre en couleurs, expliquent les réalisateurs, le numérique permet de « corriger les défauts » des images en noir et blanc, de réparer leurs insuffisances techniques, de les rendre « plus vraies »[79]. Au nom d'un discours techniciste, l'absence se trouve transformée en « mutilation », le réel confondu avec son enregistrement.
Car si les cameramen engagés dans ce conflit voyaient le monde en couleurs, ils étaient parfaitement conscients de tourner en noir et blanc. A contrario, lorsqu'ils utilisaient – très rarement — une pellicule couleurs, ils assumaient leurs choix et étaient comptables de leurs images devant les spectateurs. Ce fut le cas de John Ford lorsqu'il filma la bataille de Midway (1942), s'aidant des couleurs pour construire un hymne à la nation américaine. Dans une parfaite continuité chromatique, le cinéaste joue sur les éclats du soleil couchant pour éclairer les marines au repos avant le combat décisif ; puis il les montre hissant la bannière étoilée dont le rouge s'illumine puis conclut son film sur un V de la victoire, tracé en lettre de sang. Lorsque l'équipe d'Apocalypse. La Seconde Guerre Mondiale colorise arbitrairement les plans du Triomphe de la volonté, elle contribue quant à elle à la production d'un faux. Leni Riefenstahl ayant contribué à mettre en scène le congrès du parti nazi de 1934 pour mieux l'enregistrer et lui offrir sa pleine amplitude auprès du public, elle eût préparé et choisi des effets spécifiques si son film avait été tourné en Agfacolor.

La colorisation systématique empêche donc de penser les différences entre la majorité des films et des prises de vues du conflit enregistrés en noir et blanc et les plans, infiniment moins nombreux, tournés en couleurs. Elle ne permet pas non plus de distinguer les images des professionnels et celles des amateurs – allemands et américains — qui pouvaient alors disposer de pellicule couleurs pour leurs petites caméras. Dans Apocalypse Hitler (2011), le lissage par la couleur comble artificiellement l'écart entre ces films d'amateurs et les archives « officielles » et indifférencie ainsi leurs statuts et leurs usages. Comme les films de Leni Riefenstahl, les actualités du régime nazi furent tournées en noir et blanc et montrées en salle ; elles ont contribué à forger un imaginaire de l'événement chez les contemporains ; elles ont agi dans le présent de l'histoire. Car si le monde de la Seconde Guerre mondiale était en couleurs avant sa « captation », l'univers mental, les représentations du conflit, l'imaginaire collectif des grandes nations belligérantes furent transmis en noir et blanc. Pendant la même période, les images d'amateurs sont restées cantonnées au cercle des familiers ; elles n'ont pas été vues par les spectateurs. Parmi ces séquences, il faut encore distinguer les vues du monde en guerre filmées sur le terrain des professionnels des « films de famille ». Les réalisateurs d'Apocalypse Hitler ont mêlé

[78] Voir l'argumentation d'André Gunthert, article cité, blog « L'Atelier des icônes ».

[79] Voir notamment leurs propos dans le bonus du coffret DVD Apocalypse. La Seconde Guerre mondiale, France 2 éditions, 2009. Les deux réalisateurs récidivent au sujet des images de la Grande Guerre en affirmant : «Le noir et blanc est une sorte d'amputation, alors que la couleur c'est la réalité », propos cités par Daniel Psenny.

indistinctement aux vues officielles du régime nazi, celles des proches du Führer ; ils ont entretenu la confusion entre les sphères publiques et privées, tout en prenant le risque d'alimenter le vieux cliché de l'homme ordinaire émergeant sous les oripeaux du monstre. Il ne s'agit certes pas de proscrire ces images d'amateurs ni d'en nier l'intérêt ; du moins convient-il de prendre conscience de leur maniement délicat, d'inventer un dispositif permettant de les distinguer et de les confronter aux archives officielles.

Les artifices d'une« réalité augmentée »

Ce sont toutes ces différences de nature et de statut que la colorisation d'Apocalypse abolit, imposant une fausse continuité visuelle entre des images aux points de vue dissemblables[80]. Elle permet aussi à Isabelle Clarke et Daniel Costelle de rendre moins décelable leur amalgame persistant entre les documents d'archives et les plans de fictions, qui entretient les spectateurs dans l'illusion que tous les événements du passé auraient été filmés[81].

Que cette uniformisation par la couleur ait été pratiquée dans Apocalypse. La Première Guerre mondiale avec le concours de spécialistes de l'histoire militaire ne la rend ni plus vraie ni plus acceptable ; on pourrait même considérer qu'une telle collaboration aggrave la tromperie. Car ces historiens, présentés comme des garants d'authenticité, permettent aux réalisateurs de certifier que les couleurs ajoutées sont les « vraies couleurs » du passé. Passons sur le fait que leur expertise ne peut guère dépasser le rayon des accessoires militaires — armements, drapeaux, uniformes — et demeure sans effet pour « retrouver » les nuances d'un ciel d'hiver, la couleur de cheveux d'un soldat, celle des yeux d'une passante ; elle ne peut pas plus (et c'est heureux) rendre son arbitrage souverain sur le rouge sang d'une blessure, la carnation d'un visage mutilé ou d'un corps démembré[82]. Le vrai problème est que ces consultants historiques, quelle que soit l'étendue de leur savoir, ne rendent pas leurs « vraies couleurs » aux images : ils les soumettent aux artifices d'une réalité augmentée. Car cette colorisation « certifiée conforme », qui s'obstine à nier les coordonnées techniques et l'historicité des âges du visible, ne fait que raviver la vieille illusion d'un passé rendu dans sa complétude, accroître la confusion entre l'événement et son enregistrement filmé. Les images du passé n'y sont pas considérées comme des témoignages, des points de vue sur le monde mais bien comme « la visible réalité des choses, la vérité de l'histoire elle-même en tant qu'elle apparaît d'évidence à l'écran[83] ».

Cette vérité historique, jaillie toute armée de l'image, confère à son tour abusivement l'autorité de la chose vue au commentaire et aux choix narratifs les plus discutables des

[80] Voir Georges Didi-Huberman, « Des images pour ne pas voir », article cité.

[81] Comme l'introduction, dans une séquence sur Auschwitz, d'un plan de La Dernière Étape (1948), fiction de Wanda Jakubowska sur le camp des femmes de Birkenau (Apocalypse. La Seconde Guerre mondiale) ou bien encore l'utilisation d'images de fiction tournées par Léon Poirier en 1928 pour son film Verdun, vision d'histoire (Apocalypse. La Première Guerre mondiale).

[82] Sur les questions éthiques soulevées par la colorisation des cadavres dans Apocalypse. La Seconde Guerre mondiale, qui épargna ceux des Juifs pour des raisons très contingentes, voir Sylvie Lindeperg, La Voie des images, op.cit. p. 35.

[83] François Niney, Le Documentaire et ses faux-semblants, Klincksieck, 2009, p. 116.

deux réalisateurs. Comme le souligne André Gunthert, « Costelle et Clarke abritent une narration univoque derrière le matériau documentaire, mobilisé à la fois comme illustration et comme garantie du récit. Cette méthode apparemment inattaquable n'est qu'une illusion au carré, typique de l'histoire officielle [84] ».

Les conseillers historiques d'Apocalypse. La Première Guerre mondiale se trouve pris dans une autre contradiction du discours marketing qui présente la colorisation comme le moyen idéal de « moderniser » le conflit en présentant aux spectateurs des images « plus proches » d'eux. Comme l'explique Isabelle Clarke, leur but avoué est de « se rapprocher des journaux télévisés actuels [85] ». Cette vision sciemment anhistorique affiche tous les symptômes du « présentisme » : elle nivèle l'écart temporel avec le passé, en abolit les distances, en supprime les articulations. Le passé revisité par les réalisateurs d'Apocalypse se trouve ramené de force dans un présent entièrement dilaté dont ils épousent les jugements moraux, les manières de voir, de « ressentir », de rendre sensible ; un « présent massif, envahissant, omniprésent, qui n'a d'autre horizon que lui-même, fabricant quotidiennement le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin [86] ».

Ainsi « modernisées », les deux guerres mondiales traitées par Isabelle Clarke et Daniel Costelle, commentées par la voix de Mathieu Kassovitz, soumises à la charte graphique de la « marque » Apocalypse, présentent le même visage lifté par les techniques numériques. Chaque épisode propose aux spectateurs une plongée en apnée dans l'image et le son, un montage trépidant qui pulvérise la durée des plans, une vision du passé gouvernée par la sollicitation exclusive des affects et des sens. Et puisque l'on annonce déjà, avec Staline et la Guerre froide, de nouvelles saisons sous franchise « Apocalypse », il est à craindre que tous les événements du XX^{e} siècle, revisités par Clarke et Costelle, seront bientôt soumis à la même vision eschatologique de l'Histoire qui reconduit le fatalisme des peuples devant la catastrophe, entretient la terreur impuissante des victimes devant la « folie des tyrans », plutôt que de tenter d'éclairer les causes multiples de leur prise de pouvoir, d'éveiller l'intelligence critique du citoyen devant l'Histoire, d'armer le regard du spectateur devant l'image.

Ces missions sont celles d'un service public respectueux de son audience. Et l'on peut considérer comme un facteur aggravant qu'Apocalypse soit coproduit par France Télévisions, financé avec l'argent de la redevance. Ce, d'autant plus que cette série a des retombées dans l'enseignement secondaire (certains professeurs de collèges ou de lycées utilisant en classe ses archives trafiquées) et dans le domaine de la conservation des archives. L'Institut national de l'audiovisuel (Ina) n'envisage-t-il pas la mise en place d'un service de colorisation qui lui permettrait de rentabiliser ses stocks en vendant des images « rafraichies » par ses soins ? Accepterait-on sans débat que la Banque de France ouvre une

[84] André Gunthert, article cité.

[85] Propos rapportés par Daniel Psenny (article cité). On retrouve l'esthétique du JT jusque dans la manière d'incruster sous l'image le nom des personnalités de l'époque tels Nicolas II, Georges V ou Guillaume II.

[86] François Hartog, Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps, Paris, Le Seuil, 2003, p. 200.

antenne spécialisée dans la fausse monnaie ou que les Archives nationales se livrent à des retouches sur les documents dont elles ont la charge pour les rendre plus attractifs ? Ces différences donnent la mesure du traitement singulier réservé aux archives filmées, soumises à un flou juridique persistant, reléguées au triste destin de marchandises dont il suffirait d'acquitter les droits patrimoniaux pour être quitte des servitudes historiques et morales que leur usage requiert.

Pour une réflexion éthique sur la maltraitance des images

L'asservissement des archives filmées aux lois conjuguées du commerce et du spectacle se limitera d'autant moins à la colorisation que les innovations techniques offriront des effets de réel toujours plus « époustouflants » [87]. Après les photographies en relief, les recherches acoustiques permettront bientôt de recréer la voix de grands personnages du passé et de les faire parler sur des documents muets. Gageons que des conseillers historiques seront à nouveau consultés pour valider la tessiture de voix de Raspoutine ou de l'empereur Guillaume II.

Si les techniques numériques facilitent la métamorphose sans limite des traces du passé ne doivent-elles pas susciter une réflexion éthique équivalente à celle qui accompagne les progrès de la médecine ? Si les avancées technologiques ne sauraient être remises en cause ni bien évidemment proscrites [88], les historiens n'ont-ils pas la responsabilité d'en pointer les effets pervers lorsqu'elles contribuent à travestir la vérité historique ? L'appauvrissant concert médiatique orchestré autour d'Apocalypse prétend faire de son succès public un argument d'autorité qui l'imposerait comme la panacée des documentaires de prime time, « la seule solution » pour toucher le « grand public ». C'est faire peu de cas des réalisateurs – il en reste — qui s'adressent à une large audience en inventant des formes exigeantes et estiment que la conquête du public ne saurait s'accomplir par la maltraitance des images, au mépris de l'Histoire [89].

Encourager la diversité, promouvoir d'autres manières de faire, discuter publiquement des usages des archives filmées sont des ardentes nécessités. Elles soulèvent des questions éminemment politiques ; elles engagent le futur ; elles préfigurent les conditions d'écriture de l'Histoire de demain.

Sylvie Lindeperg, historienne, professeure à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Mai 2014

[87] Pour reprendre l'une des expressions récurrentes de la campagne marketing.

[88] Voir à ce sujet Sylvie Lindeperg, La Voie des images, op.cit, p. 32-33.

[89] Daniel Costelle et Isabelle Clarke jouent quant à eux en permanence sur tous les tableaux - histoire, pédagogie, édification morale, « devoir de mémoire »- avec une bonne conscience qui ne souffre aucune contradiction. Ils sont aussi prompts à invoquer la vérité historique (« Ceci est la véritable histoire de la Seconde Guerre mondiale » affirment-ils sans ciller en ouverture de la première saison d'Apocalypse…) qu'à mettre en avant la licence poétique et leur liberté créatrice lorsqu'ils doivent justifier de leurs choix narratifs.

Appropriation des images d'archives et exigence historique

Par Laurent Véray, historien du cinéma, professeur à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Laurent Véray, professeur à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, est historien du cinéma, spécialiste de la période 1914-1918 et du cinéma français de l'entre-deux-guerres. Ses travaux portent également sur les écritures audiovisuelles de l'histoire et la problématique de la reprise des images et des nouveaux usages des archives. Il a été président de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC) de 2005 à 2010 et, depuis 2009, il est directeur artistique du Festival du film de Compiègne. Il a publié, entre autres, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire* (Ramsay, 2008) et *Les Images d'archives face à l'histoire* (Scérén/CNDP, 2011). Il a aussi dirigé ou codirigé plusieurs ouvrages collectifs, notamment *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma* (AFRHC, 2007), et avec David Lescot, *Les Mises en scène de la guerre au XX^e^ siècle. Théâtre et cinéma* (Nouveau Monde édition, 2011). Par ailleurs, il a réalisé plusieurs films ou installations vidéo sur la Première Guerre mondiale : *L'Héroïque Cinématographe* (Quark Productions/France 2/Ina, 2003), *En Somme* (musée l'Historial de la Grande Guerre, 2006), *Théâtres de guerre-1917* (Centre Pompidou-Metz, 2012) et récemment, pour France Télévisions, *La Cicatrice. Une famille dans la Grande Guerre* (ECPAD/Cinétévé/CNDP/France Télévisions, 2013).

Le cinématographe, né à la fin du XIX^e^ siècle, apparaît très vite comme un outil d'enregistrement du réel. Mais quand les images animées sont-elles devenues des « images d'archives », des traces de l'histoire ? Et comment s'est élaboré ce processus d'appropriation documentaire, par les cinéastes, les critiques, les historiens, le public ? En se basant sur ses travaux d'historien du cinéma, Laurent Véray propose ici de refaire ce trajet, esthétique et culturel, de l'image filmique vers l'image d'archive, des précurseurs de la fin du XIX^e^ siècle en passant par le moment fondateur des actualités filmées de la Première Guerre mondiale, en soulignant à chaque étape le contexte socioculturel dans lequel ce processus se situe et la vison de certains auteurs et historiens emblématiques. Cette perspective historique est nécessaire, dit-il, pour réfléchir au statut des archives, à leur capacité à donner du sens et à être objet de création dans des œuvres de montage.

Comment une image devient-elle une archive ?
Comment accède-t-elle au statut de source historique ?
Comment devient-elle un matériau pour la création ?
Dans quelle mesure et avec quelles procédures peut-on utiliser les images d'archives dans des montages historiques ?

Pour tenter de répondre, on s'intéressera à l'exemple, en France, des « actualités » de la Grande Guerre, qui ont été considérées d'emblée comme des documents historiques et, dans un esprit de sauvegarde, conservées jusqu'à nous en tant que tels. Nous analyserons notamment les différentes réflexions théoriques, ainsi que les formes d'appropriation, d'écritures filmiques, de création, que ces images d'archives ont suscitées, au fil du temps, dans une perspective historique ou mémorielle.

Comprendre les images dans leur contexte socio-culturel

Pour bien comprendre le sens que l'on donne aux images, il faut connaître les codes socio-culturels de l'époque qui les fabrique ou les utilise et, pour cela, il faut se replonger dans les textes de leur contexte.

Les techniques d'enregistrement visuel, depuis qu'elles existent, semblent capables de saisir le présent pour en faire de l'histoire. Les images d'actualité et les images documentaires, de nature assez proche (les deux sont désormais pour nous du temps réel décalé), deviennent ainsi, au fil des années, des images d'archives que l'on conserve dans des cinémathèques ou des lieux appropriés. Aujourd'hui comme hier, le culte de la reproduction mécanique, de sa fidélité au réel, tend à légitimer l'intérêt des images et, surtout, à en définir le statut de vérité. À ce titre, les images d'archives seraient un référent fiable du passé. Or, ce ne sont que des traces argentiques, analogiques, ou maintenant numériques, des vestiges lacunaires et fragiles représentant des faits avérés plus ou moins réels. Cependant, il serait abusif de dire que ces images d'archives ne nous apprennent rien de ce qu'elles montrent, à condition, bien sûr qu'on les soumette à une critique, interne et externe, comme n'importe quelle autre source, tout en tenant compte de leur spécificité.

Une des singularités, très forte, des images d'archives, repose notamment sur le fait que le spectateur se trouve confronté, d'une façon quasi immédiate, à la réalité concrète d'un moment révolu. Le trouble vient de cette sensation, certes artificielle, mais ressentie en tant que telle, de pouvoir soudainement réinvestir le passé. C'est, pourrait-on dire, la puissance spectrale des images dont parle aussi Sylvie Lindeperg dans ses travaux sur le cinéma dans ses rapports à l'histoire, en particulier sur les images de guerre de 1940-1945[90].

Parce qu'elles ont survécu aux hommes et aux événements qu'elles continuent de montrer, les images permettent de penser la relation au temps, et peuvent être utilisées

[90] Voir notamment le texte 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"».

dans des écritures audiovisuelles de l'histoire. D'ailleurs, sans elles, le regard rétrospectif des documentaristes qui cherchent à représenter l'histoire serait impossible.

On peut même se demander s'il y aurait une conscience historique sans leur présence, tellement la plupart des événements sont indéfectiblement liés à des images. Pourtant, nous le savons bien, même si le XX^{e} siècle est incontestablement celui des images, fixes ou animées, tout n'a pas été enregistré. Loin s'en faut. Il n'en demeure pas moins vrai que, depuis longtemps, des cinéastes utilisent le pouvoir évocateur de vues prises par des professionnels ou des amateurs pour en proposer une lecture plus ou moins historisante.

Aujourd'hui, les images d'archives ont envahi notre environnement visuel. C'est un gisement documentaire qui ne cesse de s'accroître. Et on assiste depuis une quinzaine d'années à un développement de productions ambitieuses à base d'images anciennes numérisées et « reformatées », entrecoupées de témoignages, destinées à mieux appréhender l'histoire. Bien plus que l'aspect « images inédites restaurées » dont on parle systématiquement à leur sujet, ce qui importe c'est de réfléchir, dans une perspective historique et esthétique, au statut des archives et à leur capacité à donner du sens. C'est-à-dire interroger la façon dont elles peuvent être réemployées comme éléments visuels, agencées dans un dispositif donné, pour jouer un rôle dans le travail permanent de récupération et de reconstruction filmique du passé. Autrement dit, questionner les différentes formes d'appropriations des images dont la signification, ou la signification présumée, peut varier d'un usage à l'autre, d'une époque à l'autre.

L'invention de la notion d'image d'archives

Sans qu'il soit possible d'évaluer la distance précise qui rend un sujet « historique », permettant à une image de devenir une « archive », nous pouvons dire, d'une manière générale, que les images d'archives sont des vues saisies, dans des circonstances diverses et variées, à l'intérieur d'une période donnée, qui possèdent une valeur documentaire. Elles constituent un continent immense aux frontières floues. Elles appartiennent à des corpus qui ne cessent d'augmenter, de s'inventer de nouveaux objets. Dès lors, tenter d'en définir les limites, c'est d'avance en exclure des pans entiers. Ne serait-ce que dans la mesure où la question de leur nature continue à se poser.

Cependant, on pourrait dire, pour simplifier les choses, qu'une image devient une archive à partir du moment où elle a été gardée et, surtout documentée. Ce sont les métadonnées qui lui donnent véritablement ce statut.

À la différence des archives « classiques », les images d'archives ne sont pas confinées aux seuls cercles des historiens – qui, du reste, mettront du temps à reconnaître leur apport en tant que source – puisqu'elles servent bien souvent à la vulgarisation de l'histoire dans des montages didactiques pour lesquels l'intérêt du public ne s'est jamais démenti.

• Matuszewski, le précurseur

Au moment même de la diffusion sur les écrans des images « prises sur le vif » par les opérateurs Lumière, ou des vues dites de « plein air », selon l'expression de Georges Méliès, un photographe polonais vivant à Paris, Boleslas Matuszewski, également passionné

par le cinématographe, entreprend des démarches pour la création d'un « musée ou dépôt de cinématographie historique », car il souhaite transmettre aux générations futures une représentation exacte des événements présents. Le 25 mars 1898, il publie un opuscule d'une douzaine de pages, *Une nouvelle source de l'histoire*, qui peut être considéré comme le texte fondateur de l'idée d'archives filmiques, posant les bases du principe même de la conservation du patrimoine cinématographique touchant aux domaines historique, scientifique, militaire et médical.

Toutes les idées pertinentes développées dans les textes précurseurs de Matuszewski séduisent certains contemporains, comme en témoignent plusieurs articles publiés dans la presse de l'époque. Toutefois, leur portée concrète restera très limitée dans l'immédiat. La première tentative cohérente allant dans ce sens est à mettre à l'actif du banquier philanthrope Albert Kahn (1860-1940). En 1912, cet humaniste pacifiste créa une fondation, «Les Archives de la Planète», sorte d'inventaire visuel du monde. Il envoie jusqu'en 1931 une douzaine d'opérateurs, photographes et cinéastes, à travers le monde pour conserver les traces des modes et des pratiques de l'activité humaine, constituant ainsi une banque d'images photographiques et filmiques destinée à l'échange et la compréhension entre les peuples[91].

• La Première Guerre mondiale, moment fondateur

La Première Guerre mondiale est un moment fondateur pour la notion d'image d'archives, du moins en tant qu'archive spécifique.

La Première Guerre mondiale est aussi le premier conflit largement représenté. Tous les belligérants ont notamment recours à la photographie et au cinématographe qui occupent, pour la première fois, une place centrale dans la représentation globale de l'événement. D'où l'existence aujourd'hui, en France et à l'étranger, dans divers centres d'archives ou des collections privées, d'innombrables images. Cet ensemble hétéroclite constitue pour les chercheurs, mais aussi pour les réalisateurs, un matériau documentaire riche et passionnant. Cependant, tout aussi touchantes soient-elles, ces images, du reste comme tous les documents d'époque, sont porteurs de réel, d'oubli et de mensonges. Par conséquent, à utiliser avec précaution.

Dans le journal *Le Temps*, Émile Vuillermoz — considéré comme le père de la critique cinématographique — écrit en 1917 : « Le cinéma, sans altérer en rien la vérité, est le plus merveilleux des conteurs, et l'on sent bien qu'il faudrait un poète et un historien de génie pour donner de la guerre un raccourci aussi puissant et aussi émouvant que ce récit sincère et bref d'un témoin oculaire qui ne fait pas de littérature »[92].

Dans un autre article également publié en 1917, intitulé « Archives » (12 septembre), Vuillermoz évoque les historiens du futur qui chercheront à se documenter sur l'époque contemporaine à travers les films que la société aura laissés. Et il les met en garde car,

[91] Réunissant 4 000 plaques stéréoscopiques, 72 000 autochromes et 183 000 mètres de films, « Les Archives de la Planète » constituent un fonds documentaire unique au monde et une source incomparable pour l'étude du cinéma documentaire.

[92] Propos d'Émile Vuillermoz dans *Le Temps* du 26 septembre 1917.

selon lui, s'il y aura des erreurs d'interprétation, ce sera à cause notamment des inserts dans les fictions de plans documentaires dont la précision scientifique paraîtra éminemment rassurante. « La confusion du réel et de l'artificiel devient inextricable » dit-il.

Des archives pour l'histoire

En 1915, lorsque les sections photographique et cinématographique de l'armée sont crées, l'image fixe et l'image animée deviennent un moyen documentaire d'archivage de ce qu'est la guerre et de ses conséquences. Convaincus que le sort de l'humanité tout entière se joue dans l'affrontement, les belligérants veulent garder des traces de cet événement extraordinaire.

Produire des images en temps de guerre c'est, paradoxalement, dans un univers de mort de masse, une tentative pour conserver des traces de vie. Comme si la multiplication de ces traces pouvait contrebalancer, d'une certaine façon, la sensation du désastre et la disparition programmée de centaines de milliers d'hommes.

Il faut préciser que les images qui étaient interdites par la censure militaire n'étaient pas détruites, mais archivées et réservées pour l'après-guerre. Et qu'il y avait, justement, des images prises spécifiquement dans une perspective archivistique.

L'avènement du statut historique et archivistique des images fixes et animées paraît crucial. Il traduit, en effet, une préoccupation nouvelle, en particulier pour les films (c'était déjà le cas pour les photographies depuis le milieu du XIX^{e} siècle), qui préfigure, en quelque sorte, la création de lieux adaptés pour leur conservation durant les décennies suivantes. En tout cas, pendant la Grande Guerre, nombreux sont ceux qui croient que les images enregistrées contribueront à séculariser l'histoire, en la fixant dans une forme visible objective, aux dépens non seulement des représentations mythiques qui dominaient jusqu'alors, mais aussi de ce qui, traditionnellement permettait d'écrire l'histoire. Une conviction qu'exprime très clairement l'historien et archiviste Camille Bloch, inspecteur général des archives et des bibliothèques, dans le rapport qu'il adresse au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en mai 1918 :

« Il ne peut, je crois, pour connaître rétrospectivement la réalité concrète, y avoir de témoignage supérieur à celui que fournit l'impression directe des objets sur une plaque par un procédé purement mécanique. Le témoignage humain qui est la base la plus commune des travaux historiques, quelque sincère et intelligent qu'il soit, passe, à juste titre, pour incertain, parce qu'entre la réalité et l'historien s'interpose la personnalité morale ou l'œil du témoin. De là surtout viennent les difficultés de ce qu'on appelle la critique historique […]. Au contraire, l'image matérielle et immédiate de la réalité ne peut être contestée. Une vaste collection de semblables images documentaires, comme celles qu'a formée la SPCA[93], rendra fatalement de grands services aux historiens. Ajouterai-je que photographies et films pouvant être aisément multipliés et répandus à foison dans le

[93] Créée en 1915, la Section photographique et cinématographique des Armées (SPCA) est la préfiguration de l'ECPAD (Établissement de communication et de production audiovisuelle de la défense).

public, l'histoire aussi bien populaire que savante de la guerre par l'image pourra longtemps être faite dans tous les pays. »[94].

Défense de l'intérêt historique de ces images par Émile Vuillermoz, déjà cité, mais aussi par Louis Delluc… Ce genre de discours prend de l'ampleur juste après l'Armistice du 11 novembre 1918.

« L'utilité des archives cinématographiques était déjà reconnue, avant la guerre ; mais celle-ci en a hâté l'organisation ; les historiens du grand conflit y trouveront une base solide à l'exactitude de leurs récits, et les générations à venir ne revivront pas sans émotion ces heures tragiques », selon Ernest Coustet (Ernest Coustet, *Le Cinéma*, Paris, Librairie Hachette, 1921).

Ricciotto Canudo : « Les seuls films historiques, dans le sens pur et émouvant du mot, sont évidemment ceux que l'on appelle au cinéma les Actualités, dont les plus tragiques demeurent les documentaires de la guerre. Les autres, ce sont des films en costumes » (*Paris-Midi*, 27 janvier 1923).

D'autres textes, par exemple ceux du cinéaste et homme de théâtre André Antoine, restituent également cet état d'esprit.

L'idée que les images prises sur le vif, les fameuses « vues d'actualité » comme on dit à l'époque, restituent la réalité, au point de devenir des sources essentielles pour la recherche historique sur la période qu'elles représentent, apparaît aujourd'hui comme une naïveté épistémologique. Mais cette conviction est alors fort répandue.

Elle s'explique, me semble-t-il, non seulement par le rapport si particulier, dans l'esprit du positivisme qui règne encore, que les contemporains avaient avec les actualités de guerre, mais aussi et surtout par la charge affective qui y était associée. À tel point qu'on finira par les considérer, dès la fin des hostilités, comme des reliques, des traces uniques de tous ces « chers disparus », ces combattants anonymes tombés au « champ d'honneur », comme on disait alors. De ce point de vue, le livre de Coustet signale de manière très explicite la rupture qu'a constituée la guerre de 14-18 dans l'approche même des actualités cinématographiques.

Durant l'entre-deux-guerres, le stockage et, surtout, l'utilisation des images d'archives font l'objet de réflexions et d'analyses. On parle de « musée de l'Histoire », d'un « lieu sacré » qui serait plus adapté pour garder des documents dont la portée sociale a été, et sera encore à l'avenir dit-on, considérable.

L'État français va ainsi constituer une société anonyme : les Archives d'Art et d'Histoire. Créée avec l'approbation des ministères de la Guerre et de l'Instruction publique (qui met à sa disposition des locaux dans les sous-sols de la cour du Palais-Royal), et dirigée par des fonctionnaires des Beaux-Arts.

[94] Rapport de Camille Bloch, inspecteur général des archives et des bibliothèques, au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le 20 mai 1918, archives de l'ECPAD, document non coté.

Les images filmées de la Grande Guerre, considérées comme un patrimoine national, font l'objet durant les années 1920-1930 de nombreux débats. Cet intérêt grandissant trouve sans doute son explication dans la dimension sacrée que les contemporains leur avaient assignée. On mesure en effet, en travaillant sur le contexte, à quel point ils y étaient sensibles, et l'on comprend mieux, dès lors, cette nécessité pulsionnelle qu'ils ont eue à les sauver, les archiver, les valoriser. Pour eux, toutes ces images accroissent la capacité de se souvenir, et la crainte de leur détérioration renvoie, pourrait-on dire, à l'angoisse de l'effacement du rôle des soldats sur le champ de bataille.

La valeur indicielle des images et l'art du montage

Lors d'une prise de vue, tout n'est pas contrôlable, et il n'est pas rare que l'image conserve quelque chose d'inattendu. Elle ne se plie que partiellement au sens qu'on veut lui octroyer. D'où la valeur indicielle des photographies et des films, que seules des analyses attentives peuvent mettre en évidence. Cette puissance de révélation résulte de ce qu'on pourrait appeler la « porosité » des images, pour reprendre un terme usité par Siegfried Kracauer, elle est fonction de leur capacité à « être perméables aux manifestations aléatoires de la vie [ce qu'il nomme "le flux de la vie"] » [95]. Walter Benjamin le notera à son tour quelques années plus tard. Jean Grémillon, dans une conférence à l'Idhec (Institut des hautes études cinématographiques), en 1948, revenant sur la spécificité de l'image d'actualité, parlera aussi de sa « fonction de constat », de sa « composante informative », fût-ce à l'insu de celui qui l'a enregistrée.

À la même époque, dans son étude précise du cinéma allemand, publiée dans *L'Ornement de la masse* (1927), Kracauer critique vivement la médiocrité des actualités cinématographiques qui, comme il le signale, ne nous présentent pas « le monde tel qu'il est » mais une succession de clichés. Il prône alors le remontage de ces images. De ce point de vue, certains parallèles s'imposent entre la position de Kracauer et celle de l'intellectuel hongrois, théoricien du cinéma vivant à Vienne, Berlin et Moscou : Béla Balázs.

En 1927, ce dernier tente de dresser l'inventaire des possibilités du cinéma, ce qu'il appelle « l'art nouveau ». Dans *L'Esprit du cinéma* (paru en allemand en 1930, mais sans impact en France), qui est une somme de réflexions sur le montage, il s'en prend aux actualités filmées :

« Les actualités sont des documents sur la conscience historique des masses petites-bourgeoises pour lesquelles elles sont faites avant tout. Journal intime de l'époque ? Qu'est-ce que ces prises de vues de sport, de parades, de catastrophes, apprendront aux historiens sur les événements historiquement décisifs ? […] Les actualités sont l'indice des limites du cinéma. Non, ces images n'auront aucune valeur documentaire pour les historiens. Tout au plus le principe qui aura présidé à leur choix » (Béla Balázs / « Les actualités », in *L'Esprit du cinéma*)

[95] Siegfried Kracauer, *L'Histoire des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006, p. 251.

Pour Balázs, le montage n'est pas une suite d'images dans un catalogue : « Aussi instructives que soient les séries d'images de ce genre, elles ne constituent pas un film. Elles ne deviennent une œuvre que lorsque les nombreuses vues de l'objet contiennent une vue du spectateur, que lorsqu'il se produit une interprétation et une explication grâce au montage des images de la réalité […]. Le montage se fait exposé systématique qui impose une connaissance sociale au spectateur » (Béla Balázs / « Des opinions avec des images », *L'Esprit du cinéma*)

À propos du film *Pour la paix du monde* (anonyme 1927) : « Sur le plan purement visuel, ces images-documents ont un pathétique tellement monstrueux, un accent émotionnel tellement profond qu'elles ne pourraient être rendues par une reconstitution artistique […]. Dans la photographie de la réalité, l'événement lui-même est visible dans son actualité encore inachevée. Quand quelqu'un raconte une de ses batailles, c'est qu'il y a survécu. La représentation la plus fidèle et la plus vivante est un simple souvenir. […] . La représentation due à la caméra est différente. Elle n'a pas été faite après coup. Nous voyons la situation au moment où l'opérateur la filme et nous ne savons pas s'il lui survivra. Avant que la bande ait été entièrement projetée, nous ne savons pas si elle ira jusqu'à la fin. Cette présence directe en tant que témoin oculaire donne une tension aux films de la réalité qu'aucune œuvre due à l'imagination artistique ne peut posséder » (Béla Balázs / « Présence », in *L'Esprit du cinéma*).

L'intérêt des images se situe aussi dans les interstices, la latence, les manques, les lapsus, ainsi qu'entre les images elles-mêmes.

Les réflexions de Kracauer et de Balázs, qui suivent celles de Canudo, tout en prolongeant les remarques formulées dès 1895 à propos des vues animées, devancent celles d'André Bazin qui, en 1945, dans sa fameuse théorie sur la valeur ontologique de l'image photographique et cinématographique, prétendra notamment que celle-ci sert à sauver les disparus d'une seconde mort [96]. Cette dimension émotionnelle, qui surgit lorsqu'on voit des images du passé, on la retrouve aussi exprimée avec une grande sensibilité chez Élie Faure.

Du « film composé » au « film de montage »

Les « films composés » sont d'abord des assemblages d'images d'actualité réalisés dans une perspective documentaire, c'est-à-dire des films composés de plans de diverses provenances, rassemblés pour la circonstance, parfois structurés autour d'une petite trame fictionnelle. Ces films, dont le format excède celui du simple reportage d'actualité, sont destinés à donner au public des informations détaillées sur tel ou tel sujet lié à la guerre.

De ce point de vue, la démarche d'Henri Desfontaines, aujourd'hui oublié, doit être mentionnée. Venu du théâtre, il s'oriente vers le cinéma en 1910 et se spécialise plus ou moins dans les reconstitutions historiques. Entre 1914 et 1918, mobilisé à la section

[96] André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » (1945), texte repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?,* Paris, éditions du Cerf, 1987, p. 10.

cinématographique de l'armée, il y réalise plusieurs documentaires, notamment *Les Enfants de France pendant la guerre* (1918), dont la structure narrative très originale est un assemblage astucieux de plans mis en scène et de vues d'actualités enregistrées depuis le déclenchement des hostilités. En 1919, il accomplit une fresque rétrospective du conflit également constituée de scènes de fiction et d'images d'archives : *la Suprême Épopée*, sur un poème d'André Legrand et une musique de Camille Erlanger.

Si le « genre » atteint un point d'orgue juste après l'Armistice, il va néanmoins connaître une baisse importante de production entre 1920 et 1926. Il redémarre de manière significative, comme nous allons le voir, à partir de 1927-1928, c'est-à-dire au moment de dates anniversaires, des premières commémorations liées à la Première Guerre mondiale.

Maurice Bardèche et Robert Brasillach soulignent dans leur *Histoire du cinéma*, qui sort en 1935, que les images d'archives du conflit mondial ne sont pas seulement destinées à exercer un rôle commémoratif, mais qu'elles peuvent aussi servir de matière première pour des créations artistiques.

Toutes ces opinions sur les images de la Grande Guerre s'inscrivent dans un débat plus large sur les qualités supposées des « actualités ». Débats auxquels participe très activement la cinéaste Germaine Dulac. Durant les années 1930, elle cherche en effet à prolonger sa réflexion théorique et pratique sur les potentialités du cinéma dans le domaine de l'actualité et du documentaire. Ceci la conduit notamment à réaliser en 1935 *Le Cinéma au service de l'Histoire*, une tentative d'écriture documentaire du passé à partir d'extraits de films d'actualité (qu'elle désignait comme des « pages d'histoire vivante »), sans jamais se départir de l'idée que cette réalisation devait être aussi une création véritable.

On trouve chez la cinéaste russe Esther Choub, à la même époque, des idées concomitantes – mais rien ne prouve que Dulac en connaissait l'existence – puisqu'elle aussi accorde une importance considérable à l'image d'actualité, en tant que « fragment de vie authentique qui a disparu, de détails qui ont disparu » [97].

Revenons sur le cas des films d'archives réalisés France. La participation, plus ou moins importante, des anciens combattants, en tant que « témoins certifiés » selon l'expression utilisée par Jean Norton Cru (écrivain qui participa à la guerre et en restera marqué à vie), maintient, en quelque sorte, une relation existentielle avec le référent historique et renforce la prétention qu'ont les auteurs de réaliser une œuvre véritablement didactique.

Le but explicitement assigné aux montages d'images d'archives est alors ambitieux : empêcher que les jeunes générations fassent de nouveau la guerre. C'est notamment l'objectif, pour ne prendre que ces exemples, du *Film du poilu* d'Henri Desfontaines (encore lui) et des *Hommes oubliés* d'Alexandre Ryder, qui sortent respectivement en 1928 et 1935. Dans les deux cas, on montre l'organisation d'une projection de films.

[97] « La LEF et le cinéma », extraits du procès-verbal de la réunion de décembre 1927.

Il est amusant de constater que le dispositif du deuxième exemple préfigure en quelque sorte l'émission *Histoire parallèle,* qui sera présentée par Marc Ferro de 1989 à 2001 sur La Sept puis sur Arte. En effet, sept anciens combattants interviennent régulièrement pendant la projection comme des témoins, des analystes qui commentent les images. D'un côté, le film narre l'histoire événementielle de la guerre (point de vue didactique très franco-centré) par le biais d'une voix *off* qui accompagne la bande image majoritairement constituée d'archives. De l'autre, il exprime le point de vue des anciens combattants qui interviennent ponctuellement en fonction des vues défilant sous leurs yeux pour évoquer leur cas personnel ou faire des remarques plus générales. Par voie de conséquence, leur discours est à la fois une histoire mémoire (ils témoignent de leurs expériences respectives, échangent des souvenirs), une histoire critique (ils dénoncent les graves conséquences socio-économiques de la guerre) et une prise de position politique (ils mettent en garde contre les risques que sécrète la modernité, les dangers de la course à l'armement et les menaces de nouveaux conflits).

Mais *Les Hommes oubliés*, comme toutes les compilations d'archives à visée didactique, est une sorte de patchwork : les auteurs ont renoncé aux exigences de la critique historique et à toute forme d'analyse rigoureuse en ce qui concerne les images qu'ils utilisent. Un examen attentif met en effet en évidence de nombreuses insertions de plans de fiction (la plupart proviennent d'un film de 1928 intitulé *La Grande Épreuve*, également réalisé par Alexandre Ryder et produit par Jacques Haïk) au milieu de plans tournés pendant la guerre (scènes authentiques ou reconstituées avec la complicité des soldats dans les zones militaires). L'exemplarité pédagogique peut-elle justifier le bidouillage des images ?

Un nouveau champ de recherche pour les historiens

Ces notions de « mise à distance » et d'« analyse critique » des documents sont, nous le savons, à la base du travail des historiens, notamment des héritiers de l'École des *Annales*. Examinons donc comment ceux qui appartiennent à ce l'on appelle « la seconde génération de la nouvelle histoire », ont envisagé la question.

C'est à partir des années 1960 que de nouveaux travaux relancent la réflexion sur les images d'archives comme sources historiques et matériaux pour l'écriture de l'histoire. En fait, pour être précis, c'est en 1958, au moment où l'historien Robert Mandrou faisait la recension du livre d'Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, que la question du rapport entre cinéma et histoire fut introduite dans la prestigieuse revue des *Annales*[98]. Mais c'est trois ans plus tard, lorsque l'historien du cinéma Georges Sadoul rédige trois notices pour l'ouvrage collectif *L'Histoire et ses méthodes* [99], que les bases méthodologiques de l'étude historique des documents cinématographiques sont véritablement posées.

Dans la première notice, consacrée à « photographie et cinéma », Sadoul s'emploie à préciser la manière dont les images fixes et animées peuvent être mobilisées pour faire de

[98] Robert Mandrou, « Histoire et Cinéma », *Annales ESC*, 1958, vol. 13, n.1, p. 149.

[99] Charles Samaran, collectif sous la direction de, *L'Histoire et ses méthodes,* Paris, Gallimard, La pléiade, collection « Encyclopédie de La Pléiade », 1961.

l'histoire[100]. Selon lui, trois types de films sont utiles à l'historien : les actualités dont « la valeur de source est évidente » ; les reconstitutions historiques effectuées *a posteriori,* qui doivent être rapprochées du genre du roman historique ; et les films mis en scène sans rapport direct avec un événement, mais qui apportent des informations à propos des « mœurs, du costume, du geste, des arts (dont le cinéma), du langage, de la technique » relatifs à la période de leur réalisation.

On voit bien, en lisant la troisième notice, « Témoignages photographiques et cinématographiques », que la principale préoccupation de Sadoul concerne le risque de tromperie sur la nature des images d'archives et surtout les capacités de manipulation du montage. Il écrit : « [le montage] est devenu une technique. En raison de son emploi, les actualités et les documentaires ne sont pas un enregistrement mécanique de la vie, mais ils comportent une re-création pouvant devenir falsification ». Au sein de la section suivante, *Valeur des actualités comme sources*, l'auteur poursuit son analyse. Il signale notamment qu'il faut surtout se méfier du son : « Sauf dans le cas (exceptionnel) d'un truquage, chaque élément visuel de montage des actualités peut être considéré comme authentique, à condition d'être pris indépendamment de leur montage et de leur sonorisation. Dans 95 % des cas au moins, les sons des actualités sont sans rapport réel avec les images […]. Un historien recourant à une source filmée des actualités devra donc toujours – et surtout pour la piste sonore – confronter ces données avec celles fournies par les sources traditionnelles : journaux, archives, témoignages oraux, etc. ».

Reste que l'historien qui a le plus marqué de son empreinte la réflexion sur les rapports entre le cinéma et l'histoire est Marc Ferro. Lequel contribue véritablement à la mise en place du champ de recherche qu'on appelle désormais « histoire et cinéma ». L'originalité de sa démarche tient au fait qu'il permet de décloisonner la question, en s'intéressant non seulement à la façon dont l'historien peut se servir des images animées comme sources historiques, mais également les utiliser comme mode d'expression. Et tout a commencé avec les images de la Première Guerre mondiale pour le cinquantenaire du début du conflit. En 1963, Ferro, qui préparait une thèse sur la représentation de la révolution russe en France, rencontre à la BDIC (Bibliothèque de documentation internationale contemporaine) l'historien Pierre Renouvin, qui lui propose d'être conseiller historique de Frédéric Rossif pour un film sur la Grande Guerre [101]. Bien que travaillant uniquement sur des archives classiques, Ferro accepte et se plonge dans les actualités filmées de l'époque. C'est pour lui un choc fantastique. Il prend conscience de la richesse et des caractéristiques propres de cette matière.

Les images révéleraient selon lui des situations sur les sociétés que les archives traditionnelles ne diraient pas. À partir de ce constat débute une réflexion sur le cinéma

[100] Voir de Georges Sadoul, « Photographie et cinéma », dans *L'Histoire et ses méthodes,* sous la direction de Charles Samaran, Paris, Gallimard, La Pléiade, collection « Encyclopédie de la Pléiade », 1961, p. 771-782

[101] Le documentaire en question, *La Grande Guerre. 1914-1918. Der erset Weltkrieg* (1964), sera finalement réalisé par Solange Peter.

et le film comme document historique dont les résultats seront publiés sous forme d'articles, entre 1968 et 1973, dans les *Annales*[102].

Marc Ferro invite également l'historien à se confronter à la réalisation de films afin de se rendre compte des spécificités liées à ce type d'écriture de l'histoire. Il sera suivi par d'autres, notamment par Pierre Sorlin.

Tous les recours aux images sont valables et légitimes, affirme Ferro[103], à condition qu'ils s'accompagnent d'une analyse des images elles-mêmes et du contexte dans lequel elles ont été produites. Et l'historien propose dès 1973 de décliner sa méthodologie sous trois aspects : la critique d'authenticité (s'agit-il d'une prise de vue sur le vif ou d'une reconstitution ?), la critique d'identification (rechercher l'origine du document, le dater, identifier les personnages et les lieux, interpréter le contenu) et, surtout, la critique d'analyse (étude des conditions de production, de réalisation et de réception)[104].

Dans « L'expérience de la *Grande Guerre* » [105], un texte de 1965, qui est symptomatique des nouveaux enjeux soulevés par l'usage des images d'archives dans la transmission de l'histoire, Annie Kriegel entreprend, de manière assez classique, une analyse érudite du film de Solange Peter, *La Grande Guerre. 1914-1918*, auquel a participé Marc Ferro. Elle en souligne la réussite fondée, à son avis, sur le fait que tous les aspects, pas seulement militaires, mais aussi politiques, diplomatiques, stratégiques, psychologiques (pour les soldats et l'arrière) et économiques, ont été traités, qui plus est, dans leurs dimensions internationales.

Mais, selon Annie Kriegel, la réussite du film tient surtout à son alchimie : « Il y faut une certaine alchimie […], dont le secret est probablement dans l'interprétation – en quelque sorte le supplément d'âme – que l'auteur suggère – insuffle – par les moyens du tri, de la présentation, de l'ordre, de la mise en scène, de la hiérarchisation dans le temps et dans l'espace, du rythme dans lequel sont donnés à voir chaque document et toute la série de documents en eux-mêmes inertes ».

Ne pas avoir peur de faire œuvre de création avec des archives

Les images d'archives sont vues, rétrospectivement, comme des marqueurs d'époque (voir Volker Schlöndorff qui, dans son remontage récent du *Tambour*, datant de 1979, insère des plans du débarquement en Normandie et de l'entrée des troupes soviétiques à Berlin sous prétexte que ces images de la Seconde Guerre mondiale seraient essentielles pour toucher les jeunes générations), des repères visuels du temps passé. Celles de la Première Guerre

[102] L'article de Marc Ferro qui marque symboliquement l'acte de naissance du champ disciplinaire est « Société du XX^e^ siècle et histoire cinématographique » *Annales ESC*, n°3, mai-juin 1968, p. 581-585.

[103] Marc Ferro, « La critique des documents d'actualité », 1976, texte repris dans *Cinéma et Histoire* (nouvelle édition refondue), Paris, Gallimard, 1993, p. 110.

[104] Voir extrait du documentaire de la télévision scolaire : *Les Archives du XX^e^ siècle*. Série Histoire : sources et méthodes), CNDP, 1971.

[105] Annie Kriegel, Marc Ferro, Alain Besançon, « L'expérience de *la Grande Guerre* », *Annales ESC*, n°2, vol. 20, 1965, p. 327-336.

mondiale, comme d'autres fonds filmiques gigantesques, constituent une source d'études inestimable pour les chercheurs, et un inépuisable réservoir de plans pour les réalisateurs. Devenues avec le temps de simples documents, on a maintenu leur présence dans chaque film sur la Grande Guerre, telle une caution historique. Elles ont été ainsi régulièrement utilisées dans un cadre mémoriel, jusqu'à faire l'objet, plus récemment, d'un recyclage télévisuel régulier en période de commémoration. Comme si le regard sur 14-18 n'était pas possible sans elles. On peut néanmoins regretter qu'au-delà de leur capacité illustrative, on s'interroge rarement sur leur véritable valeur de témoignage ou sur leurs caractéristiques propres.

À mon avis, le problème le plus important, concernant l'usage aujourd'hui de ces images, tient au fait que nous avons perdu toute idée des sentiments qui animaient les contemporains à leur égard. Nous ne connaissons plus la nature des liens qu'ils tissaient avec elles. Les logiques ne sont plus les mêmes. Nous avons « oublié », en quelque sorte, les relations que ces images avaient avec les questions de l'engagement patriotique, de l'absence, de la perte, puis de la mémoire. Là réside sans doute la difficulté de leur compréhension. Simultanément, et de façon un peu paradoxale, cette distance entre elles et nous est un atout, car elle permet d'aiguiser notre regard critique et d'y déceler des aspects inédits.

Longtemps, certains fonds cinématographiques sont restés inaccessibles ou difficilement consultables, et les images qui s'y trouvaient n'étaient pas toujours bien identifiées. Ce n'est plus le cas aujourd'hui. Avec la transition numérique, c'est même le contraire puisque nous avons une abondance de contenus. En outre, les instruments d'investigation, les moyens d'accès aux documents sont à la fois plus nombreux et plus faciles d'utilisation qu'auparavant. L'offre d'images de toutes sortes est devenue pléthorique et il est parfois possible de les visionner chez soi sur Internet à partir de plateformes ressources (pour ne prendre qu'un exemple en lien avec la Grande Guerre, nous pouvons citer l'Européan Film Gateway[106]).

Au niveau des images elles-mêmes, les modifications apportées par la technologie numérique sont également nombreuses. Elle permet la colorisation, le passage du format 4/3 au 16/9, et la sonorisation hyperréaliste, qui, tout en devenant une attraction en soi (la stratégie promotionnelle des chaînes de télévision qui diffusent ces films met souvent l'accent sur ces effets), marquent un changement de paradigme dans la représentation de l'histoire. L'actualisation de celle-ci devient un enjeu essentiel, selon la logique illusoire de la restitution illustrative totale. Enfin, l'archivage numérique pose problème, d'une part du fait de la dématérialisation des supports qui en fait disparaître l'historicité, et d'autre part parce qu'il ne présente aucune garantie de conservation pérenne.

Bien sûr, il n'est pas question de faire preuve d'un fétichisme poussiéreux. Nous vivons dans une société où la demande sociale d'images du passé est exponentielle. Et les nouvelles formes de médiation de l'histoire via le numérique, bien maîtrisées, peuvent

[106] European Film Gateway est un portail qui donne accès aux films, images et textes extraits d'une sélection de 30 fonds d'archives cinématographiques européennes.

contribuer à améliorer sa connaissance. À condition toutefois de respecter la spécificité des documents et de ne pas se contenter de les assembler bout à bout. Comme l'écrivaient, à juste titre, en 1963, Jean Cayrol et Claude Durand, dans leur essai intitulé *Le Droit de regard* : « Il serait vain de vouloir remettre le spectateur, par des bandes d'actualité savamment montées et dosées, dans le bain refroidi d'une action historique qui n'a été vraie que la première fois : sur le terrain. On ne tire pas de copie conforme de l'Histoire »[107].

Les images d'archives sont comme des éclats du passé qui nous reviennent à travers le temps. Elles constituent à la fois une source historique et, tout en gardant à l'esprit leur diversité spécifique, un matériau pour des mises en forme de l'histoire. Parce qu'il n'y a pas plus d'archives brutes que de faits bruts, il faut non seulement faire des choix, mais faire preuve d'inventivité, adopter un parti pris, un point de vue de réalisation. En d'autres termes, la part de création doit être importante. Sachant que les images engagent aussi l'affect et permettent une expérience sensible de l'histoire qu'il faut savoir utiliser. Le tout, bien sûr, en respectant un certain niveau d'exigence historique.

Pour terminer, je citerai Georges Didi-Huberman qui, dans son livre passionnant *Images malgré tout*, résume bien la situation en disant qu'« il ne faut pas avoir peur des archives. En évitant le double écueil de leur sacralisation et de leur dénégation. Mais ne pas avoir peur, avec elles, de faire œuvre, c'est-à-dire œuvre de montage […]. Les images deviennent précieuses au savoir historique à partir du moment où elles sont mises en perspective dans des montages d'intelligibilité »[108].

Laurent Véray, historien du cinéma, professeur à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, mai 2014

[107] Jean Cayrol et Claude Durand, *Le Droit de regard*, Paris, éditions du Seuil, 1963, p. 20.

[108] Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 177 et p. 198.

Couleurs du temps

Par Gérald Collas, producteur, Département des productions audiovisuelles de l'Ina

Après quelques années au Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), de 1981 à 1990, **Gérald Collas** rejoint l'Institut national de l'audiovisuel (Ina) en 1990 pour y devenir producteur au sein de l'équipe de la Direction des programmes de création et de recherche (aujourd'hui Département des productions audiovisuelles). En 23 ans, il a produit et coproduit avec de très nombreux producteurs indépendants plusieurs centaines de films documentaires pour le petit ou le grand écran. Il est membre du comité de rédaction de la revue "*Images documentaires*", où il écrit régulièrement. Il est l'auteur de l'étude "Le cinéma européen face au défi de la réalité", publiée en 1997 par la Coordination européenne des festivals de cinéma, et coordinateur du numéro 62 des "*Dossiers de l'audiovisuel*" : « Le cinéma à la télévision » (Ina, Documentation française, juillet-août 1995). Il anime depuis 1996 de nombreux séminaires au festival États généraux du film documentaire de Lussas. Il est aussi membre des conseils d'administration du Festival international du documentaire de Marseille et de Documentaire sur grand écran.

La photographie comme le cinéma ont été, dès leur « apparition » et au fur à mesure de leurs développements, considérées naïvement – ou de façon manipulatoire — comme des preuves du réel et les garants de sa vérité univoque. Or, en venant s'ajouter aux sources historiques qui jusque-là relevaient de l'écrit, cette mise en images du monde par des machines a bouleversé le rapport au passé et à sa représentation. Comment aujourd'hui regarder ces images et les montrer sans les trahir, s'enquiert Gérald Collas, producteur à l'Ina ? Comment faire pour que le cinéma soit encore un outil pour voir le monde ? Car ces images documentées devenues des archives ont une histoire qu'il s'agit de rendre visible et intelligible. En effet, si l'archive audiovisuelle cesse d'être un document, comme souvent dans les documentaires télévisuels, elle peut, en tant que « simple » image être reformatée et transformée pour devenir un élément du spectacle, une image comme les autres d'un monde uniforme et sans signification.

L'Histoire est tout à la fois présence du passé et construction d'un récit sur celui-ci. Longtemps, elle s'est présentée à nous comme une chronique s'appuyant sur les souvenirs du narrateur, sur une masse de documents écrits, d'archives administratives et de mémoires laissés par les grands hommes. Histoire édifiante parce qu'écrite pour l'instruction des générations futures, lisse, expurgée… ad usum delphini. Elle était plus la

leçon qu'il convenait de tirer du passé, l'exposition des enseignements qui devaient en être dégagés que sa représentation fidèle. Récit fondateur, lien politique entre les générations permettant de les relier dans une histoire commune – fut-elle parfois mythique –, elle recourait au passé, le mettait en forme « pour la suite du monde » : ce qui avait été devenait le garant des lendemains, exigeait des vivants qu'ils se hissent à la hauteur des morts. À ces paroles pouvaient s'ajouter des traces monumentales, des vestiges, des ruines, des paysages façonnés par le travail des hommes, bien peu d'images des temps anciens. La sculpture, les vitraux, puis la tapisserie et la peinture offraient des représentations qui ne pouvaient être assimilées à des documents, elles étaient des images pieuses, parfois presque des icônes, elles soutenaient une croyance qui ne demandait pas de preuves.

La photographie puis, quelques décennies plus tard, le cinéma, ont bouleversé les sources de l'historien et, plus généralement, notre rapport au passé, à l'Histoire. Ces images sont d'un type entièrement nouveau : produites par des machines, elles nous apparaissent moins comme le geste d'un artiste que comme la trace enregistrée, objective, de ce qui n'est plus, de ce à quoi il ne nous a pas été donné d'assister. Le cinéma, dès ses origines, a remodelé nos croyances : ce qui avait été enregistré ne pouvait pas ne pas avoir eu lieu, l'image en était la preuve.

S'approprier le monde par l'image

Durant toute la première moitié du XX^{e} siècle, les images d'actualités filmées et, plus généralement, toutes celles présentées comme documentaires sont perçues comme le fidèle reflet des réalités qu'elles documentent. À ce titre, elles deviennent pour nous le mode essentiel de présence du monde… et de notre présence au monde. À travers l'expérience de notre regard sur ces images, le monde se reconstruit, accède à une forme d'existence inédite : ce ne sont plus tant les images qui rendent compte de son existence que leur absence qui devient le signe d'un néant, d'un non-être, une « présence/absence » fantomatique… puisque dépourvue de reflet.

Aux siècles des Découvertes, qui furent ceux des périples des grands navigateurs portugais et espagnols, succède la mise en images de ces mondes lointains, la domestication de ce qui ne saurait demeurer sauvage, étrange(r). Cette mise en images est en même temps une appropriation par l'image, on prend une photographie comme on s'empare d'un territoire, d'une ville, on ramène ces clichés comme des trophées, des preuves… ; leur détention vaut acte de propriété comme pour les soldats perdus des *Carabiniers* de Jean-Luc Godard (1963) qui, de retour de leurs campagnes militaires, de leurs razzias encouragées, croient que leur butin de cartes postales sera converti en autant de titres en bonne et due forme sur tout ce qui est représenté sur ces images. Le monde n'est plus à découvrir, ou si peu, reste à le documenter, à le « couvrir », à se l'approprier non plus par l'envoi de corps expéditionnaires mais d'équipes de télévision, avec des images pour remplacer les communiqués et des logos en lieu et place de drapeaux. Au-delà de leur valeur d'usage du moment, ces images sont des documents, deviennent des archives qui serviront demain à écrire l'Histoire, à en écrire le récit en citant, comme le disait André Bazin, « les faits en chair et en os ». Mais comment l'événement non filmé peut-il « faire

événement » ? Comment même pourra-t-il ne pas disparaître s'il n'a pas laissé sa trace sur les miroirs que les télévisions du monde entier promènent là où l'actualité les appelle ?

Filmer les cicatrices de l'Histoire

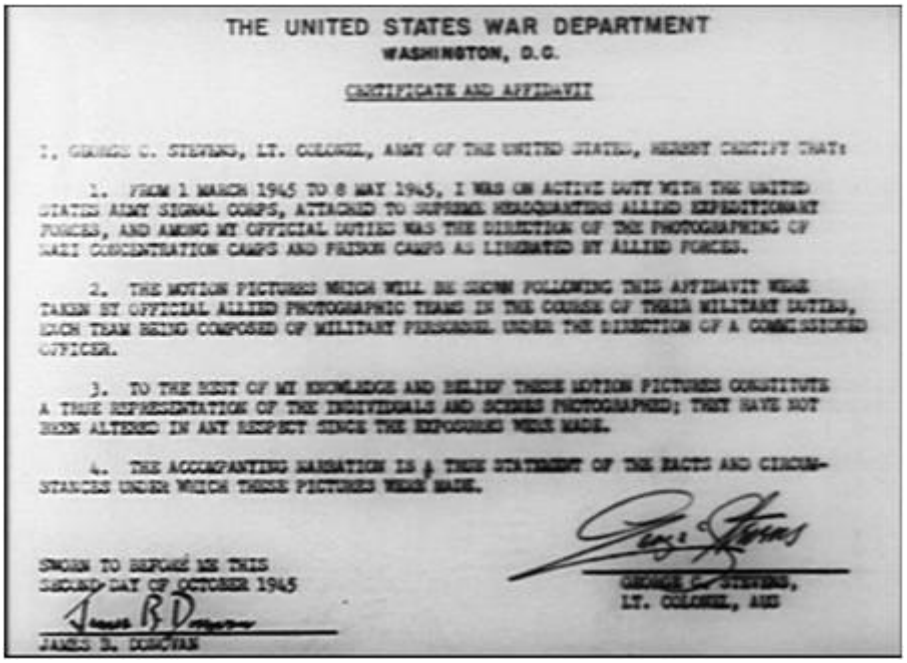
Quelle Histoire le cinéma peut-il raconter en l'absence de toute trace filmée ?

En 1945, les Alliés, en pénétrant dans les camps d'extermination nazis, découvrent de leurs propres yeux ce qu'ils n'avaient pu imaginer. Ils voient ce que les nazis n'ont pas eu le temps de détruire, de faire disparaître à tout jamais et se retrouvent, effarés, devant les derniers survivants. Comment filmer afin de pouvoir montrer à d'autres ce que nos propres yeux de témoins peinent à croire ?

Au sortir de cinq années de guerre durant lesquelles le cinéma avait endossé l'uniforme, fabriquant dans chaque camp ses propres actualités et ses films afin de contribuer à l'effort de guerre, les images ont perdu de leur innocence, les commentaires courent le risque d'être perçus comme discours de propagande, tout au moins par les vaincus, à qui ces images sont aussi, et parfois d'abord, destinées. Donc, comment filmer les camps d'extermination, puis monter ces images ? On connait les solutions qui seront mises en œuvre afin de ne pouvoir être accusé de manipulation : des tournages en longs plans séquences, le moins de montage possible, comme si le cinéma soudain devait renier l'essentiel du langage dont il venait de se doter les décennies précédentes. L'heure n'est plus au « montage efficace » des archives, au détournement des images de l'ennemi, au commentaire « tout puissant » qui surdétermine le regard — comme dans les films de la série « *Pourquoi nous combattons* » produits par Hollywood et l'administration américaine [109] — mais à une tâche aussi élémentaire que gigantesque, aussi simple que radicale : comment faire pour que le cinéma soit encore un outil pour voir le monde, que ses images soient jugées digne de foi et ne soient pas perçues comme des contrefaçons destinées à tromper ?

Le film de montage « *Nazi Concentration Camps* », produit en 1945 par les services de l'armée américaine et qui fut projeté pendant le procès de Nuremberg, est précédé d'un étrange et inhabituel générique de début qui fait place à deux documents écrits, signés devant témoins, notamment par George Stevens, John Ford (qui supervisa le montage des séquences tournées au cours de la libération des camps) et Ray Kellogg (opérateur de l'US Navy), affirmant que les images qui vont suivre n'ont fait l'objet d'aucun trucage et qu'elles sont absolument conformes à la réalité découverte par les Alliés lorsqu'ils pénétrèrent dans les camps (voir les deux document ci-dessous). Comme si les effets de réalité produits par le cinéma ne suffisaient donc plus et qu'il faille désormais les accompagner de ces inattendus affidavits.

[109] Commandée par le Pentagone en 1942, *Pourquoi nous combattons*, série de sept films documentaires et de propagande relate la montée des totalitarismes, l'invasion nazie, la résistance anglaise, les combats des soviétique et la bataille sino-japonaise était destinée aux recrues américaines afin de leur expliquer l'entrée dans le conflit mondial de leur pays.



THE UNITED STATES WAR DEPARTMENT
WASHINGTON, D.C.

CERTIFICATE AND AFFIDAVIT

I, GEORGE C. STEVENS, LT. COLONEL, ARMY OF THE UNITED STATES, HEREBY CERTIFY THAT:

1. FROM 1 MARCH 1945 TO 8 MAY 1945, I WAS ON ACTIVE DUTY WITH THE UNITED STATES ARMY SIGNAL CORPS, ATTACHED TO SUPREME HEADQUARTERS ALLIED EXPEDITIONARY FORCES, AND AMONG MY OFFICIAL DUTIES WAS THE DIRECTION OF THE PHOTOGRAPHING OF NAZI CONCENTRATION CAMPS AND PRISON CAMPS AS LIBERATED BY ALLIED FORCES.

2. THE MOTION PICTURES WHICH WILL BE SHOWN FOLLOWING THIS AFFIDAVIT WERE TAKEN BY OFFICIAL ALLIED PHOTOGRAPHIC TEAMS IN THE COURSE OF THEIR MILITARY DUTIES, EACH TEAM BEING COMPOSED OF MILITARY PERSONNEL UNDER THE DIRECTION OF A COMMISSIONED OFFICER.

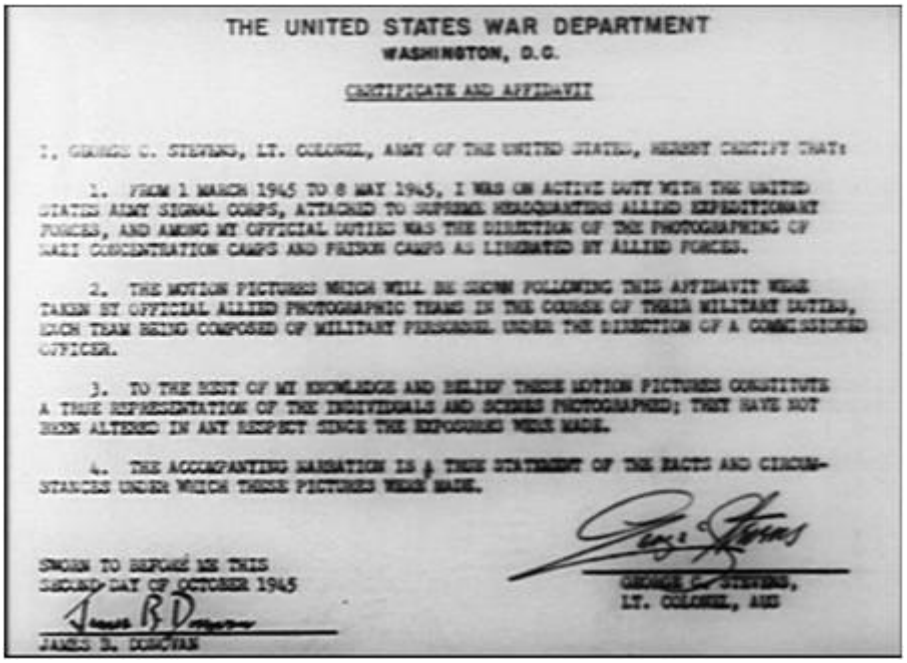
3. TO THE BEST OF MY KNOWLEDGE AND BELIEF THESE MOTION PICTURES CONSTITUTE A TRUE REPRESENTATION OF THE INDIVIDUALS AND SCENES PHOTOGRAPHED; THEY HAVE NOT BEEN ALTERED IN ANY RESPECT SINCE THE EXPOSURES WERE MADE.

4. THE ACCOMPANYING NARRATION IS A TRUE STATEMENT OF THE FACTS AND CIRCUMSTANCES UNDER WHICH THESE PICTURES WERE MADE.

SWORN TO BEFORE ME THIS
SECOND DAY OF OCTOBER 1945

JAMES B. DONOVAN

GEORGE C. STEVENS,
LT. COLONEL, AUS



THE UNITED STATES WAR DEPARTMENT
WASHINGTON, D.C.

CERTIFICATE AND AFFIDAVIT

I, GEORGE C. STEVENS, LT. COLONEL, ARMY OF THE UNITED STATES, HEREBY CERTIFY THAT:

1. FROM 1 MARCH 1945 TO 8 MAY 1945, I WAS ON ACTIVE DUTY WITH THE UNITED STATES ARMY SIGNAL CORPS, ATTACHED TO SUPREME HEADQUARTERS ALLIED EXPEDITIONARY FORCES, AND AMONG MY OFFICIAL DUTIES WAS THE DIRECTION OF THE PHOTOGRAPHING OF NAZI CONCENTRATION CAMPS AND PRISON CAMPS AS LIBERATED BY ALLIED FORCES.

2. THE MOTION PICTURES WHICH WILL BE SHOWN FOLLOWING THIS AFFIDAVIT WERE TAKEN BY OFFICIAL ALLIED PHOTOGRAPHIC TEAMS IN THE COURSE OF THEIR MILITARY DUTIES, EACH TEAM BEING COMPOSED OF MILITARY PERSONNEL UNDER THE DIRECTION OF A COMMISSIONED OFFICER.

3. TO THE BEST OF MY KNOWLEDGE AND BELIEF THESE MOTION PICTURES CONSTITUTE A TRUE REPRESENTATION OF THE INDIVIDUALS AND SCENES PHOTOGRAPHED; THEY HAVE NOT BEEN ALTERED IN ANY RESPECT SINCE THE EXPOSURES WERE MADE.

4. THE ACCOMPANYING NARRATION IS A TRUE STATEMENT OF THE FACTS AND CIRCUMSTANCES UNDER WHICH THESE PICTURES WERE MADE.

SWORN TO BEFORE ME THIS
SECOND DAY OF OCTOBER 1945

JAMES B. DONOVAN

GEORGE C. STEVENS,
LT. COLONEL, AUS

Générique de début du film « *Nazi Concentration camps* », « Certificat et Affidavit », documents signés par George Stevens, John Ford et Ray Kellogg, 1945 © The United State Navy Department.

Pour que l'on puisse continuer à croire, le cinéma filme alors le monde dans le regard bouleversé de celles et ceux qui en découvrent les cicatrices. Du soldat de la division « *The Big Red One* » (1980) de Samuel Fuller [110] ouvrant les portes des fours crématoires au jeune adolescent endoctriné par les derniers nazis dans l'Allemagne occupée et soudain confronté aux images des camps projetées dans une enceinte de justice (provenant de « *Verboten* », également de Samuel Fuller, 1958), jusqu'à l'épouse ignorante du passé de criminel de guerre de son mari qu'un policier confronte à des images filmées qui se font preuves accablantes (« *Le Criminel* » d'Orson Welles, 1946), c'est à travers l'émotion des témoins que nous parvient le choc que les images doivent nous transmettre, comme s'il fallait qu'un autre y croit d'abord pour qu'à notre tour nous puissions y croire. Les témoins sont les indispensables auxiliaires des images filmées non pour nous dire ce qu'il convient d'y voir, mais pour que nous puissions continuer de croire en ces apparitions. C'est Roberto Rossellini qui, dans « *Voyage en Italie* » (1954), ne filme pas le miracle qui se produit lors d'une procession religieuse, mais la foule alentour qui en est témoin et soudain crie sa croyance.

Quelque chose, à ce moment là de l'Histoire, a changé dans le regard que portent les spectateurs sur le cinéma, sur les images qui s'offrent à eux : une demande d'un plus grand réalisme, un désir d'y croire toujours aussi présent, mais qui a besoin d'être réassuré, garanti d'une façon ou d'une autre.

Le cinéma dans la seconde moitié du XX^{e} siècle va rester marqué par cette exigence. Les films documentaires à base d'archives filmées traitant de l'Histoire contemporaine — dont le nombre s'est très rapidement multiplié avec la télévision — ont, bien sûr, à leur façon, à faire avec cette question. Ils bénéficient pourtant d'entrée d'un avantage considérable : l'archive filmée s'offre au regard innocent non comme une représentation, comme l'œuvre libre d'un créateur, mais comme la présence évidente, indiscutable de l'événement filmé. Elle n'illustre pas un discours mais le rend caduc en plaçant le spectateur face à l'événement lui-même, faisant de lui le témoin d'une (ré)apparition, d'un événement auquel il n'a pas assisté.

Mais, comment regarder ces images ? Comment les montrer, les faire jouer – sans trahir ce qu'elles sont — pour le spectateur d'aujourd'hui ? Comme des documents qu'il convient d'analyser, d'interpréter, de replacer dans leur propre histoire ou bien comme de pures et simples images miraculeusement conservées, retrouvées qui nous permettraient — aujourd'hui — de découvrir comme par le trou magique d'une serrure le passé figé tel qu'en lui-même, ressuscité devant nous ?

Pour que puissent se généraliser, se banaliser même, les films historiques à base d'archives, il a fallu attendre que celles-ci soient tournées, conservées, classées et analysées. Très peu de films de ce type existent avant les années 1940. En France, le film

[110] *Samuel Fuller évoque ses souvenirs de guerre dans ce film : en 1942, alors journaliste et scénariste, Samuel Fuller rejoint la première division d'infanterie de l'armée américaine, célèbre « Big Red One », et filme la libération du camp de Falkenau. «* Je ne savais pas que j'allais tourner mon premier film *», déclare-t-il.*

de Nicole Védrès « *Paris 1900* », produit en 1945, fait figure d'œuvre pionnière. Ce n'est véritablement qu'avec la télévision et les missions qui lui sont alors fixées, distraire mais aussi informer et instruire, que le genre va définitivement s'imposer. Marc Ferro soulignera l'importance et la singularité de ces nouveaux documents que sont les actualités filmées pour les historiens et, s'impliquant lui-même dans la réalisation, il comprendra très vite que ces films d'un type nouveau, constitués d'un montage d'archives, se doivent également d'être des films afin de parvenir à captiver les spectateurs.

Il est à déplorer qu'aujourd'hui, en dépit de toutes les avancées qui se sont produites dans la lignée de ces travaux fondateurs, nombre de documentaires produits pour la télévision, en particulier sur les plus grandes chaînes et programmés aux heures de plus forte écoute, tournent le dos à cette démarche et privilégient la recherche du spectaculaire, en traitant ces images particulières que sont les actualités filmées à rebours de toute rigueur historique.

L'archive, une image comme une autre ?

Si l'archive filmée n'est plus un document mais une image comme une autre, alors rien ne doit la différencier des autres images, des images d'aujourd'hui. Les archives colorisées, sonorisées, recadrées pour occuper toute la surface de nos écrans (plus, c'est moins !) ne visent pas tant à faire de nous, spectateurs, les contemporains de l'événement qu'elles documentent qu'à nous présenter celui-ci comme nous étant contemporain. La « normalisation » des images d'archives ne peut que travailler à effacer toute distance entre hier et aujourd'hui. Ce qui, dès lors, est recherché à travers la manipulation de ces images/documents est la proximité, la plus grande possible, avec les images d'aujourd'hui qui deviennent la référence, l'étalon auprès duquel tout se doit d'être mesuré. Il ne s'agit plus de retrouver une époque avec tout ce qui fait qu'elle était précisément *cette* époque mais, bien au contraire, d'en dissoudre son altérité dans la couleur de notre temps.

Nul doute que l'émotion recherchée chez le spectateur n'est plus celle qui avait saisi André Bazin devant le « *Paris 1900* » de Nicole Védrès et lui avait inspirée ces lignes : « Tel qu'en lui-même enfin le cinéma le change, durci et comme déjà fossilisé par la blancheur orthochromatique, un monde révolu remonte vers nous, plus réel que nous-mêmes et pourtant fantastique. Proust rencontrait la récompense du temps retrouvé dans la joie ineffable de s'engloutir en son souvenir. Ici, au contraire, la joie esthétique naît d'un déchirement, car ces « souvenirs » ne nous appartiennent pas. Ils réalisent le paradoxe d'un passé objectif, d'une mémoire extérieure à notre conscience. [111]».

Gérald Collas, producteur, Département des productions audiovisuelles de l'Ina, juin 2014

[111] André Bazin, « *Paris 1900*. À la recherche du temps perdu », *L'Écran français*, 30 septembre 1947, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Tome 1, Paris, Cerf, 1958, et dans *le Cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1983.

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

Par Isabelle Veyrat-Masson, historienne et sociologue des médias, directrice de recherche au CNRS

Isabelle Veyrat-Masson est docteure d'État en Science politique. Après des études de lettres et d'histoire à la Sorbonne (Paris 4), elle est diplômée de l'Institut d'Études politiques de Paris. Historienne et sociologue des médias, elle est directrice de recherche au CNRS, et dirige depuis 2006 le Laboratoire Communication et Politique du CNRS. Elle est associée au Centre d'histoire de Science Po, chargée de cours à Paris 4 et à Science Po Paris. Elle a collaboré à des collections documentaires, notamment avec Daniel Costelle. Elle est rédactrice en chef de la revue *Le Temps des médias* et assure des chroniques à la télévision (*Médias le Mag*, France 5) et à la radio (*Le Secret des sources*, France Culture). Sa thèse, dirigée par Jean-Noël Jeanneney, sur *L'Histoire à la télévision française (1953-1978)* (1997, Prix Inathèque) sera suivie de plusieurs publications sur l'histoire à la télévision, dont *Quand la télévision explore le temps. L'histoire au petit écran* (Fayard, 2000), *Télévision et Histoire : le mélange des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel* (Ina, De Boeck, 2008) ou encore, avec Marc Ferro, *Marc Ferro. Mes histoires parallèles. Entretiens avec Isabelle Veyrat-Masson* (Carnetsnord, 2011).

Après avoir fait ses preuves au cinéma, le film d'histoire à base d'archives est extrêmement présent dès les premières années de la télévision. Lancés souvent à l'occasion de commémoration, notamment sur la seconde guerre mondiale, ce genre « film de montage » ou « film de compilation », unitaire ou en série documentaire, s'installe jusqu'à aujourd'hui parmi les programmes les plus emblématiques de la télévision, signé par de grands noms tels Frédéric Rossif, Henri de Turenne, Marcel Ophuls, Daniel Costelle ou encore l'historien Marc Ferro. Spécialiste de l'histoire à la télévision, Isabelle Veyrat-Masson propose une description des grandes étapes de l'inscription de ce genre à la télévision, et une analyse fine de la typologie de ces documentaires à base d'archives audiovisuelles, de la manière d'utiliser ces images d'archives et aborde les questions que cela soulève pour les historiens.

Les historiens du cinéma s'accordent sur le fait que le tout premier documentaire historique entièrement à base d'archives est un film de montage, une compilation de stock-shots, de films, tournés dans d'autres circonstances et par d'autres équipes, avec des objectifs différents et dans un contexte qui n'avait rien à voir avec celui qui a présidé

à la réalisation de cette « *Chute de la maison des Romanov* » par Esfir Schub en 1927. Esfir Schub, pionnière de l'histoire du cinéma, membre de la « Bande » de Dziga Vertov [112], n'était sans doute pas consciente, en sortant de la poussière des vieux films d'actualités oubliés qu'elle ressuscitait, en les compilant, en les assemblant dans un ordre choisi par elle, qu'elle était à l'origine d'un genre dont le succès n'a cessé de grandir.

La *Chute de la maison des Romanov,* film muet, est composée strictement de documents d'actualités, entrecoupés par quelques cartons. Conçu afin de commémorer les dix ans de la Révolution d'Octobre 1917, ce film de montage initie une tradition encore vivace, celle de produire un documentaire à base d'archives pour commémorer un événement. Dès ses débuts, la télévision en particulier contribuera à installer cette nouvelle coutume, on le verra.

Les documentaires à base d'archives dans l'histoire de la télévision : les grandes étapes

Dix ans, c'est en effet l'intervalle qui justifie le plus souvent les premières commémorations importantes. Ainsi, Le Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale, créé et dirigé depuis 1951 par l'historien Henri Michel, se propose de commémorer l'ouverture des camps de concentration grâce à un film, *Nuit et Brouillard,* que réalisera Alain Resnais en 1955 avec l'aide d'Olga Wormser et le commentaire de Jean Cayrol. Ce film de 32 minutes sur la déportation, qui mélange des archives avec des images tournées par Resnais lui-même, est prévu pour les salles obscures[113]. C'est, en revanche, dans la perspective d'une diffusion à la télévision que Jean Sainteny, ministre des Anciens Combattants conçoit le projet d'un documentaire historique qui devra commémorer en 1964 à la fois les 50 ans des débuts de la première guerre mondiale et les 20 ans de la fin de la seconde. Henri Michel, encore une fois, propose un film de montage en sept épisodes qui couvrirait la période allant de 1914 à 1944 : c'est *Trente ans d'histoire*. Il confie à Pierre Renouvin le soin de faire l'un des épisodes, un film de montage sur la Grande Guerre, *La Grande Guerre/1914-1918*. Celui-ci en délègue la réalisation à Marc Ferro, qui assurera aussi la fonction de conseiller historique. Ce dernier, aidé de Solange Peter et de la monteuse Denise Baby, s'acquitte avec passion de cette tâche, qui sera sa première collaboration avec la jeune télévision.

Ces deux documentaires seront chacun à leur manière construits à partir d'actualités filmées tournées entre 1914 et 1945. Si le premier (*Nuit et Brouillard*) a connu une

[112] Dziga Vertov est un cinéaste qui s'inscrit pleinement dans le mouvement de l'avant-garde cinématographique de la Russie des années 1920, Ses films (*L'Homme à la caméra*…) et ses théories ont marqué l'histoire du cinéma documentaire. Il formera notamment le groupe des *Kinoki* (les *Ciné-Yeux*).

[113] Sur ce film, voir Sylvie Lindeperg, *Nuit et Brouillard, un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.

reconnaissance internationale grâce au circuit cinématographique, c'est sa diffusion à la télévision qui lui a assuré une dimension populaire. La reconnaissance plus réduite du second (*Trente ans d'histoire*), en revanche, cache son importance évidente dans l'histoire du genre.

Le film de montage est extrêmement présent dès les premières années de la télévision. Frédéric Rossif, avec *Le Magazine du Temps passé* (magazine hebdomadaire, de 1953 à 1960 de la RTF / Radio télévision française) exhume des actualités filmées dans un format court. Avec ses *Édition spéciale* (qui prit la suite du *Magazine du Temps passé*), il retrace les principales batailles de la seconde guerre mondiale à l'aide de ces images d'actualités mille fois utilisées depuis… Diffusées à la fin des années 1950 et début des années 1960, alors que la télévision est encore confidentielle en France, ces *Édition spéciale* installent le genre à la télévision. C'est pourtant au cinéma — et pas sur le petit écran où leur auteur est plus connu pour ses films animalier —, avec *Le Temps du ghetto* (1961) et *Mourir à Madrid* (1963), qui sont également des films de montage, que Frédéric Rossif trouve la reconnaissance.

Dans la continuité des films de Rossif, Henri de Turenne, Jean-Louis Guillaud, aidés du réalisateur Daniel Costelle, écrivent et réalisent en 1965, de l'intérieur même de Pathé-Cinéma, là aussi dans un but de commémoration (le 50e anniversaire de Verdun) l'émission *Verdun*, qui reconstitue la bataille éponyme, à l'aide d'archives qui inaugurera la série *Les Grandes Batailles* (1966-1974). Le succès est tel que la télévision commandera à ces deux auteurs et à leur réalisateur dix autres « *Batailles* » qui, toutes, porteront sur la seconde guerre mondiale — et une émission sur le *Procès de Nuremberg*. Ce dernier épisode sera diffusé en 1974 : il aura donc fallu près de dix ans pour construire cette œuvre multirediffusée depuis. Ces documentaires, qui reposent sur les fonds des sociétés de production comme Pathé et Gaumont, vont rencontrer de véritables succès publics et d'estime.

Lorsque la télévision se risque à traiter des sujets plus récents, elle fait l'expérience de la « guerre des mémoires ». Ainsi, la série du journaliste Roger Stéphane, « *Mémoires de votre temps* », qui démarre en 1966 et finit en 1967, en dix épisodes d'environ une heure, et dont l'objectif était de retracer l'histoire des vingt dernières années de la France, de la Libération à 1966, est vivement contestée, notamment pour ses partis pris complaisants envers la vision gaulliste de cette période. On le verra.

Malgré cette dernière expérience difficile, le genre « film de montage » ou « film de compilation » s'installe parmi les programmes les plus emblématiques de la télévision. On les trouve à l'occasion d'anniversaires : avec *Dix ans après* (les accords d'Evian de 1962), Paul Marie de la Gorce revisite la guerre d'Algérie (1972). À partir de cette date, à intervalle régulier, faisant mentir les déclarations rituelles sur « l'absence-de-la-guerre-d'Algérie-dans-les-médias », des documentaires historiques à base d'archives sont proposés aux téléspectateurs français. Les différences sont faibles sur le fond : le regard, les auteurs, les témoignages et, également, l'équilibre entre les diverses composantes du documentaire entre les archives, les entretiens et les tournages les distinguent.

Le film de montage permet également de faire le « *Portrait-souvenir* » (1960-1970) pour reprendre le titre d'une longue série de documentaires de Roger Stéphane, de

personnalités, hommes politiques ou artistes. C'est ainsi que la vie et la carrière du général de Gaulle, de Lénine, de Blum ou de Mitterrand ont été retracées à l'aide d'actualités et de reportages tournés dans d'autres circonstances. Les archives sont de plus en plus en couleurs, de moins en moins issues des cinémathèques et de plus en plus des fonds télévisuels de l'Institut national de l'audiovisuel (Ina).

Cependant, les représentations des deux premières guerres mondiales n'ont jamais quitté les (petits) écrans.

Après les films de montage cités plus haut, de nouveaux documentaires sont produits, souvent à l'extérieur de l'ORTF (Office de la radiodiffusion télévision française, qui succède en 1964 à la RTF) – parfois avec fracas. C'est le coup de tonnerre du *Chagrin et La Pitié* ! Ses auteurs, les deux journalistes André Harris, Alain de Sédouy ainsi que le réalisateur Marcel Ophüls, dans le secret – relatif — de la récente deuxième chaîne, se sont aguerris au traitement des archives et à la dénonciation des lâchetés françaises avec la réalisation d'un *Munich ou la paix pour 100 ans* décapant (1967). Ce documentaire sur la signature des accords de Munich en 1939, n'est qu'un coup d'essai prometteur qui sera confirmé deux ans plus tard avec *Le Chagrin et la Pitié*. Ce documentaire à base d'archives qui se voulait dans la continuité de « *Munich* » ne sera pas diffusé par la télévision (réalisé en 1969, il sortira au cinéma en 1971 et sera diffusé à la télévision en… 1981). Trop accusateur, trop manipulateur, trop perturbant ! On parle de censure ! La série *La France et les Français sous l'Occupation* que proposent René Rémond et Georgette Elgey en réponse à l'émission « interdite » — et, surtout, à ces entretiens qu'ils jugent trop décontextualisés — n'aura pas le même retentissement que le film d'Ophüls. La sagesse de l'utilisation de ces archives par les universitaires, la prudence et la pondération de leurs propos, tellement éloignées de l'acte d'accusation porté par le *Chagrin,* limiteront l'écho de cette émission (diffusée en 1974).

Sans qu'il y ait la moindre recherche de polémique, ni de dévoilement, d'une facture parfaitement classique *De Nuremberg à Nuremberg* de Frédéric Rossif et Philippe Meyer rencontre en 1989 sur Antenne 2, un succès d'audience qui étonne. Vingt ans plus tard, en 2009, sur la même chaîne, autre triomphe national et international, celui de la série *Apocalypse. La seconde guerre mondiale*, avec la même équipe que *Les Grandes Batailles* et presque les mêmes documents : cette série — où la colorisation surtout est originale par rapport à ce que l'on connaissait — témoigne que les générations passent et que les documents gardent leur force, en gagnent même peut-être en raison de leur éloignement dans le temps, de l'authenticité de l'analogique et du charme de la couleur. En mars 2014, le succès *Apocalypse. La première guerre mondiale* confirme l'intérêt déjà remarqué à la diffusion en 2008 du film *14-18. Le bruit et la fureur* de Jean-François Delassus, pour la guerre de 19l4-1918 et pour le film d'archives.

Malgré leur réputation de coûter cher, du fait du prix élevé des documents, et d'avoir une audience limitée aux personnes âgées et à un public plutôt masculin, ce type de documentaires se multiplient, inventant des dispositifs dont nous aimerions faire une typologie avant d'évoquer en conclusion les problèmes qui n'ont pas manqué d'être soulevés par leurs différentes utilisations.

Typologie des documentaires à base d'archives

Entre le premier film de montage de 1927 et les documentaires télévisés les plus récents dont nous avons parlés, l'utilisation des archives est parfois le seul point commun entre deux productions. Pour tous ces films de montage, « les actualités d'hier qui sont les images d'archives d'aujourd'hui sont censées contenir la vérité du passé »[114]. Ce qui diffère ? C'est à la fois l'agencement des archives audiovisuelles avec les autres sources et les autres éléments qui composent le documentaire – en particulier, les entretiens – , c'est la présence d'un commentaire en voix *off* et son utilisation, c'est le rôle de l'archive et sa fonction même en tant que support de connaissance et de signification. Ces différences expliquent que, malgré leurs ressemblances dues à l'utilisation d'archives audiovisuelles, certains films de montage réfèrent à des univers parfois très différents. Cette typologie des films de montage utilisant des archives permettra d'évoquer, certes brièvement, des programmes souvent moins vus que les émissions dont nous avons parlé ci-dessus mais néanmoins remarqués.

• L'archive-document

- Les films de montage ventriloques

Les premiers films de montage avaient pour vocation de faire connaître une période, un événement, un phénomène ou une personnalité. Ils confiaient à l'actualité filmée, à l'archive, le soin de faire revivre un passé disparu, qui aurait été miraculeusement préservé grâce à l'invention du cinéma. Nuldoute, ni réticence sur le caractère de preuve, au moins de témoignage authentique, de l'image analogique. Il suffisait d'exhumer les images d'archives, de les accoler, de les monter pour donner à voir, à comprendre l'histoire telle qu'elle s'était vraiment déroulée, les hommes et les femmes tels qu'ils avaient vécu. Lorsque l'historien Marc Ferro se voit confier par son directeur de thèse le soin de raconter la Grande Guerre en images, il commence par aller chercher dans les livres afin d'« écrire les idées maîtresses qu'il fallait exprimer » puis… il « écrit un déroulement abstrait en espérant trouver les documents qui correspondaient [115] ». Et après, après seulement, il cherche dans les cinémathèques de quoi illustrer « ses idées maîtresses ». Or, l'existence des documents en question est tout à fait indépendante des besoins de l'historien travaillant pour la télévision… Les images manquent pour faire revivre le passé… Un commentaire omniscient, en voix *off* est donc chargé de compenser les manques, de raconter l'histoire qui n'a pas été filmée, celle qui s'est déroulée en dehors des caméras...

Les documentaires labellisés « *Apocalypse* » appartiennent à cette première catégorie des films de montage ventriloques qui font parler l'archive à l'aide du commentaire.

- Alternance témoignages - archives audiovisuelles

[114] Comme le dit Mattias Steinle dans sa conférence : «Les vertus du documenteur face au mythe de l'image d'archives : tromper pour mieux détromper », 7erencontres cinématographiques de « Retours vers le futur », Chateauroux, du 3 au 9 avril 2013.

[115] *Au delà de l'écran*, RTF, 1964, interview de Marc Ferro à propos de *Trente ans d'histoire*.

Pourtant, ce même Daniel Costelle qui les a coréalisés avec Isabelle Clarke, était le jeune réalisateur de l'équipe des *Grandes Batailles*, il était un membre influent de cette équipe qui met en place pour la télévision française une autre manière de faire des documentaires à base d'archives, en articulant les stock-shots avec des interviews. Le commentaire n'est plus alors le seul élément avec l'archive à restituer l'événement. Des témoignages sont intercalés entre les documents filmés. Une des particularités des *Grandes Batailles* a été de réaliser les entretiens – souvent d'acteurs de ce conflit — sur les lieux mêmes où s'est déroulé l'événement dont parle le témoin. Le commentaire ne disparaît pas pour autant : il donne des éléments de connaissance, présente le témoin et fait le lien entre les différentes séquences. Ce procédé qui pose l'égalité entre l'archive audiovisuelle et l'interview, est sans doute celui qui a eu le plus de succès. Les montages réalisés sur des personnalités politiques : de Gaulle, Mitterrand, Jospin, Sarkozy… ou sur des événements (Hiroshima, Nagasaki dans la collection *Mystères d'archives* de Serge Viallet pour Arte) ont eu recours à cette alternance entre les documents et les interviews. Certains accordant une place plus importante aux témoignages par rapport aux documents, c'est le cas des plus récents documentaires de Patrick Rotman[116], lui qui avait pourtant longtemps – surtout au temps de son magazine, *Les Brûlures de l'histoire* (1993-1997) — privilégié le film de montage pur, première manière. Les archives y restent toutefois « neutres » par rapport aux interviews et au commentaire. Ce n'est pas le cas de la catégorie suivante de films de montage.

- **Des récits sans commentaire**

Il s'agit ici, en effet, d'une autre manière de traiter les archives. Le trio Harris, Sédouy et Ophüls a fait le choix d'éliminer tout commentaire de leurs films C'est, dès lors, « par les juxtapositions, les formes du récit, peut-être un certain sens de la méthode dialectique »[117] que se dégage la signification du film et, surtout, par « une utilisation nouvelle d'un procédé plus ancien : l'utilisation des interviews »[118]. La musique, les photos, les films du commerce sont également requis pour donner le sens. Nul doute que la force du *Chagrin et la Pitié* est dû à ce parti pris assumé, à cette subjectivité voulue en réaction à la supposée « fausse objectivité » des autres productions dénoncées par les auteurs de *Munich*. Quant à l'équilibre entre les archives et les interviews, il s'est déplacé en faveur de ces dernières.

- **Docufiction, vraies et fausses archives**

L'archive peut – dans d'autres types de productions — être considérée toujours comme un document d'histoire sans être toutefois au centre de l'émission. C'est le cas dans les

[116] *L'Ennemi intime. Violences dans la guerre d'Algérie*, 2002. Voir l'interview de Patrick Rotman dans ce numéro des *E-Dossiers de l'audiovisuel* : « Le documentaire historique : une alchimie permanente entre le texte et l'image ».

[117] Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la Pitié,* Paris, Alain Moreau, 1980, p. 262.

[118] Marc Ferro, *Analyse de film, analyse de société*, op. cit., p. 32.

émissions de type docufiction[119], dans lesquels l'archive (quand il y en a) ne constitue qu'un élément parmi d'autres. Elle y est utilisée à la fois pour donner de la véracité à la fiction, et elle peut également être un élément parmi d'autres dans une production mélangeant, reconstitutions documents et entretiens…

Caractéristique de ce type d'hybridation est le travail de Pierre Beuchot. L'auteur de Hôtel du Parc (1992) est un spécialiste de l'archive. Désireux de reconstituer la vie des collaborateurs à Vichy pendant la guerre, il constate que « les archives de l'époque étaient pauvres, répétitives et ne permettaient pas de faire un film » 120, il décide alors de faire appel à la reconstitution-fiction sans se priver, toutefois, de la force de véracité de l'image d'actualités et de sa puissance poétique : il insère de vraies archives dans sa reconstitution et il en fabrique de fausses qu'il est bien difficile de distinguer.

Autre exemple, plus récent et qui nous vient de l'étranger, le docufiction de Richard Dale, D. Day. Leur jour le plus long (2004) inverse le rapport traditionnel de l'archive au réel : le document est totalement mêlé à la reconstitution – au point que, comme dans Zelig, le film de Woody Allen (1983), le visage des acteurs remplace celui des personnages historiques. Les témoignages des personnes interviewées attestent l'archive plus que l'inverse.

Dans ces quelques exemples, qu'ils les placent au centre ou à la périphérie, ces documentaires à base d'archives reposent sur la confiance de leurs réalisateurs dans la capacité des archives filmées à illustrer un récit historique de manière documentaire et documentée.

Erwin Leiser explique dans le générique de son film Mein Kampf (1960) que « chaque image dans ce film est authentique. Tout ce qui est montré ici s'est passé. »121. En cela, l'archive–document s'oppose à l'œuvre d'imagination.

• L'archive comme signe

Elle garde une dimension tout à fait particulière en rendant présent l'absent, en apportant du réel à tout discours. Comme le dit Georges Didi-Hubermann : « Oui, les images mentent, mais pas toutes, pas sur tout et pas tout le temps »[122]. Pour Arlette Farge, prenant l'exemple des photos prises à Auschwitz, « L'archive est toujours le témoin de quelque chose »[123]. Pour Georges Didi-Hubermann, ces photos miraculées du camp de la mort sont, malgré toutes leurs imprécisions, des « lambeaux [...] plus précieux et moins apaisants que toutes les œuvres d'art possibles, arrachés qu'ils furent à un monde qui les voulait impossibles »[124]. Il est donc question de rendre à l'image d'archive sa spécificité

[119] Voir Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Paris, Bruxelles, Ina,-de Boeck, 2008.

[120] Lundis de l'Ina, « Les jeux de mémoire dans le documentaire historique », 20 décembre 1999.

[121] « Jedes Bild in diesem Film ist authentisch. Alles, was hier gezeigt wird, ist geschehen. » cité par M. Steinle in op. cit.

[122] Georges Didi-Hubermann, *Images malgré tout*, Paris, Les éditions de Minuit, 2003, p. 90.

[123] cité par Georges Didi-Hubermann, *op.cit.*, p. 127.

[124] Georges Didi-Hubermann, *op. cit.*

sans nier les limites intrinsèques de celle-ci. Certaines productions choisissent l'archive non pas pour ce qu'elle nous apprend mais pour ce qu'elle dégage du passé. L'archive est un signe. Citons comme archétype d'un usage contourné, nostalgico-poétique du document, des films comme *Le Temps détruit* (1985) de Pierre Beuchot ou *La Guerre d'un seul homme* (1995) d'Edgardo Cozarinsky. Stéphane Audeguy, en soulignant au cours d'un débat sur le documentaire historique [125] que ce qu'il retenait d'un film d'archive était « ce qui appartient en propre au film et que rien ne peut produire à sa place, pas même la littérature » ne dit pas autre chose. Ainsi, lorsqu'il regarde une archive, il est bien souvent « fasciné par le second plan, par l'infra-historique, par ce soldat qui allume sa cigarette qui n'est pas seulement un soldat, mais bien "ce soldat »[126].

• L'archive comme objet

Prendre au sérieux ce qu'est l'archive en elle-même, la considérer scientifiquement, dans sa dimension historique ou poétique, n'est-ce pas ce que choisissent de faire les émissions à base d'archives comme *Histoire Parallèle* (Louisette Neil, Marc Ferro sur Arte, de 1989 à 2001) ou la collection documentaire *Mystères d'archives* (diffusée sur Arte depuis 2009) de Serge Viallet, Julien Gaurichon et Alexandre Auque, qui prennent l'image d'archive comme objet de leur travail d'investigation. Dans *Histoire Parallèle*, il s'agit de confronter les actualités des différents pays belligérants (1939-1945) et de les analyser en tant que documents, à l'aide d'historiens, spécialistes des documents et du pays concerné. Dans *Mystères d'archives*, Serge Viallet, documentariste aguerri, spécialiste de l'utilisation des documents d'actualité, fait un zoom sur quelques images particulières du passé pour les analyser et en trouver le « mystère ». Dans ces émissions, il ne s'agit pas de contester l'intérêt du document audiovisuel pour l'historien mais, au contraire, de le scruter, d'en faire une critique interne et externe pour mieux en dégager les forces et les faiblesses. Cette première étape de toute recherche historique sérieuse est l'objet de ce type de programmes : « Les images racontent des histoires, nous racontons les histoires des images », explique Serge Viallet.

• L'archive comme leurre

L'exercice qui consiste à enquêter, à prendre le document audiovisuel comme « une pièce à conviction qu'il appartient d'interroger, de faire parler » — comme l'explique le texte de présentation de Mystères d'archives — n'est pas vain. Désacraliser l'archive est heuristique et salutaire. Pour faire de l'histoire, il est essentiel de distinguer le vrai du faux par exemple. Or, nous savons que la fabrication de fausses actualités est presque concomitante à l'apparition des actualités elles-mêmes127. Pourtant, la plupart des réalisateurs de montage d'archives s'appuient sur l'effet de réel contenu dans l'image animée. Certains auteurs, en général insupportés par le travail effectué au quotidien par les journalistes de télévision, ou par certains documentaristes qu'ils accusent de se servir de l'analogie de l'image animée pour déformer la réalité, donc la vérité, choisissent la

[125] Rencontre Scam sur le documentaire historique, « Documentaire : Histoire, la nouvelle star », 16 janvier 2013.

[126] Rencontre Scam sur le documentaire historique, « Documentaire : Histoire, la nouvelle star »,16 janvier 2013.

[127] Cf. IVM, *Télévision et histoire, la confusion des genres.*, op.cit.

forme du « documenteur » ou du « mockumentary ». Un « documenteur » est un leurre, il a l'apparence, la forme, la grammaire du documentaire ; son contrat de lecture est le même que celui du documentaire. Alors qu'il s'agit soit d'une fiction, soit d'un faux. Même constitué de véritables archives, leur montage peut être agencé de telle sorte que le propos du documentaire soit mensonger. Les « documenteurs » se présentant comme des montages d'archives sont rares. Citons le plus connu : Opération Lune, de William Karel. Dans cette émission diffusée en 2002 sur Arte, les documents (films et interviews, tous — ou presque — authentiques) sont assemblés afin de créer l'illusion que les images des premiers hommes sur la lune ont été tournées à Hollywood par Stanley Kubrick. La présentation officielle du film pose le propos du film : Y a-t-il vraiment eu des « retransmissions en direct » de la Lune ? » et révèle ainsi l'enjeu du documentaire au-delà du canular : « ce film jette le trouble et nous rappelle le pouvoir des images et leur possible manipulation ».

• L'archive comme œuvre d'art

Terminons cette typologie en évoquant un usage tout à fait expérimental des archives audiovisuelles. C'est sous l'expression du « found footage » que l'on regroupe souvent les productions dont la « pratique consiste à réaliser un film en s'appropriant des éléments trouvés, dérobés, prélevés, détournés, non tournés par le cinéaste mais que ce dernier recycle »128. Ces appropriations, détournements, recréations, même s'ils se font à partir de documents d'actualité, appartiennent essentiellement au domaine artistique et littéraire et très peu aux sciences sociales. Très loin de l'histoire.

Les enjeux historiographiques des documentaires à base d'archives

Ces documentaires utilisant des documents du passé, actualités, archives, montés, compilés, organisés, mis en forme pour servir un propos différents de celui pour lesquels ils ont été tournés, n'ont jamais cessé de soulever un certain nombre de questions qu'il convient ici d'évoquer. La typologie de ces documentaires nous a montré que la place des archives pouvait varier considérablement selon les documentaires et qu'ils étaient toujours accompagnés d'autres éléments (commentaires, musique, interviews, tournage…., qui les complétaient, les corrigeaient, les déviaient ou les analysaient.

Le premier bouleversement qui a touché le genre concerne la crédibilité de l'archive elle-même. Les images d'archives ont perdu progressivement leur évidence de documents, elles sont tombées de leur piédestal sous un certain nombre de coups de boutoir. Il est entendu que tout film découpe un morceau du réel. Mais ce réel n'est pas toujours celui qu'il prétend être. Ainsi, les premiers montages d'archives faisaient l'impasse sur les conditions de réalisation des images venues des deux guerres mondiales. Or, la plupart des films utilisés dans ces productions sont des images émanant de l'État, des images de propagande : certaines scènes (en particulier les combats) ont été mises en scène par des services spécialisés et d'autres sont de véritables reconstitutions tournées plusieurs années

[128] Yann Beauvais, « Films d'archives », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 41/2003, mis en ligne le 12 février 2007, URL : http://1895.revues.org/264

après… Peut-on écrire une histoire « objective » avec des documents qui ne le sont pas ? Il faudra du temps pour répondre à cette question et la multiplication de documentaires qui évacuent cette question indique assez la réponse des créateurs et de leurs commanditaires…

À partir du moment où les documents ont perdu leur caractère de traces sacrées du temps évanoui, où le doute s'est instillé sur sa perfection de capacité remémorative, les atteintes à leur intégrité n'ont pas cessé. La plus récente, la colorisation des images tournées en noir et blanc, modification de l'archive qui augmenterait de 25 % l'audience de ce type de production est la plus récente. Mais le simple fait de leur ajouter des sons, de les dépouiller de leur commentaire d'origine et d'en ajouter un autre décalé dans le temps, altère évidemment le document.

C'est autour de l'insertion d'entretiens à l'intérieur du montage d'archives que se sont posées les principales questions – essentiellement du côté des historiens — concernant les émissions d'histoire à base d'archives. Roger Stéphane a vu les personnes interrogées pour sa série documentaire *Mémoires de votre temps* contester la teneur des extraits retenus sur leur propos par le réalisateur. Sa série a été interrompue avant d'être reprise après des modifications notables. Dans les émissions du trio Harris, Sédouy, Ophüls, la « dialectique » entre les archives et les entretiens entraîne les récepteurs dans un sens qui n'était sûrement pas intégré. Le coup d'essai de *Munich ou la Paix pour cent ans* inventait le procédé qui triomphera avec *Le Chagrin et la Pitié*, la confrontation contradictoire entre les déclarations des témoins et les documents : le document considéré comme une preuve du réel et une preuve de la duplicité des Français entre 1939 et 1945… Le document est sollicité au service du parti pris des auteurs.

Ce qui est frappant, c'est évidemment que les remises en cause, les critiques et les manipulations n'ont pas détourné les publics de ces images venues du passé. Goût pour l'histoire ou nostalgie composent ce désir d'archive.

La numérisation des archives les a rendu omniprésentes sur le Web. Le passé en images n'a jamais été aussi présent, aussi vivant. Pourtant, les audiences *d'Apocalypse. Seconde guerre mondiale* — certains épisode ayant en moyenne 7,4 millions de téléspectateurs soir, pour une part d'audience de 29,1 % — révèlent que ce ne sont pas les images seules qui intéressent le public. Mais la vision proposée par les auteurs, par le montage s'est modifiée : entre les *Grandes Batailles* et *Apocalypse*, malgré les similarités des archives, on trouve deux messages fondamentalement différents : non, « le deuxième conflit mondial n'était pas une série de batailles », oui, « c'était un drame primordial qui s'est répandu dans le monde entier […]. Il s'y est perpétré des actes qui ne cessent d'être interrogés par la conscience humaine et qui modifient profondément son essence »[129], deux dispositifs différents, deux films de montage pour exprimer une historiographie en mouvement.

Isabelle Veyrat-Masson, historienne et sociologue des médias, directrice de recherche au CNRS, Avril 2014

[129] Isabelle Veyrat-Masson, «Apocalypse», l'autre «bataille», *Libération,* 9 octobre 2009.

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 Shanghaï 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.

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, *Kwaï*, 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*[130], 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).

[130] *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 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* [131] 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.

[131] Voir les programmations de la collection *Mystères d'archives* sur le site d'Arte.

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 les 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 forcement 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 forgeons 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[132]. 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[133].

Depuis des années, j'ai tissé à l'échelle internationale, notamment grâce à des historiens du cinéma comme Kevin Browlow 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 finissions 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

[132] Voir le site de la National Archives and Records Administration, la Nara.

[133] Voir le site de la Library of Congress.

porter notre regard toujours dans la même partie de l'image, de cesser d'être éblouis 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 bistrots, 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, Élisabeth 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[134], 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 Phom 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,

[134] 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.

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 caméraman chef du commandant Massoud — rencontré grâce à Michel Dauzats de l'Ina [135] —, 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.

[135] 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.

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 séquence 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…

Boston Evening Globe

Evening 1c Edition

EVENING EDITION—7:30 LATEST

ARMISTICE NOT SIGNED

Announcement By State Department

WASHINGTON, Nov 7—It was officially announced at the State Department at 2:15 o'clock this afternoon that the Germans had not signed armistice terms. Secretary Lansing authorized the statement that the German armistice delegation would not be received by Gen Foch until 5 o'clock this afternoon.

Americans Capture Sedan

REVOLTS BREAK OUT IN GERMANY

GERMANS WITH WHITE FLAG MAY REACH GEN FOCH TONIGHT

PARIS BELIEVES SEVERAL DAYS NEEDED TO ARRANGE TRUCE

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).

Phom 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 avec 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 Dauzats, 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 bourlingué, je ne connais pas d'autres lieu 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 reçut 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'apparent aux leurs. Je pense à Sylvie Lindeperg[136], à Laurent Véray[137], 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.

[136] 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"».

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

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

Par Yves Jeuland, auteur-réalisateur

@Alain Birocheau

Yves Jeuland est auteur et réalisateur d'une vingtaine de films documentaires pour la télévision et le cinéma. Dans son travail, il alterne entre films d'archives et films de tournage. En 2001, il obtient un 7 d'or pour son film « *Paris à tout prix* ». En 2004, il reçoit un FIPA d'argent pour « *Camarades* » et en 2007, le Lia award au Festival du film de Jérusalem pour son film « *Comme un juif en France* ». Le Focal international award du film d'archives lui est attribué à Londres à deux reprises, en 2005 et en 2008. Récemment, son documentaire « *Il est minuit, Paris s'éveille* » a été distingué du Prix du syndicat français de la Critique 2013. Parmi ses autres réalisations : « *Rêves d'énarques* » (1999), « *Bleu Blanc Rose* » (2002), « *La Paix nom de Dieu !* » tourné en Israël et en Palestine en 2003, « *Le Siècle des Socialistes* » (2005), « *Parts de Marchais* » (2007), « *Un village en campagne* » (2008), « *Le Président* » avec Georges Frêche, sorti au cinéma en décembre 2010 et « *Delanoë libéré* » (2013). Son prochain film, « *Les Gens du Monde* », en sélection officielle du 67e Festival de Cannes, sortira en salles en septembre 2014.

C'est de sa pratique de documentariste dont Yves Jeuland témoigne dans ce texte qui s'articule autour d'une dizaine de points clés. Le réalisateur les a jugés emblématiques de sa démarche, de son éthique et de son esthétique, de ses influences, de ses partis pris. Cet auteur que le réel passionne accorde une place déterminante à l'archive, certaines images ayant été à l'origine du désir de réaliser un sujet particulier, d'autres étant devenues le pivot d'une narration singulière, en aucun cas une illustration d'une construction dans lesquelles elles seraient venus s'insérer comme de simples alibis décoratifs. Ici, donc, l'archive prime. L'auteur qui entend donner toute sa place à l'image, tend dans cette logique qui l'anime à aiguiser l'attention et l'entendement de celle et celui qui regarde. On aura donc compris qu'Yves Jeuland n'inclura pas dans ces documentaires d'archives « retaillées, tronquées, bruitées, colorisées » préférant mettre en valeur l'image. Ce goût de l'archive, des rencontres et de la transmission, il l'exprime ici comme dans ses œuvres, nous l'explicite pour nous le faire partager.

Puisqu'il m'a été demandé de rédiger un article sur l'utilisation de l'image d'archive dans l'écriture documentaire, je voudrais en préambule apporter une précision. Je ne suis pas universitaire, je ne suis pas historien, et à ce titre, je n'ai ni la légitimité ni la capacité à me risquer dans un cours magistral sur l'histoire des archives dans le documentaire. Je limiterai donc mon propos à ma propre expérience : une pratique plutôt qu'une théorie, avec ce que cela comporte d'hésitations, de tâtonnements, de bricolages et de contradictions. Et si certains principes forts guident mon travail, il n'en reste pas moins

que ma façon de faire est pour l'essentiel empirique. Il n'y a pas de recette unique, il existe des méthodes plurielles et subjectives.

Ce texte est donc le fruit de mes travaux pratiques. Mais je ne travaille pas dans mon coin. Les documentaires des autres m'inspirent. J'ai toujours un grand plaisir à découvrir des films d'archives sur grand écran, dans une salle obscure lors d'avant-premières, ou à l'occasion du Festival international du film d'Histoire de Pessac. Sans oublier les projections rencontres de l'association Piaf (Professionnels de l'image et des archives de la francophonie[138]), animées par Thierry Rolland, Anne Simon et Jean-Yves de Lépinay. La Scam (Société civile des auteurs multimedia) est également un lieu d'échanges fertiles, notamment dans la commission où je siège aux côtés de Virginie Linhart, René-Jean Bouyer, Philippe Picard, Jean-Charles Deniau et Patrick Jeudy, où, avec passion, nous parlons très fréquemment d'archives et confrontons nos regards.

Enfin, je voudrais vous dire combien j'apprécie aussi le travail de tous ces réalisateurs qui apportent un si grand soin à l'utilisation des images d'archives dans leurs formidables documentaires. Je pense notamment à Philippe Kohly, Serge Viallet et ses précieux « *Mystères d'archives* »[139], François Lévy-Kuentz, Jérôme Prieur, Patrick Barbéris, Michaël Gaumnitz, mes complices Yves Riou et Philippe Pouchain, et quelques autres.

Réel d'hier et d'aujourd'hui

« Cinéma du réel » : cette dénomination est souvent utilisée pour définir le documentaire. Elle est un peu prétentieuse et compassée, mais adoptons-là. J'ignore si je suis un cinéaste, la majeure partie de mon travail étant jusqu'à présent destinée au petit écran, mais « le réel » me passionne : le réel d'aujourd'hui, celui que je filme, tout comme les réalités d'hier, celles que j'explore, celles que je visionne sans relâche : les archives. Et puisqu'il s'agit ici de parler de l'utilisation de l'archive dans le documentaire, je me limiterai donc à évoquer cet aspect-là de mon travail. Même si, dans les histoires d'hier et d'aujourd'hui que j'aime raconter, on peut trouver des rapprochements, notamment dans ma recherche des contrechamps. N'oublions pas que les tournages d'aujourd'hui seront les archives de demain.

Définissons d'abord l'archive, un peu scolairement. Juridiquement parlant, l'archive, ce sont les éléments préexistants : des images animées, bien sûr, mais aussi des sons radiophoniques, des chansons, sans oublier les images fixes : photographies, dessins, caricatures, affiches, journaux… Quant aux images animées, elles sont multiples : actualités cinéma ou télévisées, émissions, reportages, films amateurs et films de famille, films institutionnels et films d'entreprise, films de propagande et films publicitaires, extraits de films de fiction ou documentaires, scopitones et films musicaux… J'en oublie certainement. Bref, l'archive, c'est tout ce qui existe déjà avant de vous mettre au travail.

[138] Voir le site Piaf, Professionnels de l'image et des archives de la francophonie

[139] Voir l'interview de Serge Viallet dans ce numéro des *E-Dossiers de l'audiovisuel*.

Le goût de l'archive

Il est arrivé plusieurs fois que la découverte d'une archive me donne envie de me lancer dans une aventure documentaire, quand, par exemple, le producteur Jean Labib (Compagnie des Phares & Balises) m'a proposé, en 2003, de raconter l'histoire des communistes français depuis la Libération[140]. Le réalisateur Alexandre Tarta m'a très tôt montré un film du PCF (Parti communiste français) datant de 1949, célébrant le soixante-dixième anniversaire du camarade Joseph Staline : récoltes de cadeaux dans tout le pays par les militants du parti de Maurice Thorez, avec un commentaire de Paul Eluard : « *L'Homme que nous aimons le plus* »[141]. Savoureux et édifiant.

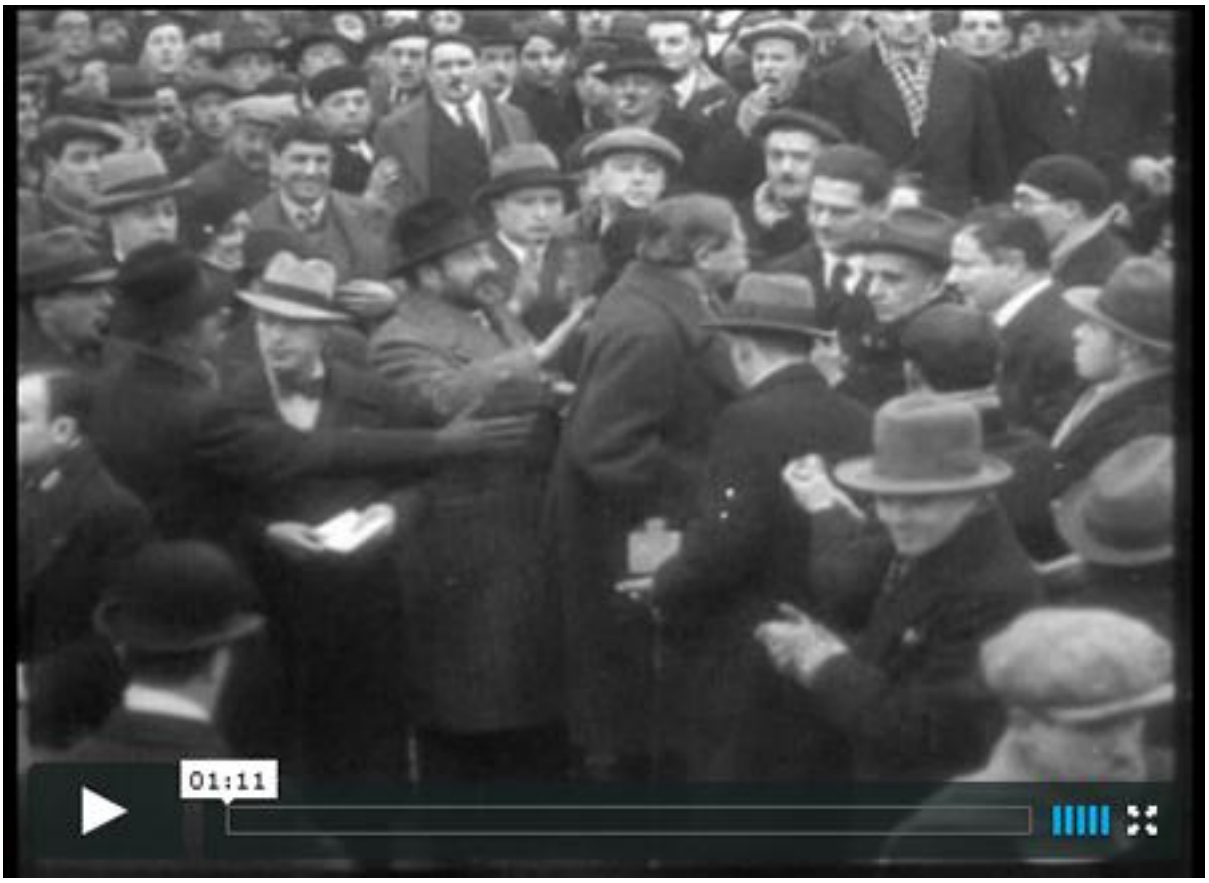
Cette découverte a été un formidable stimulant qui m'a encouragé à me plonger dans les nombreuses autres archives du Parti. Et, ironie de l'histoire, à la fin du montage, Dominique Barbier, la chef-monteuse, et moi même, n'avons pas réussi, dans l'équilibre de notre narration, à placer un seul extrait de ce petit document exceptionnel qui avait pourtant été fondateur dans mon désir de me lancer dans cette plongée en mer rouge. « L'homme que nous aimons le plus » a trouvé sa place dans les suppléments de l'édition vidéo.

Parmi les archives qui m'ont donné envie de me mettre au travail, il y a aussi ce document fort et assez émouvant de Léon Blum prenant la parole dans l'immense rassemblement antifasciste du 12 févier 1934. Ce qui fait la force de cette archive, c'est d'abord le moment d'Histoire : la France est sous tension, après les affrontements sanglants du 6 février. La menace d'insurrection fasciste est grande. L'autre intérêt du document, c'est l'aspect « cinéma direct » : ce que saisit la caméra sur le vif dans la manifestation. La caméra mais aussi le micro, car il s'agit d'une des toutes premières prises de son directes. On reconnaît d'ailleurs à l'image deux preneurs de son. C'est alors très rare de pouvoir entendre les clameurs et les chants d'une foule dans les actualités françaises. Enfin, l'émotion naît bien évidemment de la voix et de l'attitude de Léon Blum qui s'époumone jusqu'à en chanceler et presque défaillir. Cet extrait est issu de mon documentaire « *Le Siècle des socialistes* [142]» (voir Vidéo 1).

[140] *Camarades, il était une fois les communistes français*, documentaire réalisé par Yves Jeuland, production Compagnie des Phares & Balises, France 3, France 5, 2004.

[141] *L'Homme que nous aimons le plus*, réalisation attribuée à Raymond Vogel et revendiquée par la monteuse VictoriaMercanton, 1949.

[142] *Le Siècle des socialistes*, documentaire en deux parties, d'Yves jeuland et Valérie Combard, réalisé par Yves Jeuland, production Cinétévé, Ina Entreprise et Kuiv Productions, 2005.



Vidéo 1. *Journal Gaumont*, « Grève générale. M. Léon Blum au milieu de la foule parle avec force », 12 février 1934, © Gaumont Pathé Archives, extrait monté dans *Le Siècle des socialistes*, de Yves Jeuland et Valérie Combard, réalisé par Yves Jeuland, 2005 © Cinétévé, Ina Entreprise, Kuiv Productions, France 3, France 5.

Laissons respirer les images

L'archive prime toujours dans mon travail. J'essaie de ne pas la considérer comme une image prétexte, illustrant seulement un commentaire. Au contraire, des images peuvent réorienter le film et il m'arrive parfois de tordre la narration pour placer une archive formidable. Je souffre de voir trop de documentaires se servir uniquement de l'archive de manière utilitaire ou trop de réalisateurs noyer les images sous leur commentaire. Or, la plupart du temps, l'archive gagne à être mise en valeur.

Combien de fois ai-je entendu cette réflexion après la projection d'un film, quelquefois l'un des miens : « Cette archive, c'est du jamais vu ! Elle est exceptionnelle, elle est inédite ! ». Tout réalisateur est ravi d'avoir des images inédites dans ses films, et les diffuseurs également. Mais la plupart du temps, les images que l'on pense être inédites ne le sont pas. C'est seulement que le réalisateur, la réalisatrice, leur a laissé leur chance, les a rendues visibles. Ces images étaient présentes dans d'autres films précédemment, mais on ne les voyait pas. Peut-être parce qu'on ne leur avait pas assez fait confiance,

parce qu'elles avaient été retaillées, tronquées, bruitées ou colorisées. Ou bien étouffées sous un commentaire. Saturées.

Il ne faut pas avoir peur d'une durée de plan supérieure à quatre ou cinq secondes, il ne faut pas croire que le format 4/3 d'origine va détraquer les téléviseurs 16/9, qu'un noir et blanc est forcément austère, qu'un silence encourage automatiquement le zapping. Bruiter et coloriser peut paradoxalement rendre une image plus lointaine et moins émouvante. Mais je m'égare, car je reviendrai plus tard à la question du recadrage et de la colorisation.

Rencontres

Parmi les grands plaisirs que je connais dans mon métier de réalisateur de documentaires, il y a celui de vivre une aventure différente à chaque film et il y a la rencontre. C'est grâce à mon travail que j'ai pu connaître des hommes et des femmes aussi formidables que Marceline Loridan-Ivens, Robert Badinter, Bertrand Delanoë, Jean-Claude Grumberg, Annette Wieviorka, Jack Ralite, Dave, Claude Rich, Jean Rochefort, Juliette Gréco, Claire Lasne-Darcueil et tant d'autres, plus anonymes. Certains sont devenus des amis. Mais il existe aussi des rencontres posthumes.

La première fois que j'ai eu accès à des archives, ce fut en 2002, pour un film produit par Fabienne Servan Schreiber, « *Bleu Blanc Rose* »[143], sur trente années de vie homosexuelle en France, depuis l'après 1968. C'est avec ce documentaire que j'ai expérimenté les rencontres posthumes. Je pense à Jean-Louis Bory, décédé en 1979. Jamais je n'aurais pensé qu'une telle rencontre fût possible dans une petite salle de visionnage de l'Ina (la consultation sur Internet n'existait pas encore à l'époque). Ce personnage, écrivain, journaliste et critique au *Masque et la Plume*, m'a profondément touché. Ce fut vraiment la rencontre avec un homme qui n'était alors pour moi qu'une image d'archive, mais que je considère aujourd'hui un peu comme un ami. J'ai eu plus tard d'autres rencontres similaires au travers d'archives, musicales notamment, grâce à un film plus récent, « *Il est minuit, Paris s'éveille* », produit par Félicie Roblin (Zadig productions, 2012), qui retrace l'aventure des chanteurs et chanteuses des cabarets de la rive gauche, dans les années cinquante et soixante.

Chasse aux trésors

De « *Bleu Blanc Rose* » à « *Il est minuit, Paris s'éveille* »[144], la plupart de ces films mêlent archives et entretiens. Seul mon documentaire « *Le Siècle des socialistes* » (Cinétévé, 2005) est constitué uniquement d'images d'archives. Le défi fut important. Défi financier

[143] *Bleu Blanc Rose*, documentaire en deux parties réalisées par Yves Jeuland, production Cinétévé, Ina Entreprise, Forum des Images, en association avec France 3, 2002.

[144] *Il est minuit, Paris s'éveille*, documentaire réalisé par Yves Jeuland, Zadig Productions, Arte France, Ina, 2012.

tout d'abord, car les archives représentent un coût très lourd pour la production. Beaucoup de producteurs tentent de vous dissuader de ce choix « tout archives ». L'autre difficulté, c'est aussi de rendre le récit vivant sans avoir recours à des témoignages.

Alors que pour un film où se mêlent archives et témoignages, ce sont fréquemment les paroles des témoins qui guident la narration et qui constituent le cœur ou la colonne vertébrale du film, là il fallait bien trouver le cœur ailleurs ; dans les archives. Donc, avec la documentaliste Valérie Combard, je me suis lancé dans une chasse aux trésors. Sans trop nous égarer, il nous fallait voir large et, comme souvent, prendre son temps et utiliser des chemins de traverse. Ne pas uniquement chercher des archives ayant trait à l'histoire politique des socialistes, mais aller piocher dans des thématiques très différentes, périphériques ; chercher des documents drôles, surprenants, inédits, originaux, certains n'ayant parfois qu'un lointain rapport avec l'histoire des socialistes. Les fonds de Lobster Films, que dirige avec enthousiasme Serge Bromberg, furent un précieux sésame.

Il arrive qu'on soit à la recherche d'une archive précise qu'on ne retrouve pas ou qui n'existe pas, mais qu'à l'occasion de cette recherche, on trouve *autre chose* qui est peut être plus intéressant et peut ainsi enrichir le récit. Et l'on peut même quelquefois construire des séquences entières à partir de cette matière imprévue. Ce sont ces images inattendues qui vont en grande partie apporter le supplément d'âme au film : une publicité, une chanson, un film amateur, un sketch… Tout ce qui n'est pas utile mais qui est indispensable au rythme et à la couleur du film. Cette méthode de travail repose avant tout sur le désir. Cela peut sembler bêta, mais si le désir est absent ou les concessions trop importantes, le risque est grand de réaliser un documentaire qui ne rencontre pas non plus le désir du spectateur.

Pour donner du cœur au film, rendre compte d'une ambiance, j'aime aussi choisir dans les discours des instants qui ne sont pas repris dans les journaux télévisés, qui sont parfois moins politiques, moins « utiles » et qui ne sont pas non plus les fameuses « petites phrases » réutilisées à satiété.

Quel plaisir et quelle surprise, hélas trop rares, de trouver dans les greniers de l'Ina les chutes jamais diffusées de certaines émissions électorales, notamment en 1965, à l'époque où François Mitterrand était pour la première fois candidat à l'élection présidentielle face au Général de Gaulle, et avait bien du mal à apprivoiser l'œil noir de la caméra, quand Benoîte Groult l'interviewait, oubliant son texte et ne sachant vers quel objectif se tourner. Des archives « hors champ », en quelque sorte (voir Vidéo 2).

Vidéo 2. Chutes de *Campagne électorale Officielle : élection présidentielle 1er tour*, « François Mitterrand », François Mitterrand interviewé par Benoîte Groult, 1er décembre 1965 © Ina.

Ce matériau brut, ces chutes sont souvent très utiles pour restituer l'esprit d'un événement ou d'une époque. Cela peut paraître anecdotique, mais obtenir ces claps de début ou de fin, ces erreurs, ces noirs, ces « recommencez », ces « moteur ! », éclaircit sur la manière dont on filmait la politique, sur les pratiques de communication d'un moment.

Contrechamps

Quand je pars tourner avec ma caméra une aventure en train de se dérouler, j'affectionne particulièrement les contrechamps : filmer par exemple celui qui écoute plutôt que celui qui parle, celui qui filme plutôt que celui qui est filmé. Et tourner à distance. Comme, par exemple, ce jour de 2004 où, pour le film *Maris à tout prix*[145], j'accompagnais Noël Mamère qui s'apprêtait à célébrer un mariage qui avait attiré beaucoup d'autres caméras (voir Vidéo 3).

[145] *Maris à tout prix*, réalisé par Jean-Michel Vennemani et Yves Jeuland, sur le premier mariage homosexuel célébré en France par Noël Mamère, production Compagnie des Phares & Balises, Canal+, Pink TV, 2004.

Vidéo 3. Noël Mamère dans *Maris à tout prix*, réalisé par Jean-Michel Vennemani et Yves Jeuland, 2004 © Compagnie Phares & Balises, Canal+, Pink TV.

Ce que j'aime tourner, j'aime le retrouver aussi dans les archives. C'est donc naturellement que je me suis mis à la recherche de contrechamps : certaines émissions politiques aujourd'hui disparues sont à cet égard un vrai régal. Je pense notamment au rendez-vous « *À Armes égales* » qui fit les beaux jours de l'ORTF (Office de radiodiffusion télévision française), entre 1970 et 1973. Dans mon documentaire « *Parts de Marchais* »[146] consacré à l'ancien secrétaire général du Parti communiste français, j'ai beaucoup aimé monter des extraits de cette émission, tant son réalisateur y capturait de précieux et longs contrechamps sur les expressions et les regards (voir Vidéo 4).

[146] *Parts de Marchais*, documentaire réalisé par Yves Jeuland, production Lobster Films, Ina, France 5, France 2, 2007.

Vidéo 4. *Parts de Marchais*, film réalisé par Yves Jeuland, divers extraits montrant Georges Marchais dans diverses émissions de *À armes égales*, et extrait de *Montand de mon temps*, show télévisé réalisé par Jean-Christophe Averty, où Yves Montand chante *Battling Joe* en 1974 © Lobster Films, Ina, France 5, France 2, 2007.

L'interdiction des contrechamps dans les débats de l'élection présidentielle depuis 1974 demeure un de mes grands regrets. Les équipes des candidats ont imposé les règles et proscrivent strictement les plans d'écoute. Seul celui qui prend la parole est visible : interdiction formelle de voir le visage de François Mitterrand quand Valéry Giscard d'Estaing lui assène un coup, impossibilité de savoir quelle est l'expression de Nicolas Sarkozy quand François Hollande se lance dans sa longue anaphore : « Moi, Président de la République… ». C'est une immense frustration. En 1988, le réalisateur Alexandre Tarta demanda, pour le débat entre Jacques Chirac et François Mitterrand, même si les contrechamps n'étaient pas diffusés, que les caméras axées sur les deux candidats enregistrent, pour l'histoire. Nouveau refus.

Je rêverais tant de revoir tous ces grands débats qui ont marqué l'histoire de l'audiovisuel et de la politique, mais uniquement en contrechamps. Suivre la totalité des échanges en regardant celui qui écoute, ou encaisse, le candidat qui se plonge dans ses notes en chaussant ses lunettes, ou bien qui fixe son adversaire en essayant de le déstabiliser ; ou peut-être qui regarde tout à fait ailleurs. Dans le dernier débat présidentiel de 2012, qui opposait Nicolas Sarkozy à François Hollande, le réalisateur Jérôme Revon a eu l'idée de filmer les plans d'écoute des deux journalistes, partageant ainsi fréquemment l'écran en trois : un tiers pour Laurence Ferrari, un tiers pour David Pujadas et un tiers pour le candidat qui a la parole. Sans intérêt. Comme si les journalistes, assis dans le stade de Roland Garros comptaient les points, et que nous, les dix-huit millions de téléspectateurs, n'avions le droit de voir que le coup droit de Rafael Nadal et les gradins, sans pouvoir accéder au revers de Roger Federer.

François Hollande, Laurence Ferrari, David Pujadas, débat de l'entre-deux tour de l'élection présidentielle, 2 mai 2012 © TF1.

Cent-vingt ans d'images animées

Travailler sur l'histoire des socialistes depuis 1905 avait pour moi un attrait supplémentaire que j'ai retrouvé lorsque j'ai réalisé ma série documentaire « Comme un juif en France » produite par Michel Rotman et Marie-Hélène Ranc (Kuiv, 2007) : c'est la traversée du siècle. Un siècle d'archives, c'est un siècle d'histoire du cinéma et de l'audiovisuel, on passe du noir et blanc à la couleur, du muet au parlant, du film à la vidéo, c'est un très beau voyage.

C'est avec « *Comme un juif en France* » [147] que je suis allé le plus loin dans mon champ d'exploration. « *Bleu Blanc Rose* » s'intéressait aux homosexuels depuis 1968, « *Camarades* » aux communistes depuis la Libération. « *Le Siècle des socialistes* » embrassait la période 1905 à 2005. Et pour « *Comme un juif en France* », je démarrais en 1895, avec l'affaire Dreyfus. Je ne remonterai pas plus loin ; car l'affaire Dreyfus éclate l'année même où les Frères Lumière tournent leur premier film. Et je serais dans une trop grande frustration si je devais raconter une histoire sans avoir recours aux images animées. Étant peu friand des reconstitutions chères aux docufictions, je n'envisage donc pas de remonter avant 1895. J'aime trop le cinéma.

[147] *Comme un juif en France*, documentaire réalisé par Yves Jeuland, production Kuiv Productions, France 3, France 5, Planète, Forum des images, 2006.

Vingt ans d'images abimées

J'aime le cinéma, j'aime la qualité et le grain d'une pellicule, et comme beaucoup des mes collègues réalisateurs, je suis en revanche moins épris de l'image vidéo. Or, de la fin des années 1970 au début années 1990, la vidéo est à la fois médiocre et omniprésente. La bande vidéo coûtant moins cher que le film, on fait donc généralement moins attention aux cadres, c'est la grande mode du zoom. En outre, les éléments vieillissent mal, se conservent mal et sont souvent mal conservés : le soin apporté alors à l'archivage est bien éloigné de celui que l'on connaît aujourd'hui. Bref, l'image se gâte.

Les années 1980, notamment, sont des années maudites et sacrifiées. À titre d'exemple, il n'existe aujourd'hui pratiquement aucune archive de bonne qualité de l'élection de François Mitterrand, le soir du 10 mai 1981. Les rares images de la place de la Bastille ou de la rue de Solferino sont altérées, abîmées, dropées. Les couleurs bavent. On est alors contraint d'avoir recours à la sempiternelle image de l'apparition à l'écran du visage du candidat socialiste, façon Minitel, avec la voix de Jean-Pierre Elkabbach : « François Mitterrand est élu président de la République ». Maigre illustration, usée jusqu'à la corde, pour ce qui demeure une date importante de l'histoire politique du pays.

Il m'arrive de décliner des propositions de films d'archives quand l'histoire abordée se déroule pendant une période où le matériel vidéo est de qualité trop décevante et les sources trop maigres. Ainsi, l'histoire de l'association SOS Racisme, fondée en 1984, tombe en plein dans ces années sinistrées.

Pour en revenir à la chronique du Parti socialiste, l'ironie de l'histoire veut que les images filmées du Congrès de Tours en 1920 sont infiniment plus belles, plus précieuses et mieux conservées que les vidéos du Congrès de Valence en 1981 ou du Congrès de Rennes en 1990. Il est à souligner que ces archives du Congrès de Tours proviennent du Musée Albert Kahn qui conserve d'inestimables images du début du XX^{e} siècle.

Où ?

La principale source où je puise reste le fonds considérable de l'Institut national de l'audiovisuel (Ina). Il m'arrive de passer des nuits entières sur le site InaMédiaPro[148], à en rendre inquiet mon entourage. Car si le travail de ma documentaliste (Valérie Combard, ou Aude Vassallo qui préfère le terme de recherchiste) est essentiel, j'ai un plaisir gourmand à me plonger moi-même dans les archives, sans intermédiaire. Pour certains films, c'est d'ailleurs indispensable. Je pense notamment à mon documentaire réalisé en 2007, « *Parts de Marchais* », pour lequel j'ai tenu à visionner tout Georges Marchais à la télévision, de

[148] InaMédiaPro est le service d'accès en ligne aux archives de l'Institut national de l'audiovisuel, réservé aux professionnels. Ce fonds comprend principalement l'ensemble des émissions diffusées par les télévisions publiques françaises de 1949 à nos jours, ainsi que le fonds de presse filmée des Actualités Françaises qui couvre la période 1940-1969.

manière quasi compulsive. Je guettais à n'en plus finir les mouvements oculaires du leader communiste, le moindre froncement de sourcils, la parole décisive… C'est ainsi que je puis attester que l'apostrophe « Taisez-vous Elkabbach ! » n'a jamais été prononcée.

J'ai eu le même désir de tendre à l'exhaustivité dans les recherches de mon film sur l'histoire des chanteurs de la rive gauche, « *Il est minuit, Paris s'éveille* ». Le travail s'est étalé sur de longues années et m'a ainsi permis d'exhumer de précieux documents. Passionnant mais épuisant, car inépuisable. Dans mon panier InaMédiaPro, j'ai isolé plus de 800 extraits. De cette matière, seule une infime partie a trouvé sa place dans le montage de ce film de 90 minutes, constitué pourtant aux deux-tiers d'archives.

Le temps passé n'est jamais un temps perdu. Le temps est même le principal allié du réalisateur. Le temps que l'on prend dans les recherches, dans les rencontres, dans l'enregistrement des témoignages, dans le montage, est une des clefs de la réussite d'un film. C'est à cette condition qu'il trouvera son rythme et qu'il prendra du relief. Mon principal handicap dans mes études et dans ma vie, la lenteur, est presque devenu un atout dans mon métier.

Pour ce film sur les cabarets, en dehors de l'Ina, une autre source fut précieuse : le Centre national de l'audiovisuel du Luxembourg, qui a accumulé un millier d'enregistrements filmés de chanteurs français, datant des années 1950. À cette même époque, ces mêmes chanteurs participaient à des émissions de la Radiodiffusion-télévision française (RTF) mais, souvent diffusées en direct, elles n'étaient généralement pas enregistrées en pellicule. Seuls de médiocres kinéscopages étaient réalisés, sortes de parallèles antenne qui consistaient à placer sommairement une caméra devant un poste de télévision, en reproduisant la déformation de l'écran, les reflets, les interférences et les multiples défauts de luminance, de contraste et de définition. La découverte de ce fonds luxembourgeois, méconnu et jusque-là inexploité, fut donc une belle aubaine.

Parmi les autres sources, citons en Belgique la Sonuma (RTBF / Radio télévision belge francophone), en Suisse la RTS (Radio Télévision suisse), mais aussi Pathé et Gaumont, Ciné Archives — les archives du PCF qui constituent la majeure part des documents utilisés dans mon film « *Camarades* » —, Lobster films et la Fondation Albert Kahn, déjà cités, le Forum des images, l'Atelier des archives qui possède notamment d'exceptionnelles archives familiales… On peut aussi chercher dans des pays non francophones (j'y ai eu jusqu'ici peu recours) ou dans des fonds plus spécifiques comme les cinémathèques de province, notamment en Bretagne[149], ou encore l'ECPAD (Établissement de communication et de production audiovisuelle de la défense), qui détient les archives de la Défense nationale. La liste est loin d'être close.

Et puis, il y a les archives que nous ouvrent certains témoins. Je ne n'oublierai jamais cette merveilleuse après-midi où Jean Rochefort m'a autorisé à me plonger des heures

[149] Voir le site de la Cinémathèque de Bretagne.

durant en sa présence dans le désordre de trois immenses cartons de photographies personnelles, pleins à ras-bord.

La plupart des sources (Ina, Pathé, Gaumont, ECPAD, Fondation Albert Kahn…) fournissent leurs images siglées d'un logo. Cela représente un vrai problème. En dehors de la gêne que constitue un logo à l'image pas toujours très esthétique, il est fréquent que l'on ait à monter une séquence à partir de sources variées. Et le premier élément qui perturbe reste le logo. Car il est difficile de donner une unité et une cohérence à une séquence constituée de différentes sources si le logo est à l'image : on peut ainsi avoir une succession de cinq logos qui se concurrencent et se succèdent toutes les quatre secondes. Le petit carré du sigle Ina en haut à gauche, suivi du coq Pathé en bas à droite, puis de la marguerite Gaumont en bas à gauche… La présence de ces logos nuit naturellement à la concentration du spectateur. C'est pour cela que je demande à toutes ces sources qu'elles me fournissent leurs images d'origine non siglées. Je parviens généralement à mes fins.

Raconter une histoire ou traiter d'un sujet ?

Quand on se lance dans un film qui retrace une histoire collective, comme j'ai pu le faire avec celles des juifs en France, des homosexuels ou des communistes, il est bien sûr indispensable de s'entourer de livres et de conseils. La présence à mes côtés d'historiens ou d'universitaires a toujours été précieuse. Je pense à Michel Winock pour « *Comme un juif en France* », à François Platone ou Marc Lazar pour « *Camarades* », à Frédéric Martel pour « *Bleu Blanc Rose* »… Je consulte beaucoup. Pour autant, on ne construit pas un film d'histoire comme on écrit un livre d'histoire. La part de subjectivité est bien plus importante dans un documentaire. Un livre d'histoire ne doit pas laisser de côté un événement important et se doit de « traiter le sujet ». La narration d'un film est bien différente : on ne traite pas d'un sujet, on raconte une histoire. Les contraintes ne sont donc pas les mêmes. Dans un film, il ne peut y avoir ni note de bas de page, ni index, ni glossaire.

Un film ne doit pas obéir à une logique trop scolaire ou didactique. Même si l'on doit parfois faire preuve de pédagogie, il ne faut pas hésiter à faire des ellipses et des raccourcis, à construire une dramaturgie. L'exhaustivité n'a pas sa place dans le documentaire. Un film encyclopédique qui n'oublierait aucun événement, aucun personnage, serait à mes yeux un film raté. Ce sont les choix et les partis pris qui vont en grande partie apporter de la vie et une âme à une narration.

Je me souviens par exemple, dans mon documentaire « *Camarades* », avoir consacré une séquence importante à la position des communistes lors de la guerre d'Algérie. Je le fis au détriment de la période de la guerre d'Indochine. Le livre de Marc Lazar sur l'histoire du PCF ne pouvait, quant à lui, se permettre de faire une telle impasse. Mais, dans mon montage, les deux séquences, Indochine et Algérie, se ressemblaient trop. Non pour leur contenu historique, mais dans les ressorts dramatiques et dramaturgiques, dans les thématiques abordées, dans certaines archives… Je me suis vite aperçu qu'il me faudrait choisir entre deux guerres. J'ai privilégié alors le rythme du film, la force des archives et des témoignages, en l'occurrence les souvenirs militants du livre « *La Question* » d'Henri Alleg (1958) puis de la meurtrière répression au métro Charonne en février 1962, plutôt

que les rassemblements pour la libération d'Henri Martin en 1953. Il y a donc parfois une logique artistique —voire psychologique, risquons le mot — qui prévaut sur la logique scientifique. Ce qui ne veut pas dire que l'on peut s'affranchir impunément de toute contrainte historique : les libertés que l'on s'autorise dans le récit ne valent que si le travail en amont a été important, honnête et rigoureux.

Les historiens

Si, je le répète, je me nourris beaucoup des écrits et des conseils des historiens, ils ne témoignent pas pour autant dans mes films. Lorsque j'ai recours aux témoignages, je suis toujours à la recherche d'acteurs de l'histoire et de paroles incarnées. Non que les universitaires ne soient des témoins vivants et passionnés, mais je préfère donner la parole à celles et ceux qui sont au cœur de l'histoire et qui s'expriment à la première personne. Les lectures ou les conversations que j'ai eues en amont avec des universitaires se retrouvent dans l'écriture de mon commentaire (que je fais toujours relire), mais je n'aime pas monter dans mes documentaires des analyses et des commentaires de spécialistes. Et lorsque les historiens Annette Wieviorka ou Elie Barnavi s'expriment dans « *Comme un juif en France* », c'est plus en tant que juifs que comme historiens. Ils utilisent le « je ». J'aime que les témoins fassent le lien entre les événements et leur vie, entre l'histoire intime et l'histoire collective

À l'occasion de mes rencontres avec les historiens, une chose m'a frappé. Ces femmes et ces hommes qui ont une connaissance encyclopédique de l'Histoire, connaissance que je n'aurai jamais, ignoraient très souvent l'existence des documents audiovisuels que j'exhumais avec ma documentaliste. Ils connaissaient les événements sur le bout de leurs doigts, mais pas leur traduction en images : l'archive animée leur était souvent inconnue. Je me souviens de leurs regards ébahis, de leur plaisir de découvrir la voix ou le visage d'un personnage historique qu'ils avaient étudié parfois des années durant. Les exemples ne sont pas rares. Cette situation est en train toutefois de changer, les fonds audiovisuels entrant petit à petit dans les formations universitaires, grâce aux enseignements d'historiens passionnés. Je pense notamment à Sylvie Lindeperg[150], Laurent Véray [151] ou Pascal Ory.

Responsabilités

J'aime jouer avec les archives, les ranimer, les revisiter. Il y a un aspect ludique dans le travail de montage que j'ai partagé en complicité avec mes chefs monteuses Sylvie Bourget, Lizi Gelber ou Dominique Barbier. Chaque réalisateur a ses propres règles, ses

[150] Voir le texte 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" ».

[151] Voir le texte de Laurent Véray dans ce numéro des *E-Dossiers de l'audiovisuel*.

propres libertés, mais on a une grande responsabilité car l'on peut faire dire beaucoup de choses à l'image. On revendique certes une subjectivité, une interprétation, un regard, mais il faut être un minimum rigoureux : on peut tricher mais on ne peut trahir l'archive.

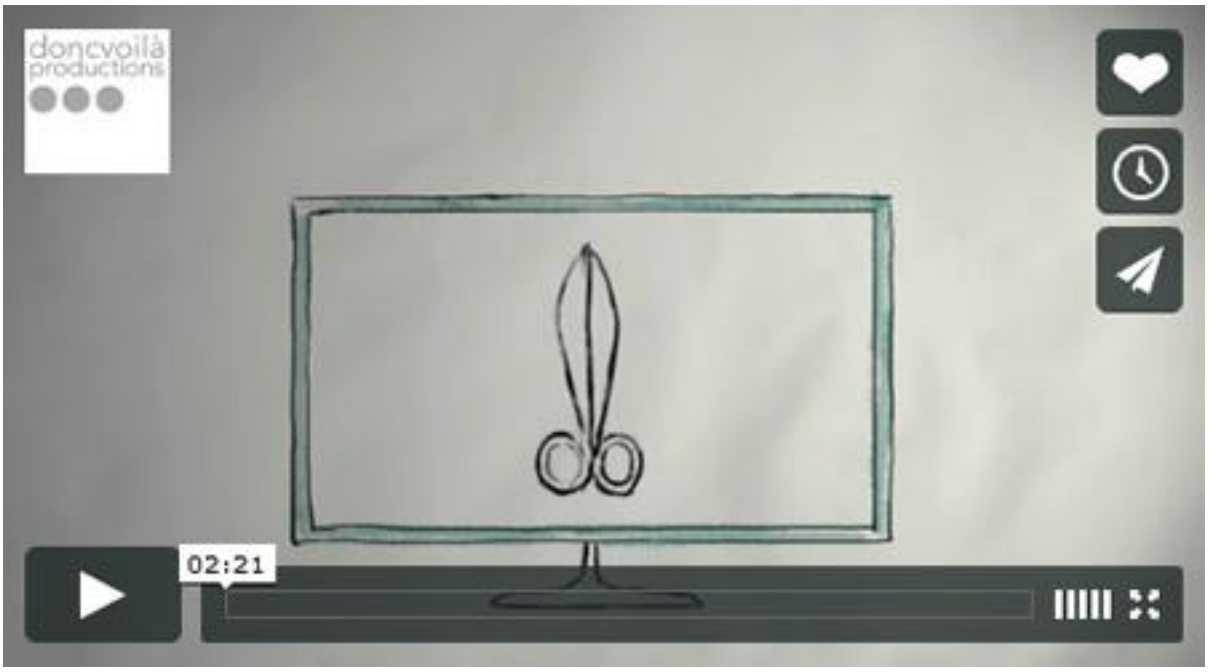
Il faut aussi faire attention à ce que l'émotion provoquée ne soit pas contraire à la réalité historique. Et, paradoxalement, pour être plus juste ou plus vrai, il faut de temps à autre faire mentir les archives. Des archives qui sont le témoin d'une époque et, donc, parfois d'une censure. Les images d'actualité peuvent être des images de propagande, quelquefois tout autant que les films du PCF des années 1950. Il faut évidemment s'en servir, mais le spectateur doit comprendre l'origine du document.

Trop nombreux sont les réalisateurs qui ne se posent pas suffisamment la question du statut de l'archive. Moi-même, il m'est arrivé de piocher dans des banques d'images sur la première et la seconde guerres mondiales, proposées par Pathé ou l'Ina, sans connaître toujours la provenance des différents documents. J'ai su plus tard que plusieurs des images que j'ai utilisées pour la Grande guerre étaient des reconstitutions, certes d'époque, mais des reconstitutions tout de même.

Quand un réalisateur ou un diffuseur décide de faire coloriser les archives de la seconde guerre et du Troisième Reich, comment les distinguer alors des images tournées originellement en couleurs ? Je pense, par exemple, aux films personnels d'Adolf Hitler, où on le découvre à Berchtesgaden en 1940 avec sa chienne Blondi. La couleur originelle indique alors que le film est un document amateur, tourné par Eva Braun, la compagne d'Hitler. Si toutes les autres images se retrouvent également en couleurs, comment différencier le statut du film amateur couleur de celui du document d'actualité ou de propagande, tourné originellement en noir et blanc ?

Spectacularisation de l'Histoire

Ces documentaires où l'on colorise l'Histoire réalisent régulièrement d'excellentes audiences. Mais à un prix parfois quelque peu élevé. L'argument est louable : pour rendre l'image plus accessible, il s'agit d'en maquiller les imperfections. « La couleur est normale, le noir et blanc n'est pas normal » déclare ainsi Daniel Costelle, réalisateur avec Isabelle Clarke de la série « *Apocalypse* ». Le noir et blanc serait donc un défaut qu'il faudrait corriger. Certains de ces *défauts* sont pourtant précieux : ils sont les témoignages d'une époque sur l'état de la technique à un moment de l'histoire. Par ailleurs, en maquillant, en sonorisant, en colorisant à grands frais, on prend aussi le risque de falsifier. Quant à la question du recadrage, elle est à mon avis tout aussi préoccupante. En recadrant ou en gonflant l'image, on la déséquilibre, elle perd de sa force (Voir Vidéo 5).



Vidéo 5. « *Les décapités du 16/9* », court métrage d'animation d'Yves Jeuland et Joris Clerté, réalisé par Joris Clerté (Donc Voilà Productions), 2009 © Scam, Sacd.

Quasiment tout le XX^{e} siècle a été filmé en format 4/3 (ou 1:33). Et derrière beaucoup de ces images, il y a des chefs opérateurs, des réalisateurs, des auteurs… On ne peut impunément raboter ou corrompre leur travail. La question de la responsabilité juridique se pose aussi à celles et ceux qui fournissent ces images. Et si demain, par paresse ou par ignorance, on oublie de remonter à la source, l'image retaillée risque de devenir le nouvel étalon : on gommerait ainsi petit à petit des mémoires l'archive originale.

Il y a aussi un danger à aller systématiquement dans le sens de la facilité qui consiste à s'adapter aux manières de voir, aux usages et aux habitudes supposées des téléspectateurs. En voulant ainsi être à la page, à la mode, on risque de rendre un film plus rapidement caduc, démodé. Ces films colorisés, bruités et retaillés sont certes d'excellents témoignages, mais non sur l'Histoire elle-même, peut-être sur la façon dont on traitait l'Histoire à la télévision dans les années 2010.

En mettre plein les yeux et les oreilles est sans doute une façon de faire de l'audience. Mais que retient-on quand on ressort assourdi ou abasourdi d'un film ? Est-ce la meilleure façon de comprendre l'Histoire ? L'Audimat correspond certes à un nombre de téléspectateurs à un moment donné, mais aussi à ce qui reste dans les mémoires : une parole qui vous touche, une image que l'on n'oublie pas. L'audience n'est pas seulement quantitative.

Tricher sans trahir

Je ne voudrais pas pour autant passer pour un intégriste de l'archive, un puriste jaloux ou frustré qui chercherait à donner des leçons de morale. D'abord, parce qu'il m'arrive régulièrement, je l'ai dit, de jouer ou de tricher avec les archives. Deux exemples. J'ai déjà évoqué la période sinistrée des années 1980, avec l'arrivée massive de la vidéo. Il faut parfois contourner les difficultés. Dans « *Le Siècle des socialistes* », la liste des premières réalisations du gouvernement de Pierre Mauroy en 1981 était un passage obligé de notre narration : retraite à soixante ans, cinquième semaine de congés payés, nouvelles libertés publiques... Le commentaire devait à ce moment du récit prendre la main sur les images. Mais justement, quelles images utiliser pour illustrer ces conquêtes sociales et sociétales ? Je ne voulais pas aller piocher dans les sujets des journaux télévisés, purement illustratifs, sans originalité aucune, qui auraient affaibli le récit sans rendre compte de l'état de grâce. J'ai eu l'idée de me tourner vers une publicité d'époque et de la détourner, en en changeant la bande son. Ainsi, cette réclame Citroën de 1980 pour la GSA Spécial allait me permettre de caser mon commentaire, avec des images plus étonnantes et décalées, et de rompre un peu avec le ronron de la narration (voir vidéo 6 et vidéo 7, le détournement et l'original).

Vidéo 6. Publicité de la Citroën GSA (1980) détournée dans *Le Siècle des socialistes*, un film d'Yves Jeuland et Valérie Combard, réalisé par Yves Jeuland, 2005 © Cinétévé, Ina Entreprise, Kuiv Productions.

Vidéo 7. « Citroën GSA : Tapis volant », publicité originale de Citroën pour la GSA Spécial, 1er janvier 1980 © Ina.fr.

Autre difficulté : mettre en images une archive sonore. Dans « *Comme un juif en France* », je voulais absolument faire entendre les joutes oratoires entre Pierre Dac, réfugié à Londres aux côtés du Général de Gaulle, et Philippe Henriot, secrétaire d'État à la propagande du Maréchal Pétain. Ils s'apostrophaient par antennes interposées : Radio Londres pour Dac, Radio Vichy pour Henriot. La réplique de Pierre Dac m'avait épaté et je la voulais absolument dans mon film. Mais comment faire entendre un son de presque deux minutes quand on ne dispose d'aucune image des enregistrements ? Le défi n'était pas mince.

On a tenté tant bien que mal d'habiller, de combler. J'ai d'abord demandé à la documentaliste de faire l'inventaire de toutes les archives d'époque où l'on voyait des auditeurs devant des postes TSF à galène. Comme cela ne suffisait pas, on a cherché des images de Pierre Dac et de Philippe Henriot dans les années quarante, devant un micro. Mais ils disaient bien sûr un tout autre texte que celui de notre archive sonore ! Alors, on a expérimenté de fausses synchronisations maladroites sur une vingtaine de secondes ; avec un certain succès, même si ça ne trompe personne. Pour arriver à habiller la totalité de l'archive radiophonique, on a également coupé une phrase, puis on a ralenti deux plans d'archives. Et, finalement, on y est parvenu, même si on aurait sans doute pu mieux faire. Mais là, c'était évidemment le son qui primait (voir Vidéo 8).

Vidéo 8. Pierre Dac et Philippe Henriot en 1944 © Ina, Gaumont Pathé Archives, Lobster et Archives françaises du film, dans *Comme un juif en France*, réalisé par Yves Jeuland, 2007 © Kuiv Productions, France 3, France 5, Planète, Forum des images.

Il m'arrive enfin d'avoir aussi recours à la colorisation, non dans le récit du film, mais dans l'habillage, comme par exemple pour le générique début de « *Comme un juif en France* », avec en bande originale l'adaptation en yiddish de « *Douce France* » de Charles Trenet, interprétée par Dave. Une façon de terminer cet article en musique, la chanson étant, avec la politique et l'archive, une autre de mes passions (voir Vidéo 9).

Vidéo 9. Générique de *Comme un juif en France*, avec l'adaptation en yiddish de *Douce France* © Ina, Gaumont Pathé Archives, Atelier des archives, Lobster films, Musée Albert Kahn, Archives françaises du film, CNA Luxembourg, MK2 Fondation Cartier Bresson, Gaumont Arkéion, réalisé par Yves Jeuland, 2007 © Kuiv Productions, France 3, France 5, Planète, Forum des images,.

Yves Jeuland, auteur-réalisateur, mai 2014

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

Entretien avec Patrick Rotman, auteur, scénariste, réalisateur

Auteur et scénariste-réalisateur, **Patrick Rotman** est titulaire d'un doctorat en histoire, il est, en collaboration avec Hervé Hamon, l'auteur de plusieurs ouvrages sur des sujets de société (Génération, qui sera adapté en série documentaire). Depuis 1987, Patrick Rotman a réalisé, de nombreux documentaires sur des grands événements de l'histoire et de la politique française aux XX^{e} et XXI^{e} siècles (La Guerre sans nom avec Bertrand Tavernier, François Mitterrand ou le roman du pouvoir, Été 44, Les Survivants, L'Ennemi intime, Chirac, Un Mur à Berlin, 68 etc.). Il a également créé et animé le magazine Les Brûlures de l'histoire, diffusé de 1993 à 1997 sur France 3. Il a signé les scénarios de plusieurs fictions, Nuit noire 17 octobre 1961 (réalisé par Alain Tasma, Canal +/ France 3, 2005, Grand prix du scénario au Fipa 2005, Emmy Awards International meilleure fiction 2006), Eliane (réal. Caroline Huppert, France 3, 2006), L'Ennemi intime (2006) réal. Florent Siri, La Conquête (2011), réalisé par Xavier Durringer, sélection officielle Festival de Cannes, Le Grand Georges (2012), réalisé par François Marthouret, prix du syndicat de la critique 2013.

L'utilisation des images d'archives est déterminante dans un documentaire historique. Mais comment ? Autant de réalisateurs de documentaires à base d'archives audiovisuelles, autant de manière de les utiliser et de les traiter. Patrick Rotman, l'un des auteurs-réalisateurs emblématiques de sa génération, est un amoureux de l'image d'archives, en quête perpétuelle d'images rares, belles, fortes. Historien et cinéaste, il réunit ces deux passions pour écrire et réaliser deux types de documentaires : documentaire historique sur la période contemporaine et documentaire d'histoire politique. Il expose ici sa conception de la fonction de l'archive, de son utilisation qui varie en fonction du sujet et du parti pris narratif choisi au départ. Pour lui, le travail sur le fond et le travail sur l'image sont parallèles. Avec le souci permanent de montrer la complexité des individus — anonymes ou connus — dans la complexité de l'histoire.

Vous êtes l'un des documentaristes marquants de votre génération. Comment avez-vous été amené à privilégier la réalisation de documentaires à base d'archives audiovisuelles ?

Patrick Rotman : J'ai une formation d'historien, j'ai obtenu un doctorat d'histoire, et, paradoxalement, j'ai commencé par l'écrit, en écrivant notamment plusieurs ouvrages sur des thèmes politiques et sociologiques[152]. En fait, j'ai toujours été partagé entre deux passions, l'histoire et le cinéma, l'image. J'ai toujours été extrêmement attiré par les documentaires à base d'archives, le genre de films que faisait par exemple Frédéric Rossif, comme Mourir à Madrid (1963). Je trouvais ces films fascinants, et je suis toujours fasciné par les images d'archives. Curieusement, dans le premier documentaire que j'ai fait, avec Bertrand Tavernier, La Guerre sans nom[153], il n'y avait pas une seule archive, le film était uniquement à base de témoignages et de photos des témoins.

En fait, je suis venu à l'utilisation des archives quand j'ai conçu et animé l'émission Les Brûlures de l'histoire [154] : pendant cinq ans, j'ai enfin pu répondre à cette passion de l'image en passant mon temps en salle de montage à visionner des kilomètres d'archives d'histoire. J'ai dû faire 70 ou 80 émissions sur les sujets les plus divers et là, j'ai acquis, d'une part, une assez bonne connaissance des archives et, d'autre part, de la manière de les utiliser, de les manier.

Quelle place et quelle fonction donnez-vous à l'archive dans vos documentaires ?

P. R. : Une place évidemment primordiale, l'utilisation des images d'archives est déterminante dans un documentaire historique. Encore que l'on puisse faire des documentaires sans archives. J'ai fait toutes sortes de films, dont des films tout en images sans aucun témoin, comme Été 44[155], entièrement à base d'archives.

---

[152] Tel l'ouvrage-enquête *Génération* en deux volumes (1-*Les Années de rêve*, 2-*Les Années de poudre*, Le Seuil, 1987, 1988), en collaboration avec Hervé Hamon, qui sera adapté sous forme de série documentaire en 15 épisodes pour la télévision sous la direction de Daniel Edinger, Kuiv Productions, Ina, La Cinq, 1988.

[153] *La Guerre sans nom*, film sur la guerre d'Algérie, scénario et réalisation de Patrick Rotman et Bertrand Tavernier, GMT Productions, Little Bear, Studio Canal+, 1991.

[154] Patrick Rotman a créé l'émission *Les Brûlures de l'histoire* en 1993 sur France 3. Il anime jusqu'en 1997 ce magazine télévisuel consacré aux grands faits qui ont modelé l'histoire et ont encore des répercussions sensibles aujourd'hui. Chaque émission est dédiée à un seul sujet qui est exposé sous forme de récit avec des images d'archives. Des explications, données sur le plateau, complètent la présentation des évènements. Un historien, spécialiste de la question, participe à la préparation de chaque émission. Ce magazine a obtenu un 7 d'Or en 1995 et le Prix du Comité français pour l'audiovisuel en 1996.

[155] *Été 44*, documentaire écrit et réalisé par Patrick Rotman, Kuiv Productions, avec France 3, TV5, 2004.

Il est difficile de répondre à la question sur la fonction de l'archive, parce qu'il y a des sujets où l'articulation entre le témoignage et l'image est très importante. Par exemple, quand je fais Les Survivants[156] — sur la libération des camps de concentration, d'extermination — dans ce film, pour moi le témoignage des rares survivants est essentiel. D'ailleurs, depuis que j'ai fait le film, hélas, ils sont tous morts. On ressent une responsabilité particulière de recueillir cette parole. Et, malgré la difficulté de regarder les images sur les camps de la mort — j'ai passé des semaines à visionner des images d'archives terribles —, je recherche toujours comment articuler ce que dit le témoin et ce qu'on peut montrer, ce que le spectateur peut regarder et ce qui est difficile à regarder. Dans ce genre de film, je dirai que l'archive est secondaire. Mais quand je fais Été 44, ou 68[157], je sais qu'il ya énormément d'images et qu'en plus, je vais en trouver d'autres qu'on ne connaît pas, je construis donc dès le départ un film sur le rythme des images, sur le côté le plus inédit que l'on peut trouver des images. Par exemple, sur 1968, je sais que les Américains ont tourné en couleur, j'ai donc fait des recherches dans toutes les télévisions américaines de cette année-là pour ne trouver que des images en couleur. J'ai travaillé sur des rushes qui n'avaient jamais été utilisés, et là, on tombe sur des images inouïes, qui sont tellement fortes, tellement saisissantes — je me souviens d'un travelling dans les rues de Washington après les émeutes raciales en 1968, où une jeep de l'armée avance, il n'y a que des ruines autour, ça fait un plan de cinéma superbe — qu' il n'y a même pas besoin de commentaire, on regarde, on est saisi, on est pris… C'est la force extraordinaire de l'image.

La fonction de l'utilisation de l'archive varie donc en fonction du sujet, en fonction de la manière dont on veut le traiter et du parti pris narratif choisi au départ.

Dans ce parti pris narratif, comment les images vous guident-elles ?

P. R. : Pour des films comme Été 44 ou Un Mur à Berlin, je passe des mois à visionner des centaines et des centaines d'heures d'images d'archives. Par ailleurs, je connais déjà un peu le sujet, j'ai travaillé dessus, je peux donc faire la corrélation entre le travail historique livresque et le travail de recherche d'archives. Pour ce type de films, l'essentiel est de m'immerger dans les images. La sélection que je fais des images répond à plusieurs critères : l'intérêt historique, le côté inédit ou rare — pas la peine de remontrer les images qu'on a vues cent fois —, et je suis aussi extrêmement attentif au côté esthétique de l'image, à la manière dont cela a été filmé. La beauté des images est importante, parce que faire un film documentaire, c'est faire un film. Je recherche particulièrement les images où il y a du mouvement, je donne cette consigne à ma documentaliste. Je parlais tout à l'heure de ce travelling en jeep : j'aime les mouvements, les voitures, les avions, les mouvements de la caméra, etc. Dans la sélection finale, je privilégie toujours ce type d'images.

---

[156] *Les Survivants*, documentaire écrit et réalisé par Patrick Rotman, Kuiv Productions avec France 3, France 5, TV5, Planète, Télévision suisse romande, RTBF, 2005.

[157] *68*, documentaire de Patrick Rotman, sur la contestation de l'année 68 dans le monde, Kuiv Productions, avec la participation de France 2, 2008

Et pour répondre vraiment à cette question, il est vrai que dans ce type de film tout image, je peux me laisser aller à prendre des images que je trouve saisissantes, qui n'ont pas un évident besoin d'être dans le film. Par exemple, dans Été 44, des images tournées par John Sturges sur l'armée américaine qui était basée en Corse, il avait mis des caméras sur des petits avions qui allaient au-dessus de l'Italie et prenaient des plans fantastiques, l'avion pique sur Monte Cassino… Je n'avais pas vraiment besoin de montrer ça, mais je me suis dis que ça valait le coup d'utiliser ces images.

J'ai conscience que ma réponse n'est pas très claire parce que vous sentez bien qu'il y a en fait une très grande adaptation, permanente, aux images que je trouve, pour les mettre en relation avec ce que j'ai envie de raconter.

Pour moi, l'image est primordiale, ce qui ne veut pas dire que je le fais au détriment du fond.

Un mouvement se crée que vous n'aviez pas prévu entre votre construction de départ et les images elles-mêmes qui peuvent vous entraîner ailleurs ?

P. R. : En fait, dans ma méthode de travail, j'avance exactement en même temps sur deux plans. Je travaille sur la première trame, ce qui implique de lire des dizaines de livres d'histoire, jusqu'à arriver à construire quelque chose qui fera 40 ou 50 pages. Le texte d'un documentaire fait à peu près ça : un film, ce n'est pas une thèse, il ne s'agit pas de faire une analyse subtile des problèmes, mais de poser des questions. Ce travail dure des semaines, cela dépend de ma connaissance du sujet, il y a des sujets que je connais par cœur, d'autres beaucoup moins bien. Mais en même temps, et tout de suite, je commence à regarder les images. Pour moi, il est inconcevable de se dire : je vais écrire un texte, je vais mettre des images dessus, ou l'inverse, avoir les images et coller un texte dessus. Ce travail est totalement interactif, en permanence, du début jusqu'à la fin.

En regardant les images, évidemment, je tombe sur des choses que je n'ai pas vues ou pas trouvées dans les bouquins, et qui me donnent des idées, qui me conduisent à tel ou tel choix. Et inversement, dans les notes en bas de page de tel ou tel bouquin, je tombe sur une histoire, une anecdote, et je me dis : tiens, peut-être là, il y a des images que je vais faire rechercher par ma documentaliste. Et je visionne tout, personne d'autre que l'auteur-réalisateur ne peut savoir quelle image choisir.

Le travail sur le fond et le travail sur l'image sont parallèles. Si bien que quand j'arrive en salle de montage, d'une part, j'ai la trame du film et, d'autre part, j'ai déjà pratiquement toutes les images présélectionnées dans la tête. Les choses se sont tellement mises en place que le montage se fait avec évidence.

Qu'avez-vous observé depuis que vous avez commencé votre travail avec des archives, à la fois dans les conditions d'accès aux fonds et dans le contenu des images trouvées dans ces fonds ? Voyez-vous des différences importantes quand vous

travaillez sur un film par exemple sur les années 1960-1970, qui va parler de la guerre ou l'entre-deux guerres, et puis des images plus récentes, les années 2000 à aujourd'hui ?

P. R. : Il est évident que plus le sujet est récent, plus il y a abondance d'images, et quel que soit le sujet, on trouve… Moi, je fais deux types de documentaires, du documentaire historique et du documentaire d'histoire politique, Mitterrand, Chirac, etc. Sur Mitterrand, c'est amusant de voir à quel point l'image est rare jusqu'aux années 1970, souvent en vidéo de piètre qualité. Pour les années 1960, il n'y a pas grand-chose : pour la campagne de 1965, j'ai été chercher des reportages en Suisse ou en Belgique. Mais en même temps, je ne me pose pas trop cette question que vous évoquiez tout à l'heure : est-ce qu'il y a des images ? L'expérience nous montre que, en fait, en cherchant, on trouve quasiment toujours. On trouve non seulement des images, mais des images nouvelles. Depuis 25 ans que je parcours les images d'archives, je suis surpris de voir qu'on tombe sur des nouveaux fonds, des choses que je ne connaissais pas. En particulier en couleur. Je suis en train de finir un film sur de Gaulle pendant la guerre, L'Homme du destin[158], et j'ai été stupéfait de trouver des images couleur filmées par les Américains à Alger, où l'on voit Darlan avec Eisenhower. De même pour 68, je croyais connaître par cœur toutes les images de cette époque, en fait j'en ai trouvé de nouvelles, même des images en couleur que personne n'avait jamais vues.

Autre aspect, plus ça va, plus les sources se diversifient. Ainsi, pour un film comme Été 44, il y avait 43 sources d'archives. On cherche partout, dans le monde entier, dans les fonds amateurs. En fait, le seul secret, c'est le temps : avoir le temps. Marie-Hélène Barberis, documentaliste avec laquelle je travaille depuis des années, sait très bien que, jusqu'au bout, on cherche des images, on cherche, on cherche…

Quand j'ai fait Un mur à Berlin[159], grâce à des pistes, on a trouvé des images du pont aérien de 1948-1949, filmées par un pilote avec une petite caméra qu'il devait tourner à la main, où l'on voit l'aéroport de Tempelhof en plein blocus, avec des avions qui atterrissent, des images extraordinaires, en couleur, qu'on a mis des mois à récupérer et qui sont arrivées alors que le montage était pratiquement fini. Et cela se passe souvent comme ça. On sait que ça existe, on va peut-être les trouver, il y a un côté enquête policière… Pour Un mur à Berlin, toujours, à partir d'un article lu dans le Spiegel sur l'histoire de trois frères qui avaient passé le mur en ULM, on a mis cinq-six mois pour récupérer des images de cette évasion, deux frères venant chercher le troisième, avec deux ULM et filmant. Je n'y croyais pas et en voyant ces images, j'ai dit : ce sera le début du film.

---

[158] *L'Homme du destin. De Gaulle 1940-1944*, écrit et réalisé par Patrick Rotman, Kuiv Productions, France Télévisions, septembre 2014.

[159] *Un Mur à Berlin*, film écrit et réalisé par Patrick Rotman, Kuiv Productions, avec la participation de **France Télévisions, Planète, RTBF, SRC Radio Canada, TSR,** et **TV5 monde, 2009.**

C'est une chasse au trésor, ça a un côté extrêmement jouissif de faire ces films, de rechercher des images. Je suis convaincu qu'on peut toujours en trouver, pas sur tout, mais on trouve. Et toujours dans cette démarche de trouver des images rares, des images neuves qui ont à la fois un intérêt historique et un intérêt esthétique.

Avec cette diversification des sources d'archives, avez-vous observé une sorte de basculement ces dernières années à la fois avec une pléthore d'images et en même temps quelque chose peut-être de décevant dans l'image « courante » qu'est aujourd'hui celle de l'info sur la couverture du champ politique, et qu'on va retrouver ensuite dans les fonds d'archives ?

P. R. : Point un, évidemment, avec toutes les chaînes d'information en continu apparues depuis une dizaine d'années, on a un énorme robinet d'images, mais pas forcément de grande qualité. Là encore, j'essaie toujours de travailler sur ce qui n'a pas été monté. Évidemment, dans ces films récents, le reporter télé va tourner pendant 3-4-5 minutes et en monter trente secondes pour le journal télévisé. Généralement, ses rushes disparaissent ; si on arrive à les récupérer et à les revoir, là, on a des trésors : le moment où l'homme politique va monter dans sa voiture, va parler avec quelqu'un, on rentre dans une forme d'intimité, de proximité que n'ont pas du tout les images plus « institutionnelles », par exemple celles de De Gaulle en conférence de presse, avec un côté solennel, froid, distant, cérémonial.

De cette abondance découle donc quand même une possibilité de surprises, de trouver des images, de les utiliser. Par exemple, quand j'ai fait un film sur la guerre entre Villepin et Sarkozy, Les Fauves[160], j'ai retrouvé des rushes qui n'avaient jamais été montés ni utilisés ; et là, je trouve que ce n'est pas décevant. J'ai notamment utilisé sur Villepin des rushes dont je n'ai jamais très bien compris dans quelles conditions ils avaient été tournés : il y avait une heure et demie de rushes, où il est filmé en voiture, en avion, etc. Là, on est spectateur, dans un rapport avec le personnage beaucoup plus proche. Donc, la diversification des sources aide effectivement beaucoup. Mais encore une fois, il n'y a pas que sur ces films politiques récents. Pour reprendre l'exemple du film que je suis en train de finir sur de Gaulle : en visionnant des rushes américains et anglais, je m'aperçois que la fameuse poignée de main Giraud-de Gaulle à la Conférence de Casablanca en janvier 1943, en présence de Roosevelt et Churchill, a été recommencée ; je découvre cette séquence fabuleuse : de Gaulle serre la main, et puis il se rassied, à ce moment là on entend les photographes qui râlent, Roosevelt lui demande de la refaire, de Gaulle, avec sa cigarette, se relève… Évidemment, je monte la séquence comme ça dans le film : d'un seul coup, ça donne un regard sur cette poignée de main, une dimension critique. On n'a même pas besoin de faire de commentaire, on voit que c'est mis en scène, les images montrent que

[160] *Les Fauves. Sarkozy Villepin, 15 ans d'affrontement*, film écrit et réalisé par Patrick Rotman, Kuiv Productions, Ina, France Télévisions, Public Sénat, 2011.

les deux généraux ne sont d'accord sur rien ! On peut encore faire des découvertes incroyables.

Dans votre travail, quelle place faites vous à l'histoire collective, quelle place pour l'histoire individuelle, au travers de quelles figures ou de quels personnages (politiques, anonymes…) ?

P. R. : Là aussi, je répondrai que ça dépend des sujets, j'ai fait les deux d'ailleurs. Évidemment, l'objectif, c'est d'arriver, à travers les histoires individuelles, à raconter l'histoire collective. Dans mon film L'Ennemi intime[161] sur la guerre d'Algérie, j'avais interviewé des inconnus et j'avais tissé leurs témoignages avec des images d'archives, pour essayer de raconter une certaine forme d'histoire de la guerre d'Algérie à travers ces récits, qui allaient de 1954 à 1962 et selon un axe qui était celui de l'engrenage de la violence. C'est l'exemple typique où, à travers l'histoire du soldat de base, à tel endroit, la construction de ce puzzle de témoignages crée petit à petit une fresque, qui ressemble beaucoup à l'histoire de centaine de milliers d'autres qui ont vécu cette histoire. De même, pour Un mur à Berlin, à part Genscher qui avait un témoignage très intéressant— puisqu'il était originaire de la partie est de l'Allemagne avant de devenir ministre des affaires étrangères de Kohl, et qu'il a joué un grand rôle dans l'histoire du mur —, tous les autres étaient des témoins anonymes. Leur histoire d'Allemands de l'est, de franchissement du mur, d'officiers de la Stasi, la construction de leurs témoignages a mené à l'histoire que je voulais raconter, celle de Berlin de 1945 à 1989.

Donc, sur ce type de sujets, la construction me semble assez évidente, on y arrive assez facilement. Quand je fais un film biographique sur Mitterrand ou Chirac, le personnage principal est clairement défini, les gens qui peuvent témoigner sont aussi en général des gens connus, ils ont été compagnons, adversaires, amis… ils font partie d'un panel que tout le monde identifie.

Comme je le disais, je m'adapte à chaque sujet, l'idée que j'en ai, la manière de vouloir le traiter, le parti pris que j'adopte va m'amener à telle ou telle forme de narration, d'utilisation de l'image, d'utilisation de témoignages. Mais l'objectif reste le même : le souci de montrer la complexité des individus dans la complexité de l'histoire.

[161] *L'Ennemi intime,* film écrit et réalisé par Patrick Rotman, Kuiv Productions, France 3, 2002.

Est-ce qu'il n'y a pas une tendance aujourd'hui, devant cette profusion d'images, à vouloir tout raconter, à dire : on va raconter une histoire à partir du moment où on a de l'image et, même si ce n'est pas tout à fait adéquat, on mettra d'autres images ?

P. R. : C'est bien sûr une tentation, à laquelle il faut résister. On est sans cesse confronté à cette question très difficile à traiter de l'intégration dans un récit d'un film documentaire des moments où il n'y a pas d'images.

J'irai presque jusqu'à dire que, pour les moments les plus importants, les moments cruciaux, déterminants, il n'y a pas de caméra. Par exemple, dans Été 44, l'affrontement entre de Gaulle et Churchill la nuit du Débarquement, qui est un moment extraordinaire, que je retrouve dans le film que je suis en train de finir, il était évident qu'il devait être dans le film ; or, je n'avais rien. Et, dans ce film tout images, où il y a de très belles images, je n'avais que deux photos. On a le texte de ce qui s'est dit, il faut donc restituer de la manière la plus sommaire possible ce moment essentiel, dramatique et intense, où Churchill dit « je préfèrerai toujours le grand large… », il faut qu'il soit dans le film, même si la manière de le traiter est très pauvre. Avant et après, on va voir des images du Débarquement. J'essaie d'aller plus loin, de restituer dans le film ces dialogues formidables entre Churchill et de Gaulle.

On touche là à la limite du documentaire, et c'est cette réflexion là qui m'a amené à faire de la fiction. Parce que quand vous avez les dialogues et quand vous avez les scènes qui ont été racontées, qu'il y a des sources, on sait exactement ce qui s'est dit, la tentation est très forte d'en faire une fiction. Un certain nombre de scénarios de fiction que j'ai écrits viennent de ce constat. Par exemple, La Conquête [162] est fait pour une grande part avec des dialogues réels.

Je l'ai fait aussi dans d'autres films. Mais j'ai toujours refusé de tomber dans le docu-fiction où le travail entre l'archive et la reconstitution n'est en général pas satisfaisant.

Soit on fait un documentaire avec les armes du documentaire, soit on fait de la fiction avec les armes de la fiction, mais le mélange des deux, pour moi, est terrible. Si vous confrontez un acteur avec des images vraies de De Gaulle ou de Mitterrand, avec leur charisme, vous tuez tout. Il faut être soit dans le documentaire, dans l'imaginaire du spectateur, lui suggérer des choses, soit dans le parti pris de la fiction, sans la comparaison avec la véritable image, parce que cette comparaison est meurtrière.

[162] *La Conquête*, film écrit par Patrick Rotman et réalisé par Xavier Durringer, sur l'ascension au pouvoir de Nicolas Sarkozy, mandarins Films, Gaumont, 2011.

Pour le spectateur, il y a une différence de « contrat » entre le documentaire et la fiction. Devant un documentaire, on dit au spectateur que c'est vrai puisque ça a été filmé et qu'on lui en montre l'image. Une fiction, si réaliste, si documentée soit-elle reste une fiction. Mais cela va plus loin, parce que, par exemple, dans La Conquête dont vous avez écrit le scénario, il y a deux types de moments : des moments qui sont quasiment des reconstitutions à partir d'images d'archives qu'on a déjà vues, et puis on bascule dans des scènes qui se sont déroulées hors présence de tout observateur. Mais la force de conviction acquise grâce à ces reconstitutions documentées se reporte sur les autres scènes.

P. R. : Même ces scènes là, où n'existent pas d'images réelles, sont écrites à partir de sources, elles reposent sur des confidences, etc. Ainsi, ce qui se passe dans les réunions ou dans les tête-à-tête Villepin-Sarkozy, n'a pas été filmé, mais l'écriture repose de la même manière sur des informations, des récits…

Je vous rejoins quand vous dites qu'un spectateur qui regarde un documentaire attend la « vérité », ou en tout cas l'honnêteté, la rigueur. Je passe énormément de temps à vérifier les lieux, les dates. Ainsi, quand j'ai fait Un mur à Berlin, j'étais avec un Berlinois en salle de montage qui me disait : ça, c'est dans telle rue, à tel moment… Je déteste ces films où l'on met n'importe quelle image. Pour 68, non seulement je l'ai vécu, mais j'ai tellement travaillé dessus que je sais exactement quand je vois une image que ça s'est passé tel jour à telle heure ! Alors, on peut se tromper, ça m'est arrivé évidemment. Mais en tout cas, il faut faire en permanence cet effort de précision, de vérification. Dans une fiction, même inspirée du réel, on n'est pas tenu à ça, c'est une part de liberté que donne la fiction.

Votre expérience de documentariste a donc irrigué votre travail de scénariste ? Comment ?

P. R. : Bien sûr, et d'ailleurs je travaille sur mes scénarios de fiction avec des archives comme sources incontournables. Le meilleur exemple, c'est L'Ennemi intime : en fait, je fais un documentaire, je passe deux ans avec des images, des récits d'appelés d'Algérie, etc., et, quand je suis en train de finir le montage, je démarre un projet de fiction cinématographique sur le même sujet[163]. J'écris ce scénario alors que je sors de l'enfermement dans cet univers de la violence de la guerre d'Algérie. Le scénario est donc totalement nourri de ce que je viens de voir et d'entendre pendant des mois.

De plus, dans cette école du documentaire, de la précision et de la rigueur à laquelle je suis attaché, il y a une chose très importante pour moi : le rythme d'un film. Tout ne peut

[163] *L'Ennemi intime,* scénario de Patrick Rotman, réalisé par Florent Emilio Siri, 2007. Voir note 9 pour le documentaire du même nom.

pas être sur le même ton, la même allure pendant 90 minutes. Il y a des moments d'accélération, d'autres où l'on s'arrête sur l'image. Et j'effectue ce travail de « séquençage » d'un film documentaire exactement comme dans une fiction : je me dis que telle séquence doit être là dans une espèce d'attente du spectateur. Ainsi, pour le film sur Chirac[164], il y a des images de Chirac filmé avant une interview, avec un gros plan de 2 minutes, que j'ai trouvé formidable. Je me suis dit qu'après l'avoir montré en train de courir, de serrer des mains, avec un montage extrêmement rapide — en deux minutes il y avait peut-être cinquante plans de coupe, on le voyait faire la tornade —, il fallait un plan où on le voyait comme en arrêt, un plan qui interroge. Voilà, c'est encore une question de rythme, de respiration.

Cette pratique du documentaire me sert beaucoup dans l'écriture du scénario. Parce qu'on retrouve finalement cette même alternance, de mouvements, d'arrêts, de temps longs, de temps courts, qui donnent un rythme. Quand le montage d'un documentaire est fini, je le repasse deux fois, trois fois, dix fois et j'enlève même des séquences fabuleuses, pour préserver le rythme du film. Avec regret, mais je coupe.

Vous êtes historien, est-ce qu'il vous arrive de confronter vos questionnements avec d'autres historiens, ou c'est un travail que vous faites seul à travers des livres ?

P. R. : Le travail avec les historiens, je l'ai fait sur Les Brûlures de l'histoire : le principe de l'émission consistait à d'alterner l'image d'archive avec un plateau, 5-10 minutes d'archives, 5-10 minutes avec un historien spécialiste en plateau, qui analysait les archives sur tous les plans, qui a filmé, pourquoi, etc. Quand je me suis mis à faire du documentaire, je n'ai jamais travaillé avec un historien, humblement j'ai pensé que je n'en avais pas besoin. Mais comme je le disais, je me documente énormément. Je connais les thèses, les récits… En général, je n'ai jamais eu de problèmes, au contraire.

On voit bien comment s'entrelacent votre formation d'historien et votre passion du cinéma. Cela vous donne-t-il un rapport particulier à l'image d'archives ?

P. R. : Encore une fois, c'est lié au fait que pour moi, faire un documentaire historique, c'est cette alchimie permanente entre le fond et la forme, cette interaction entre l'écriture du texte, la recherche d'image. Je réécris tout le temps le texte, notamment en fonction de l'image qui arrive. L'historien peut apporter l'analyse, l'information, tout est dans les livres, il suffit d'y passer du temps. En revanche, très peu d'historiens ont une compétence sur l'image. Il commence néanmoins à y avoir une génération d'historiens qui voient l'image d'archives comme un document historique, qu'il faut traiter comme tel, et avec prudence…

[164] *Chirac*, documentaire en deux parties, écrit et réalisé par Patrick Rotman, 1-***Le jeune loup*** *(1932-1981),* **2-*Le vieux lion*** *(1981-2006),* Kuiv Productions, France 2, France 5, TV5, LCP-AN, Planète, 2006.

Il m'est arrivé assez souvent de faire pratiquement des arrêts sur images pour dire : méfiez-vous des images que vous venez de voir. J'ai fait ça par exemple sur Les Survivants, pour des images soi-disant de la libération d'Auschwitz tournées en fait par les Russes trois mois plus tard : je le dis dans le film, c'est trop important, on ne peut pas faire croire que l'image qu'on voit a été tournée le jour où les Russes arrivent, le 27 janvier 1945 ; j'explique que c'est une reconstitution, qu'ils ont été chercher des paysans, qui n'ont pas du tout la tête de déportés mourants. Et non seulement ça, mais comme je retrouve les trois axes de caméra par lesquels ils ont tourné le moment où le portail s'ouvre, je montre successivement les trois axes pour dire : attention ! Quand on peut la faire, cette de l'image est essentielle. Dans Les Brûlures de l'histoire, j'expliquais systématiquement le statut des images, c'est beaucoup plus facile de le faire en plateau que dans un film où on est pris par le récit, par le mouvement.

Quelles sont vos approches «techniques» de l'image d'archive, son (sonorisation…), colorisation, etc. ?

P. R. : Pour la sonorisation, je n'ai rien contre. Parce que très souvent, les images sont muettes. Par exemple, une voiture qui arrive, elle fait du bruit, la portière claque, etc. Effectivement, cela m'arrive de bruiter des images muettes de ce type, afin de donner une ambiance sonore.

Plus ça va, plus je fais attention à la bande son, plus je travaille sur les bruitages, sur la voix, sur la musique, la chanson, etc. Je suis convaincu que chaque époque possède sa tonalité et qu'il est important de la rendre exactement. Si l'on voit une Traction Citroën démarrer, il faut retrouver le bruit très particulier de cette voiture. Chacun sait que la musique joue un rôle très important. Je veille au mixage à ce qu'elle ne noie pas tout. Par moment, il faut la supprimer complètement. C'est une question de dosage. Pour 68, étant donné l'importance de la musique à cette période, j'ai conçu et construit le film à partir de la musique (Janis Joplin, Bob Dylan etc.). De même quand j'ai fait un film sur Yves Montand [165] , il est évident, là, que la chanson, le tempo, les airs de jazz sont constitutifs du film.

Pour la « restitution de la couleur », comme disent des spécialistes, j'ai une attitude souple. Je trouve absurde l'idée qu'il faudrait coloriser toutes les archives dans un film parce qu'il va passer à 20 h 30 et que, soi-disant, le public ne peut pas le regarder en noir et blanc. En revanche, je ne m'interdis pas la colorisation, dans certaines conditions. Si, comme pour le film sur de Gaulle, j'ai des moments avec 4 minutes d'image en couleur d'origine, et au milieu, une minute, même endroit, même lieu, d' images en noir et blanc, je suis pour homogénéiser avec les images couleur d'origine. Ce n'est pas une question de coloriser à tout prix les archives, j'aime beaucoup le noir et blanc, il y a de superbes cadrages noir et blanc. C'est une question d'harmonisation quand on a une majorité d'images en couleur.

[165] Yvo Livi dit Yves Montand, un film de Patrick Rotman, Kuiv production et Film par Film, diffusé par France 2, 2011.

Vous regardez les documentaires d'autres réalisateurs ? Qu'aimez vous ou pas dans la manière d'utiliser les archives ?

P. R. : Bien sûr, je regarde beaucoup de documentaires à base d'archives, en particulier sur des choses sur lesquelles je ne travaille pas. Il ya des documentaristes que j'apprécie, d'autres moins. Je n'aime pas la propension à faire rentrer l'image dans une démonstration, avec l'image montée à la hache, qui vient pour appuyer la démonstration préétablie. Je pense qu'il faut se laisser prendre par le sujet, ça ne veut pas dire qu'il ne pas faut un parti pris, je défends l'idée qu'il faut avoir un parti pris, qu'on raconte une histoire selon ce qu'on a envie de raconter, avec sa sensibilité, sa culture : c'est le film de Rotman sur tel sujet. Je ne crois pas du tout à une espèce d'objectivité, une chronologie neutre mise en image… Sans arrêt, à chaque seconde, il y a des choix qui doivent se faire : sur le choix de l'image, sur le choix du texte, sur le choix du son, etc. et c'est ça qui fait un film. Et donc, ces choix il faut les assumer. Avoir un parti pris, ce n'est pas assener une vérité, vouloir à tout prix démontrer. C'est instiller dans la tête du spectateur des doutes et des interrogations, que j'ai moi-même.

Il faut évidemment être honnête, avoir une déontologie dans l'utilisation des images ou des témoignages : ne pas « truander » l'image, ne pas faire dire au témoin l'inverse de ce qu'il a dit. Je n'aime pas du tout l'utilisation de l'image qu'on tord, qu'on truque, qu'on manipule, pour que ça rentre dans une démonstration. Il faut respecter l'image et, encore plus, si elle a des faiblesses, l'expliquer.

Dans vos travaux futurs, est-ce que l'archive tiendra toujours une place aussi importante ?

P. R. : Oui, certainement, parce que j'ai toujours la même passion pour ce travail de visionnage d'archives, j'adore ça. Je ne sais pas quels films je ferai à l'avenir, mais il y aura toujours de l'archive dedans. Je regarde toujours beaucoup d'archives, c'est une source d'inspiration importante pour la fiction et, pour le documentaire, c'est une évidence.

Propos recueillis par Gérald Collas, Isabelle Didier, Philippe Raynaud, Ina, Mars 2014

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

Par Jean-Stéphane Carnel, maître de conférences en SIC, Université de Grenoble-Alpes

Après six années en tant que documentaliste-recherchiste pour un groupe de télévision nationale, **Jean-Stéphane Carnel** est, aujourd'hui, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université Pierre Mendès France de Grenoble (Grenoble 2). Il enseigne notamment les techniques documentaires spécifiques au traitement des documents audiovisuels, la sémiologie de l'image et l'analyse de l'actualité médiatique. Ses recherches, menées au sein du Groupe de recherche sur les enjeux de la communication (Gresec, Université Stendhal Grenoble), portent sur le traitement documentaire et sur l'analyse des images télévisées d'information. Il est l'auteur de l'ouvrage « *Utilisation des images d'archives dans l'audiovisuel* » (Hermès, 2012).

Les images d'archives constituent une matière première permanente dans la fabrication des journaux télévisés et les journalistes ne se tournent pas uniquement vers les fonds documentaires lorsqu'ils ont besoin de témoigner du passé. Les images d'archives choisies ont en effet différentes fonctions, et elles s'inscrivent dans une chaîne de production qui doit travailler dans l'urgence du journal quotidien, au plus près de l'actualité. En connaisseur de ces pratiques, Jean-Stéphane Carnel propose une typologie très précise des acteurs — journalistes, monteurs, documentalistes — et des usages d'images d'archives dans les journaux télévisés, dans une perspective issue des sciences de l'information et de la communication. La description très vivante de la recherche des images d'archives, de leur sélection selon les besoins du journal, des contraintes diverses auxquels sont confrontés les fabricants du journal, permet de mieux comprendre ce que le journal télévisé donne à voir en insérant ces images d'archives au sein d'images issues du tournage d'un reportage.

Journal télévisé et image d'archives, l'association ressemble à un oxymore puisque ce programme nous explique le monde en train de se dérouler alors que les images d'archives sont les représentantes d'événements passés. Certes, chaque téléspectateur a déjà vu des images anciennes dans le journal télévisé (JT), parfois en noir et blanc ou avec des couleurs démodées par le temps et les progrès techniques. Pourtant, bien que le téléspectateur n'y prête pas toujours attention, les images d'archives constituent une matière première essentielle dans la fabrication des JT et les journalistes ne se tournent pas vers les fonds documentaires uniquement lorsqu'ils ont besoin de témoigner du passé, bien au contraire.

Cet article vise à montrer que le recyclage des images d'archives dans les journaux télévisés répond à bien d'autres nécessités que le simple ancrage historique. Nous verrons aussi que le recours à ces formes visuelles anciennes n'est pas toujours une volonté des journalistes mais, plutôt, le résultat d'un jeu de contraintes, propres aux JT, qui oblige ses créateurs à utiliser ce type d'image.

Dans une perspective issue des sciences de l'information et de la communication, les résultats exposés ici se basent sur des enquêtes menées auprès des producteurs des journaux télévisés français (documentalistes, monteurs, journalistes) et sur des observations de terrain dans les principales chaînes de télévision française (TF1, France Télévisions, M6).

Précisons que, dans cette étude, j'entends par *images d'archives* tout document visuel préexistant, non issu du tournage réalisé à l'occasion du reportage dans lequel il est intégré pendant l'étape du montage. Sous cette dénomination, nous trouvons des images provenant d'anciens reportages, conservées depuis quelques jours ou plusieurs années ; mais, aussi, des images qui n'ont pas été diffusées auparavant, comme des sujets d'agences, des rushes ou des documents promotionnels envoyés par diverses sociétés et reçus par les différentes rédactions de la chaîne.

Les fonctions de l'image d'archives dans les journaux télévisés

Afin d'établir une typologie des usages d'images d'archives dans les journaux télévisés, nous les considérerons à partir des requêtes des utilisateurs :

- soit le journaliste désire une séquence d'images précise, et pas une autre, car il appuie son commentaire sur elle,

- soit il a besoin d'un type de séquence, moins spécifique, pour mettre en image ses dires et, dans ce cas, il laisse le documentaliste lui proposer des séquences variées.

• Les images mémoire : s'appuyer sur le passé

Lorsque le journaliste demande une séquence d'images bien précise, son but est d'inscrire l'événement qu'elle représente dans le temps et dans l'espace. C'est la fonction mémorielle des images d'archives qui est visée. Le recours à la mémoire, ou le simple rappel des faits, est le cas de réemploi d'images d'archives le plus évident et le téléspectateur, un tant soit peu attentif, ne se méprend pas sur l'origine ancienne des images retransmises, bien qu'elles ne soient pas toujours datées à l'écran.

Ces images d'archives « uniques » peuvent avoir trois grandes fonctions :

- la première concerne ce que je nomme, dans la lignée de Jacques Aumont, les instants prégnants[166]; ce sont des images qui résument, en quelques secondes, un moment historique comme la poignée de main entre deux chefs d'État. Il peut, également, être nécessaire de remettre en contexte une information dont nous suivons le déroulement, par

[166] Jacques Aumont, *L'Image*, Paris, Nathan, 2001, p. 180.

exemple, pour une chronique judiciaire, seront diffusées les images d'archives du prévenu arrivant au palais de justice, etc. ;

- la deuxième fonction des images mémorielles est celle de preuve. Il s'agit, alors, d'analyser la séquence d'images d'archives pour y (re)trouver des informations particulières, souvent afin de la confronter à une situation d'actualité récente. Les JT utilisent rarement ces procédés. Nous les trouvons surtout dans des productions parallèles aux JT. L'usage des archives comme preuve est la marque de fabrique de l'émission *Le Petit Journal* de Canal+. Les anciennes déclarations de personnalités sont superposées à celles plus récentes afin de les comparer et de démontrer, preuves à l'appui, leurs contradictions ;

- La troisième raison de recourir à ce type d'images est de créer des effets de connivence avec les téléspectateurs. Il s'agira le plus souvent d'établir une pointe humoristique avec le public en utilisant des images qui lui sont connues. Par exemple, lorsque Valéry Giscard d'Estaing vend aux enchères le mobilier de son château de Varvasse en 2012, le journaliste termine son sujet avec le célèbre « *Au revoir* » de l'ancien Président, clôturant ainsi son discours télévisé le 19 mai 1981 après la passation de pouvoir à François Mitterrand, avant de se diriger vers la sortie de la pièce[167].

• Les images d'illustration : le présent et le futur

Dans le second groupe d'images d'archives, nous trouvons celles qui ont une valeur purement illustrative. Elles sont entièrement soumises au commentaire oral du journaliste et, du point de vue documentaire, elles peuvent être remplacées par d'autres images qui leur sont équivalentes, mais tournées à un autre moment et/ou à un endroit différent. Ici, les images d'archives viennent renforcer le commentaire. Elles sont redondantes avec la parole journalistique.

Les raisons de recourir à une séquence d'archives pour sa fonction illustrative sont de deux types.

Économique :

- les images d'archives sont employées lorsqu'envoyer une équipe de tournage sur le terrain est estimé d'un intérêt trop faible par les membres de la rédaction. Le fonds des services d'archives est alors exploité par les producteurs des JT comme un système d'illustration par défaut. Jacques Siracusa indique que « l'utilisation la plus courante [des images d'archives] vise un gain de temps et de moyens : il est plus rentable de repasser des images de la façade d'un monument célèbre que d'envoyer une équipe tourner. [168]» ;

- le gain de temps et, donc, le gain financier sont également perceptibles lorsque le journaliste traite d'une information qui n'est pas visuelle. Cela concerne les sujets des thèmes économiques ou sociaux (prix de l'essence, utilisation des téléphones portables, etc.). Par exemple, le sujet mensuel portant sur les chiffres du chômage obligera le

[167] *12 /13. Édition nationale*, France 3, 29 septembre 2012.

[168] Jacques Siracusa, *Le JT, machine à décrire. Sociologie du travail des reporters à la télévision*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, Ina, 2001, p. 31.

journaliste à montrer des images telles que l'enseigne d'une agence Pôle emploi, des bulletins de paye, des personnes en situation de travail, etc. Dans ce cas, il se tournera vers les images présentes dans les archives plutôt que d'aller filmer, de nouveau, ce genre de scène répétitives.

Parce qu'il n'existe pas d'image de l'événement :

- soit parce que le lieu de tournage est inaccessible aux caméras : comme lors de l'accouchement d'une personnalité médiatique. C'est pourquoi, même des rédactions qui auraient des moyens démesurés utiliseraient forcément des images d'archives dans leurs journaux télévisés afin d'illustrer un reportage dont les protagonistes demeurent inapprochables par les caméras ;

- soit parce que l'événement n'a pas encore eu lieu. Les images d'archives sont mobilisées pour mettre en image les reportages annonçant des événements futurs : une grève, un festival musical... Les reportages nous présentant des événements à venir font, alors, usage d'images d'une situation considérée comme équivalente : le même festival, l'année précédente.

La fonction mémorielle des images d'archives correspond à ce que le téléspectateur entend généralement par « images d'archives ». Basée sur quatre semaines de visionnage des journaux télévisés de M6 et des *20 heures* de France 2, l'étude de ce corpus met en évidence qu'elles ne sont réutilisées que dans moins d'un tiers des cas pour leur fonction d'embrayeurs mémoriels[169]. Dans les deux autres tiers, elles servent uniquement à illustrer un propos journalistique. Ainsi, la majorité des images d'archives proposées dans nos journaux télévisés sont le résultat d'une décontextualisation-recontextualisation afin de correspondre au discours souhaité.

L'entonnoir du choix

La masse des images d'archives à disposition est potentiellement considérable. Mais, tout au long du processus de sélection documentaire, les différentes contraintes pesant sur ce type de matériel réduisent le choix des visuels pour les journalistes/monteurs souhaitant recourir à ces séquences. Les images sont comme placées dans un entonnoir qui concentre et filtre leur nombre pour n'en retenir qu'une infime part recyclable. Le travail des archivistes/documentalistes, en amont pour décrire les archives, et leur rôle dans le choix des images les plus pertinentes sont alors essentiels.

• Impératif d'antenne

La principale pression à laquelle sont soumis les producteurs des journaux télévisés est « l'impératif d'antenne ». Les événements se produisent à n'importe quelle heure, parfois

[169] Jean-Stéphane Carnel, *Utilisation des images d'archives dans l'audiovisuel*, Cachan, Lavoisier, Hermès Sciences Publications, Collection « Systèmes d'Information et Organisations documentaires », 2012, pp. 100-103.

même pendant le JT. L'essentiel devient alors d'avoir « quelque chose » à diffuser. Conséquence, une recherche d'images d'archives doit pouvoir s'effectuer en quelques minutes seulement.

Les documentalistes, comme leurs collègues de la rédaction, travaillent en permanence sous cette contrainte de temps. Donc, leurs outils et leurs pratiques sont pensés pour être efficients dans un laps de temps réduit.

• Les archives en continu : un critère de choix et un fonds de secours

Le temps disponible pour effectuer la recherche dépend du moment où elle est formulée aux services d'archives.

C'est le plus souvent lors des conférences de rédaction matinale, en prévision de leur(s) sujet(s) du jour, que les journalistes demandent des images d'archives aux documentalistes. Avant même de tourner, ou plus encore lorsqu'ils vont réaliser un sujet « tout archives » (un sujet de société par exemple), les documentalistes sont interrogés pour connaître la faisabilité du sujet. Dans le cas où les images du fonds documentaire sont trop insuffisantes, le sujet est abandonné tout de suite. C'est relativement rare dans le cadre des JT, mais nettement plus fréquent pour des émissions de variétés qui souhaiteraient parler de l'actualité d'une vedette sans disposer des images de l'événement en question. Couramment, par manque d'images d'illustration de la personnalité, les journalistes se tournent vers l'actualité d'un autre artiste dont les fonds sont plus fournis en images. Il est évident que cela profite aux stars installées depuis longtemps aux dépens de vedettes moins médiatisées ou plus récentes.

Ensuite, le terrain n'étant pas maîtrisable et le temps imparti pour les cadreurs étant relativement court, il arrive que le caméraman, revenant de son tournage, n'ait pas obtenu une prise intéressante pour son sujet, par exemple, l'image d'un protagoniste d'une affaire qui n'était pas présent ce jour-là. Dans ce cas, le journaliste sollicitera le service d'archives. Il peut aussi faire appel à lui lors du dérushage s'il a rencontré des problèmes techniques pendant son tournage. Parfois, la qualité médiocre des images pousse les monteurs à prendre des images d'archives pour pallier ces prises de vue ratées.

Enfin, évidemment, si l'angle d'un sujet est modifié ou parce que de nouvelles informations arrivent dans la journée, le journaliste met encore à contribution le service d'archives par de nouvelles requêtes.

Les services d'archives sont donc sollicités tout au long d'une journée, et le temps dont dispose le documentaliste pour effectuer sa recherche est très variable. Cependant, toutes les demandes des journalistes/monteurs ne peuvent être satisfaites. L'utilisation des séquences d'archives comporte ses propres contraintes qui s'additionnent à celles de la rédaction.

• Tout n'est pas sauvegardé

La première contrainte spécifique aux services de documentation tient au volume des images conservées.

Deux facteurs entrent en ligne de compte :

- la place disponible pour stocker les images ;

- le temps nécessaire pour traiter les images sauvegardées.

Les capacités de stockage des images offertes aux services de documentation ne sont pas illimitées. Bien que, depuis le milieu des années 2000, les archives soient majoritairement sur des supports numériques dématérialisés (des disques durs sur des serveurs en réseau), cette conservation a un coût important. Les outils informatiques sont chers et leur maintenance également. Dès lors, les documentalistes sélectionnent une partie des images qu'ils reçoivent afin de ne pas surcharger les espaces de stockage.

Mais, plus encore que les capacités techniques et économiques de stockage, ce sont celles des archivistes à opérer le traitement documentaire qui déterminent le volume d'images préservé. Il est inutile d'entasser des séquences vidéo sur des disques durs si personne ne sait ce qu'elles contiennent. Toutes les images conservées doivent recevoir un traitement documentaire afin d'être exploitables. La règle admise par l'ensemble des responsables des vidéothèques des chaînes de télévision est de ne pas garder plus d'images que leur équipe ne peut en indexer. Et le traitement documentaire d'un programme télévisé est long.

Puisque les usagers utilisent des extraits, et non des reportages dans leur intégralité, il faut pouvoir retrouver un plan particulier dans un sujet. Bien que les contenus puissent différer d'un jour sur l'autre, en moyenne, la description « plan par plan » d'un journal télévisé, d'une trentaine de minutes, correspond à une journée de travail. Sachant qu'il y a généralement deux éditions par jour, que les documentalistes effectuent également les recherches, qu'ils traitent d'autres sources (rushes, images d'agences, etc.) et que, bien souvent, le service d'archives ne travaille pas exclusivement pour les JT mais pour l'ensemble des programmes d'une chaîne, nous comprenons qu'il est impossible de sélectionner une masse trop importante de vidéos chaque jour.

Les politiques de sélection sont variées selon le terrain étudié. Néanmoins, dans les grandes lignes, l'ensemble des sujets diffusés est conservé. Quant aux autres matériaux reçus par le service d'archives[170], seule une infime part est sauvegardée car leur volume dépasse largement les moyens humains disponibles pour les décrire.

Le choix de préserver ou non ces vidéos est toujours basé sur le même critère : le potentiel de réutilisation des images. Ce potentiel est évalué de manière différente selon le service concerné, en fonction de la ligne éditoriale des émissions et de leur structure d'appartenance. Ainsi, certains services de documentation privilégieront les images sportives (TF1), alors que d'autres seront plus enclins à stocker des images faisant référence à des événements musicaux (M6).

[170] Ces autres matériaux comprennent, de manière non exhaustive : les rushes, les sujets d'agences ou des pools, les images des confrères, les films promotionnels émanant d'institutions, d'associations, de partis politiques, etc.

• Tout n'est pas décrit

Une fois le matériel sélectionné, une nouvelle étape de sélection s'opère lors de son intégration à la base documentaire : la description des plans contenus dans les vidéos.

Le travail du documentaliste dans le cadre d'un journal télévisé réside, surtout, dans le fait d'identifier et de mettre en valeur, dans sa masse documentaire, les images possédant le potentiel le plus important de réutilisation, a priori. Mais, comme l'explique Michel Melot, « on peut consacrer un livre entier à la description d'une seule image et, si l'on ne sait pas ce que l'on cherche, l'opération sera vraisemblablement inutile. La description ou l'analyse de l'image n'ont donc de sens que dans la mesure où elles répondent à une recherche déterminée »[171].

Par définition, l'image étant polysémique, il est impossible d'épuiser toutes ses significations. Dès lors, pour choisir ce qu'ils décrivent dans un visuel, les documentalistes s'appuient sur les requêtes précédentes dans le but de prévoir les demandes futures.

Ici aussi, les choix se font en contexte et sont différents selon les terrains étudiés. Par exemple, sauf si elle est extravagante, la tenue vestimentaire des personnes à l'écran n'est pas précisée. Les journalistes demandent rarement « des images d'individus portant une chemise bleue ». En revanche, les documentalistes qui travaillent sur *Les Guignols de l'Info* décrivent les costumes des marionnettes car il est fréquent, lors d'une demande de réutilisation d'un sketch, que les producteurs formulent leur souhait en faisant référence à la tenue du guignol.

Ainsi, dans une boucle permanente, les besoins itératifs des journalistes influencent les pratiques des documentalistes, en les poussant à décrire certains éléments aux dépens d'autres. De cette pratique découlent des possibilités de recherches limitées qui influencent les demandes des journalistes qui sont confrontés aux spécificités du traitement documentaire de leur structure, etc.

Nous voyons que le choix proposé aux journalistes, en termes de visuels, se restreint : toutes les images qui arrivent au service de documentation ne sont pas conservées et, parmi celles qui sont gardées, seuls certains éléments qui les composent sont décrits. Mais, ce n'est pas tout, une limite supplémentaire au recyclage des images dans les JT concerne la question des droits d'utilisation des séquences d'archives.

• Les droits d'utilisation

Pour sélectionner les vidéos qui intégreront leur fonds, pour définir ce qu'ils décrivent et, enfin, pour mettre à disposition les images auprès des journalistes et des monteurs, les documentalistes se posent en permanence une question primordiale : possédons-nous les droits de réutiliser cette séquence ?

[171] Claude Collard, Isabelle Giannattasio, Michel Melot, *Les Images dans les bibliothèques*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1995, p. 29.

Une cascade de droits s'abat sur les documents audiovisuels : droit d'auteur, droits voisins (artistes-interprètes, producteurs…), droit de propriété (pour des bâtiments) et droits d'utilisation de l'image des personnes représentées (appelés couramment « droit à l'image »). Ces contraintes de droits sont parfois quasiment insurmontables dans l'urgence propre à la production des JT. Par exemple, pour réutiliser les images d'un ancien défilé de mode, il faudra — au minimum — l'autorisation de l'auteur du tournage, de la maison de couture et du mannequin. Et qui dit droits, dit souvent transactions commerciales et, donc, budgets. Ceux-ci dépendent des rédactions concernées et de l'importance attribuée à la diffusion ou non de la séquence d'archives en question.

De plus, pour se servir d'une séquence d'images d'archives, il faut identifier les ayants droit. Recycler des images de personnes reconnaissables nécessite leur accord. Il est rare que le service d'archives ait les coordonnées des personnes filmées et/ou le temps de prendre contact avec elles pour négocier leur consentement. Ceci explique pourquoi une foule est presque toujours figurée par des images de pieds battant le pavé. Les exemples sont légion car, si des individus ont autorisé la présentation de leur image dans un sujet particulier, le réemploi ultérieur ne peut être prévu lors du tournage original et donc lors de la demande d'acceptation de diffusion. C'est pourquoi, bien souvent, les personnes que nous voyons en consultation chez un médecin sont les journalistes-stagiaires de la chaîne, emmenés sur le lieu de tournage afin de produire des images « ré-exploitables » ; et, pour les mêmes raisons, les jeunes enfants sont, généralement, les fils et filles des membres de la rédaction.

Ainsi, la mission du documentaliste consiste, pour une grande part, à gérer les aspects juridiques de son fonds et bon nombre de séquences d'images ne peuvent prétendre à un recyclage sur nos écrans pour ces raisons de droits. C'est pourquoi, logiquement, les documentalistes apportent plus de soin aux images facilement réutilisables, qu'à celles nécessitant des accords commerciaux[172].

• Trier les résultats, à la recherche de la « bonne image »

L'accès aux images d'archives est contraint par de nombreux facteurs. Pourtant, il arrive aussi que, lors d'une recherche, à la lecture des notices documentaires, l'archiviste se trouve face à une pléthore d'images convenant potentiellement à la requête qui lui a été faite. Selon notre typologie, ce cas s'applique à toutes les images d'illustration : lorsqu'une séquence d'images peut être remplacée par une autre jugée comme équivalente. Par exemple, lorsqu'un journaliste souhaite intégrer à son reportage une séquence « d'illustration » de François Hollande, il a besoin des images décontextualisables du Président de la République. Peu lui importent où et quand elles furent filmées, du moment qu'elles montrent le chef de l'État dans une attitude relativement neutre et qu'elles ne fassent pas trop anciennes.

[172] Pour plus de précisions sur les contraintes juridiques, voir Valérie Massignon, *La Recherche d'images ; Méthodes, sources et droits*, Paris, Bruxelles, Ina, De Boeck, collection « Cultures et techniques audiovisuelles », 2002, pp. 128-132.

Ce type de demande, extrêmement commun, peut poser problème au documentaliste qui mentionnera simplement « François Hollande » dans son logiciel documentaire. Car, il obtiendra plusieurs centaines de réponses mais toutes ne correspondront pas à cette image « neutre » du chef de l'État que désire le journaliste. Dans un contexte où l'urgence reste la règle, comment faire le tri dans ces nombreuses notices ?

Grâce aux outils numériques, le documentaliste a la possibilité de visionner directement les vidéos à partir des notices. Néanmoins, avant d'y accéder, il doit employer des mots car la recherche se réalise toujours via des champs textuels. En outre, il est nettement plus rapide de choisir les résultats pertinents à partir des descriptifs des images que de lancer les séquences vidéo. Avant de regarder les images, il faut extraire les notices potentiellement intéressantes. Le visionnage n'arrive qu'ensuite, lors de l'étape de sélection finale.

Pour réaliser ce tri dans leurs résultats de recherche, les documentalistes audiovisuels se dotent d'artefacts que je nomme des *mots-clés outils*. Le terme *outil* me permet d'insister sur le fait que ces mots-clés ne désignent pas des objets, des actions ou des personnalités comme la majorité des mots-clés dans la plupart des bases documentaires : ils matérialisent l'opinion de l'indexeur sur le potentiel de réutilisation des images.

Bien qu'ils soient d'usages différents, nous trouvons ces *mots-clés-outils* dans tous les services d'archives télévisuels observés. Les plus fréquents sont : « belle image », « carte postale », « petite phrase », « image neutre ». Il n'est pas rare de trouver aussi « image choc » ou « image symbolique ». L'usage de ces *mots-clés outils* est subjectif et l'observation montre que les documentalistes ne s'en servent pas de manière strictement identique. Malgré cela, par l'indexation d'une séquence d'images avec des *mots-clés outils*, le documentaliste veut signaler qu'il estime ce plan comme un excellent postulant à un réemploi.

Dès lors, pour trier des centaines de réponses, le documentaliste pourra taper : « François Hollande » ET « image neutre », réduisant ainsi fortement le nombre de notices susceptibles de convenir à la recherche. Ces *mots-clés outils* sont un atout indéniable pour gagner en rapidité et en qualité de résultat. Interrogés sur leur usage de ces outils documentaires, les documentalistes expliquent qu'ils leur facilitent le repérage des images particulièrement représentatives d'une situation. Cependant, les images les plus caractéristiques d'une situation sont, finalement, les plus caricaturales. Et les documentalistes mettent en place ces aides à la recherche, pour satisfaire aux requêtes les plus récurrentes de leurs usagers qui sont d'ailleurs souvent exprimées en ces termes : « images prétextes », « images clichés », « images stéréotypes »…

- **Des fonds visuels et audio**

Enfin, le recours aux images d'archives n'a pas pour unique but de trouver des images. Les fonds d'archives sont aussi des fonds sonores. Il s'agira de retrouver un bruit de sirène, des bruits d'orage ou de pluie, etc.

Surtout, les archives sont sollicitées pour retrouver des déclarations de personnalités. Peu de services d'archives scriptent (transcrivent l'ensemble d'un discours). Cette tâche est

considérée comme trop longue et peu utile. Certains logiciels offrent des modules permettant une retranscription automatique de la parole. Néanmoins, ils ne sont pas déployés dans les services d'archives des télévisions françaises. Cette situation changera certainement dans le futur. Actuellement, pour retrouver une phrase d'un personnage politique, par exemple, les documentalistes effectuent un tri, et ne retranscrivent que les phrases dont ils estiment qu'elles ont un grand potentiel de réutilisation, c'est-à-dire celles susceptibles de leur être demandées par un journaliste.

Les autres contenus sonores sont, dans le meilleur des cas, résumés ou, le plus souvent, totalement ignorés. Ce choix se fait principalement en fonction de la personne à l'origine des propos. Les micros-trottoirs ou les interviews de quidams ne sont habituellement pas scriptés, leur potentiel de réutilisation étant considéré comme quasiment nul[173]. À l'inverse, la « bravitude » de Ségolène Royal est décrite par tous les services d'archives. Charge au documentaliste d'identifier et de préciser dans la notice ces fameuses « petites phrases » sans quoi, seul le visionnage de la vidéo permet de les retrouver.

• Des images d'archives très actuelles

Nous le voyons, les techniques documentaires ont une influence directe sur les images dont les journalistes peuvent tirer parti. En réponse aux contraintes spécifiques de leur structure, les documentalistes privilégient certains types de représentations visuelles qui seront, dès lors, plus facilement réemployables que d'autres.

Hormis pour des commémorations ou des anniversaires importants (Débarquement, Armistice…), les JT réalisent assez peu de fresques historiques ; ce n'est pas le rôle de ces programmes. De plus, sauf pour les chaînes émanant de l'ORTF (Office de radiodiffusion télévision française), les services d'archives ont, dans leurs fonds propres, des images relativement récentes : à partir de 1984 pour Canal+, de 1987 pour M6…

Donc, les images « historiques » demandées aux services d'archives dans le cadre d'un JT ne seront pas le résultat d'une fouille minutieuse dans des fonds anciens, comme le réalisent certains producteurs de documentaires. Ce seront, principalement, des images connues des journalistes et, souvent, d'une grande partie des téléspectateurs : discours de Martin Luther King, premiers pas sur la Lune, poignée de main entre François Mitterrand et Helmut Kohl, etc.

Ainsi, dans les JT, les archives ne servent pas toujours à renvoyer au passé, mais plutôt à illustrer une situation conventionnelle. Ce qui signifie qu'une grande partie du travail du documentaliste audiovisuel, officiant pour un journal télévisé, est d'identifier ce type de plan. Par conséquent, une séquence d'images sera d'autant plus réutilisée dans sa fonction illustrative qu'elle sera la moins précise possible et la moins marquée par la situation de l'événement original. Dans l'esprit des producteurs de nos JT, une « bonne » séquence d'images d'illustration est une séquence qui aurait pu être filmée le matin même,

[173] Ce traitement sommaire des documents sonores est spécifique à une majorité des services d'archives télévisuelles. D'autres structures, comme les agences de presse, qui ont des buts et des usagers différents, retranscrivent l'intégralité des éléments sonores de leur reportage.

puisqu'elle est censée représenter la situation actuelle. Les JT montrent des images d'archives qui doivent paraître récentes.

De ce fait, les documentalistes audiovisuels sont constamment à l'affût de ce genre de séquences, car les images d'illustration conservées dans le fonds doivent sans cesse se renouveler. Leur « durée de vie » est très réduite. Elle dépend de la qualité de leur support de stockage mais aussi de la « réalité » qu'elles incarnent. L'ensemble de la profession estime cette durée à environ trois ans ; notre monde visuel change : les personnalités vieillissent, les modes vestimentaires se suivent, les logos des marques se modifient… et les formats techniques évoluent également. À la fin des années 2000, le passage du 4/3 au 16/9 a mis sur la touche une large partie des fonds illustratifs des services d'archives télévisuelles.

Le numérique transforme les pratiques de l'utilisation des archives

En réponse à la rapidité du traitement de l'information, aux contraintes structurelles ainsi qu'organisationnelles, le journal télévisé est incapable de se passer des images d'archives, en particulier, dans leur fonction d'illustration.

Puisque les rédactions et les services d'archives se servent, dorénavant, massivement des outils numériques, observerons-nous une évolution du recours aux images d'archives ?

Le passage à la dématérialisation des supports dans la majorité des rédactions ne semble pas avoir amorcé une variation significative de la présence des images d'archives dans les journaux télévisés. L'analyse [174] du *20 heures* de France 2, de 2000 à 2012, montre que l'utilisation des archives n'évolue pas sur la période et concerne toujours plus d'un quart des sujets (28 % en moyenne) pour une durée avoisinant les 15 à 20 % du temps total des reportages d'une édition[175].

Pourtant, cette dématérialisation transforme le champ professionnel. Le numérique accélère des procédures qui étaient déjà réalisées dans l'urgence. Sur l'accroissement de leurs tâches, une bonne partie des journalistes exprime des craintes symbolisées par l'expression de « journaliste shiva » qui signifie qu'ils deviennent, à la fois, des journalistes, des cadreurs, des preneurs de son, des monteurs...

Du côté des fonds d'archives, la situation se modifie également. Les images étant présentes sur des serveurs, leur rapidité de mise à disposition, auprès des journalistes/monteurs, augmente. Parallèlement, de plus en plus de sources sont disponibles en ligne et offrent des vidéos téléchargeables dans des formats professionnels ; tant et si bien que certains responsables de services d'archives s'interrogent sur la pertinence de continuer à conserver et à traiter certaines images alors qu'il devient aisé et rapide de se les procurer en ligne.

[174] Étude basée sur les notices documentaires de la base professionnelle de l'Institut national de l'audiovisuel (Ina).

[175] Jean-Stéphane Carnel, *Op.Cit., p.150.*

Assisterons-nous, dans les années qui viennent, à un appauvrissement des fonds d'archives liés aux rédactions, au profit de fonds plus volumineux et accessibles via les réseaux informatiques, mais gérés par des sociétés extérieures et dont les politiques de sélection échapperont totalement aux documentalistes travaillant pour nos journaux télévisés ?

Jean-Stéphane Carnel, maître de conférences en SIC, Université de Grenoble-Alpes, Mars 2014

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

Par Valérie Massignon, Directrice d'XY Zèbre, recherchiste

Valérie Massignon, historienne de formation, dirige XY Zèbre, société de recherches d'images, d'archives, d'informations et de négociation de droits pour l'audiovisuel, fondée en 1992. Elle opère de très nombreuses missions, en France et à l'étranger, pour la télévision, le cinéma, l'édition multimédias et le secteur muséographique… Elle conçoit et anime des stages de formation en direction des professionnels de l'audiovisuel et de la culture en formation initiale ou continue, avec l'Ina notamment. Elle mène en parallèle des actions de rédaction et de création culturelle. Elle a écrit « *La Recherche d'images : sources, méthodes et droits* » (Éditions de Boeck,-Ina, 2002), et coécrit le « *Vadémécum des chercheurs d'images* » (Adbs, 2004). Elle est membre de Focal International et de Piaf-Images.

Des gisements documentaires innombrables, des flots d'archives audiovisuelles de toute provenance, des sources d'images qui se démultiplient… Autant de potentiel d'images et de sons à mettre au jour, à valoriser et à offrir aux professionnels et au grand public, qui veulent y avoir accès. Cet accès nécessite des métiers de « passeurs » que peu connaissent, tant ils œuvrent en coulisses de la chaîne de production audiovisuelle pour décrire et pour trouver la bonne archive pour le bon emploi, l'archive inconnue, l'archive essentielle pour tel ou tel usage : les documentalistes qui indexent les documents et les recherchistes qui les repèrent. Valérie Massignon connaît particulièrement bien le métier de recherchiste, qu'elle pratique et enseigne. Elle nous propose un voyage illustré dans les méandres, les joies et les contraintes — matérielles ou juridiques — de la recherche d'images et de sons à travers le monde entier, qui vont servir notamment à réaliser des œuvres audiovisuelles.

Un océan d'images

Les gisements documentaires sont innombrables, éclatés, atomisés, en mouvement perpétuel. Le champ mondial des sources d'images et de programmes est immense.

Chaque jour écoulé apporte son flot d'archives en puissance. Les informations et les créations d'aujourd'hui constituent les archives de demain. Les stocks augmentent. Les nouveaux moyens numériques de captation, de production, et de diffusion, aux mains de tous, démultiplient les sources d'images.

Les centres d'archives audiovisuelles tentent de canaliser cette matière inépuisable. Ils exploitent leurs propres fonds, en agrègent d'autres par acquisition ou par mandat. Ils stockent, conservent, entretiennent, numérisent ces fonds, à grand renfort d'investissements. Ils mettent à disposition leurs outils et leurs plateformes, pour les valoriser et les offrir aux utilisateurs, professionnels ou grand public.

Une renaissance permanente

Dans l'ombre des sources, les documentalistes-archivistes traitent les œuvres et les documents, en les cataloguant, les décrivant, les indexant.

Chaque jour, à l'Ina ou chez Gaumont Pathé, dans de petites ou de grosses structures, publiques ou privées, tels des archéologues, ils traitent les flux d'archives. Parmi ces stocks, des collections ou des programmes, à peine catalogués ressuscitent et ré-émergent grâce à leur travail de description et d'identification, avec l'aide de spécialistes d'un sujet. C'est le cas des archives sur Noureev à l'Institut national de l'audiovisuel (Ina). C'est aussi le cas de lots entiers d'émissions d'information de RFO (réseau Outre-Mer), en cours de numérisation. Une mine pour l'histoire de l'Outre-Mer, encore à peine exploitable, que l'Ina a la charge de traiter. Autre exemple, parmi tant d'autres, la Maison Anne Frank a mis au jour un document film unique de quelques secondes où apparaît fugitivement la jeune Anne Frank lors d'un mariage de ses voisins en 1941 Voir La Maison Anne Franck.

C'est ainsi que se révèlent à nouveau des programmes jusqu'alors enfouis, déclarés « inédits ».

Les auteurs, les producteurs, les éditeurs « régénèrent » ces archives en concevant des projets qui nécessitent leur utilisation.

Le passé, lointain ou proche, est constamment interrogé, réinventé par de nouveaux regards, ou tout simplement cité .
Ces projets peuvent être de toutes sortes, classiques ou innovants : documentaire « à base d'archives », publicité, long métrage, exposition muséographique, webdocumentaire, livre bimédia, programme pédagogique, site, spectacle vivant…

L'évolution des genres et des techniques 3D et 2D renouvellent le recours aux images et aux archives, créent de nouvelles approches.

Sans créateurs, sans concepteurs, sans historiens, sans public, les archives tourneraient en rond. Sans archivage, les documents et les œuvres sombrent dans l'oubli. Sans traitement documentaire, sans description linguistique, sans mots, sans mise à disposition, sans publication, les images et les documents restent lettre morte. Les archives ne se réanimen t que si elles peuvent être identifiées, grâce au travail trop souvent négligé et dévalué des documentalistes et des recherchistes.

Les recherchistes sont là pour trouver les archives et faire la médiation entre les sources et les utilisateurs professionnels, producteurs, éditeurs, réalisateurs, scénographes, metteurs en scène, etc. Elles (ils) contribuent à la qualité et à la richesse des projets. Comme tous

les documents et les œuvres ne sont pas identifiés, les recherchistes mettent en œuvre tous les moyens de détection et d'interrogation possible pour arriver à les trouver !

Les web visible et invisible

Depuis 2005, la numérisation croissante des vidéos et des archives audiovisuelles, la mise à disposition partielle sur le Web, visible et invisible, a révolutionné la recherche d'images et l'accès aux images.

Le Web 2.0 [176] offre une multitude de vidéos, de séquences audiovisuelles, légales ou piratées qui permettent de repérer des contenus, dans la plus grande anarchie.

Le Web.2.0 ne représente pourtant que la partie émergée de l'iceberg. La partie immergée, non indexée par les moteurs de recherches, représente au moins trois fois plus de possibilités : c'est le Web invisible qui contient la majorité des données.

Ce Web invisible comprend notamment, entre autres, les sites web construits autour d'une base de données (interrogeable uniquement par un moteur de recherche interne), les pages protégées par un mot de passe…, bref la majorité des sources d'images professionnelles.

Une recherche d'images ne peut donc se contenter du Web 2.0.
Les recherchistes opèrent sur ces deux Web et l'ensemble de ces territoires.

L'expertise du recherchiste

La (le) recherchiste peut avoir à chercher tout, dans tous les domaines, partout en France et à l'étranger : un très beau plan de tempête pour un spot publicitaire, toutes les archives audiovisuelles allemandes et françaises sur Paul Celan pour un projet télévisé et muséal, des images des Pères Blancs au Rwanda belge vers 1900 pour un documentaire de télévision, toute l'imagerie du culte de Jeanne d'Arc pour un Historial, des films d'éducation sexuelle des années soixante aux États-Unis pour un clip, les meilleures séquences de longs métrages tournées dans l'Orient-Express, une déclaration de Recep Tayyip Erdogan — le premier ministre turc — à propos du génocide arménien…

Chaque programme pour lequel elle (il) travaille est un prototype unique, fruit d'un regard unique et singulier, celui de l'auteur, du réalisateur ou du concepteur.
Aucune recherche ne se répète donc.

La (le) recherchiste opère au service d'un « producteur » ou d'un « commanditaire » qui tient les finances du projet et d'un « concepteur », d'un « auteur » ou d'un « réalisateur » qui conçoivent intellectuellement et artistiquement un projet.

[176] L'expression « Web 2.0 » désigne l'ensemble des techniques et des usages qui ont suivi la forme originelle du web, avec des interfaces simplifiant l'appropriation des nouvelles fonctionnalités.

Elle (il) est parfois prise entre le marteau des sous du producteur et l'enclume des désirs du réalisateur. Elle (il) essaye de trouver les meilleures solutions aux meilleurs coûts pour satisfaire les contraintes des uns et les espérances des autres. Elle (il) est, d'un côté, la complice artistique et intellectuelle des concepteurs, réalisateurs et, de l'autre, conseillère(er) et cogestionnaire des achats d'archives et d'image avec les producteurs.

Il arrive parfois que le producteur veuille faire l 'économie de la recherche des images, et soumette aux recherchistes, en aval du *process*, un pur travail de clarification de droits sur des lots de séquences ou d'images glanées sur le Web 2.0, ce qui est parfois regrettable et finalement peu profitable au film.

Un(e) recherchiste doit :

- rechercher des documents sur tous supports, trouver les bonnes sources en fonction des sujets, des budgets, des délais, des styles,
- visionner et présélectionner des documents pertinents et accessibles,
- s'assurer de leur qualité technique et de leur possibilité de reproduction,
- clarifier et tracer les ayants droit,
- négocier financièrement les droits en fonction des modes d'exploitation prévus et du budget.

Le grand voyage

Les recherchistes partent à la pêche, munis de leur boussole et de leurs filets, dans l'océan infini des sources, de plus en plus piraté, puisant dans les fonds patrimoniaux et le marché des images.

Chaque travail de recherche est un voyage en terre connue et inconnue. Chaque mission d'expédition va les conduire, partout dans le monde, sur des chemins balisés et hors des sentiers battus. En ligne et hors ligne[177].

Elles (ils) parcourent tous les chemins possibles qui mènent aux sources d'image ou d'information et choisissent les plus adaptées à la finalité du projet.

Elles (ils) explorent un très large champ d'investigation, très concurrentiel composé de sources en tous genres, de tous types.

Elles (ils) éveillent non seulement leurs connaissances, mais aussi toute leur imagination et leur sensibilité pour transposer dans leurs recherches les volontés de l'auteur-réalisateur du projet.

[177] Utilisée par opposition à l'expression « en ligne » (recherche et visionnage de façon dématérialisée), « hors ligne » résume un certain nombre de démarches pour obtenir des références documentaires ou des copies de documents de différentes manières : sur place dans les centres de consultation, par correspondance téléphonique, courriel, coursier, courrier postal…

Cinémathèques, vidéothèques, photothèques, maisons de production, distributeurs, banques d'images, chaînes de télévision, services de communication, collectionneurs, contributeurs constituent en majorité ce terrain de recherches. Plusieurs représentants de ces différentes catégories sont membres d'associations professionnelles, internationales comme Focal International[178], francophones comme Piaf-Images[179], rassemblant représentants des sources et recherchistes.

Ces sources ont leurs fonds propres : plus de 100 ans de patrimoine cinématographique chez « Gaumont Pathé Archives »[180], près de 70 ans de patrimoine télévisuel et radiophonique à l'Ina[181], et leur agrègent des collections extérieures, par acquisition, partenariat…

« L' Atelier des archives »[182], très éclectique et très riche, rassemble des collections, s'alliant avec des producteurs, des journalistes, des réalisateurs, des cinéastes amateurs, qui ont tourné des images singulières, qui sur Mai 68, qui sur les immigrants africains à Ceuta et Melilla. Thierry Rolland, son cogérant, a entrepris tout un travail de recherche et d'identification de documents filmés sur la question de l'Holocauste dans le fonds des archives nationales des États-Unis, le Nara (National Archive and Records Administration), et les met à disposition sur sa plateforme.

Les cinémathèques régionales comme la Cinémathèque de Bretagne[183], et toutes ses consœurs de France, collectent ou reçoivent en dépôt ou don, toutes sortes de films, dont des films amateurs très précieux qui apportent des notes, des couleurs et des émotions très personnelles.

Toutes les sources, de taille importante ou modeste, ne mettent pas leurs données ou leurs images en ligne. Des trésors s'y trouvent, à condition de se déplacer.
Une recherche d'archives à l'ECPAD (Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense, qui gère les fonds cinématographiques et photographiques des armées françaises depuis 1915) nécessite une consultation sur place.

Lobster Films[184], première collection privée au monde, est une mine d'or aux spectres très variés, qui fonctionne très bien hors ligne et offre de réjouissantes trouvailles. Elle contient aussi bien des films de longs métrages, du temps du muet à la fin des années 1970, des films d'amateurs de famille, des actualités américaines des années 1930 aux

[178] Voir Focal International.

[179] Voir Piaf Images. Professionnels de l'image et des archives de la francophonie.

[180] Voir Gaumont Pathé Archives.

[181] Voir InamédiaPro, le site de l'Ina destiné aux professionnels.

[182] Voir L'Atelier des archives.

[183] Voir La Cinémathèque de Bretagne.

[184] Voir Lobster Films.

années 1970, des films de jazz, dessins animés, des documentaires, des films érotiques, des rushes du grand reporter Daniel Grandclément des années 1980…

Pour faire des recherches d'archives allemandes, auprès des chaines de télévision organisées par région, ou auprès du Bundesarchiv [185] (Archives nationales allemandes avec deux départements film), le travail se fait majoritairement hors ligne.

Dans certains cas, le voyage et la consultation sur place sont donc impératifs et fructueux en tous points.
Pour *L'Algérie à l'épreuve du pouvoir, 1962 à 2012*, film de Jérôme Sesquin et Hervé Bourges, diffusé par France 5 en 2012, une recherche sur place, à Alger, à l'ENTV (la télévision nationale algérienne), a permis de moissonner, et visionner, en longueur, une grande quantité de sujets et de séquences originales, que je n'aurais pu trouver ailleurs.

Les documents ne se trouvent pas tous dans les grands fonds. La (le) recherchiste essaye de trouver des alternatives, des documents singuliers ou des sources marginales, qui disposent de « média » transmissibles et exploitables :

- telle conférence de presse de Pierre Péan sur le Rwanda enregistrée en 2013 par une agence de presse de la diaspora congolaise, représentative de ces nouveaux médias « pure player » conçus avec la technologie du Web 2.0 ;

- des films de famille des débuts du XX^{e} siècle restés dans les mains d'une famille, comme les films de la famille Ferrari contactés au hasard d'une rencontre dans un laboratoire par les équipes de recherchistes de la série documentaire de Daniel Costelle et Isabelle Clarke, Apocalypse 14-18, diffusée en 2014 sur France 2.

- ou encore des vidéos sur les massacres des Années noires en Algérie, interdites d'accès à l'ENTV (la télévision nationale algérienne) mais accessibles auprès de cameramen privés, localisés par un « fixeur » sur place.

Tous les chemins mènent à Rome et tous les moyens sont bons pour trouver les bons documents et les bons contacts, en marge des autoroutes de l'information: Internet, le bottin (les pages blanches et jaunes), un dialogue avec un voisin, un ami, un spécialiste, un rebond recueilli en lisant, en écoutant ou visionnant un autre document. Ces capacités d'enquête et de rebondissement fondent les bases d'une bonne recherche.

C 'est en écoutant une émission de radio, que j'ai entendu Charles Trénet parler des films qu'il tournait lui même avec sa camera Bell and Howell et que j'ai pu accéder à cette riche matière.

Pour sa recherche d'archives destinées au film de David Teboul, « *À la recherche de Brigitte Bardot* » (Arte, 2013), au détour de l'écoute d'une émission de radio, ma collègue Anne Gaussens a déniché une séquence extraite d'un film de Marcel Martin, de 1949, « *Paris, Capitale de la danse* » à la Cinémathèque Robert Lynnen. On y voit Brigitte Bardot, toute jeune et tout à fait inconnue à l'époque, apprendre la danse. Hélas et patatras, la trouvaille n'a pu déboucher sur la moindre utilisation car le film de Marcel Martin est à ce

[185] Voir Bondesarchive Film

jour une œuvre orpheline, sans possibilité d'exploitation et de libération des droits…

Trouver la bonne source

Aux recherchistes de faire le bon choix, d'opérer judicieusement avec ces sources, sans se noyer, de rebondir de l'une à l'autre en fonction de leurs atouts, de leur attractivité, de leur accessibilité et de leur réactivité, qu'elle soit en ligne ou non.

Pour un même sujet, et pour un même document, en expert et connaisseur des sources, elles (ils) vont mettre en jeu les différences et les concurrences.

Pour ma recherche d'archives russes et de films documentaires en couleur sur Gagarine, à la fois pour la série documentaire de Serge Viallet , *Mystère d'archives* (Ina, Arte, 2012), ou la Cité des Télécoms et son exposition sur la Course à la lune, j'ai choisi de m'adresser directement à une source russe, rapide et compétitive, plutôt que de passer par des représentants français ou américains, plus longs et plus couteux.

Aller au-delà des amnésies numériques

Tout n'est pas numérisé non plus dans les sources en ligne. Il faut donc aller au-delà de son clavier et combattre les « amnésies numériques » notamment pour la période des années 1970 et les périodes les plus anciennes. De bonnes connaissances historiques, une bonne mémoire sont nécessaires pour retrouver des images emblématiques d'une époque parfois récente, mais déjà effacée par les choix de numérisation.

Dans les banques d'images, des pans entiers d'images et d'histoire, non numérisés, sont remisés à l'écart ou décontextualisés.

Pour de très nombreux événements, ou de nombreuses personnalités, il faudra exhumer des caves ou des greniers, des fiches descriptives, des bobines, des cassettes, des planches de contact ou des tirages qui n'auront pas été encore numérisés.

L'art de l'interrogation

Il ne suffit pas que les images existent sur Internet pour les trouver. Les résultats de recherche obtenus varient d'ailleurs d'une personne à l'autre sur un même site et un même corpus offert.

Pour extraire la substantifique moelle des fonds, il est capital de savoir interroger, de façon adéquate en fonction de l'indexation du fonds. Il est essentiel de ne pas imposer son langage à une base de données mais d'adapter les termes de sa demande. La (le) recherchiste déploie une méthodologie de recherche, avec réflexion et imagination, mène un travail de détective, en ne se limitant pas à son ordinateur et ses clics, en fouillant, en dialoguant avec les sources, en ligne ou non en ligne.

Elle (il) exerce son œil, évalue la pertinence des images et des informations.

Face au grand bazar de l'information, aux cavernes d'Ali baba, au dédale des droits, la (le) recherchiste est précisément un sésame.

Pour trouver, trier, proposer, éviter les embuches juridiques et les fausses pistes. Pour organiser, gérer, légaliser.

La (le) recherchiste apporte son expertise : en conseillant sur les stratégies de recherche et de partenariat avec les sources les plus directes, en fonction de leurs coûts et de leurs conditions d'accès, en aidant à la prévision du budget d'achat des archives, en clarifiant et négociant les droits, en gérant les coûts de concert avec la production. Les contraintes de productions à base d'archives sont de plus en plus complexes…

L'art de la clarification des droits

Le temps de travail des recherchistes consacré aux chiffres et aux droits l'emporte de plus en plus sur le temps du « regard ».

L'identification des ayants droit des images glanées, ici ou là, au hasard des investigations est un jeu de pistes et peut-être un chemin de croix ! Ce travail de clarification et de négociation des droits, occupe la majeure partie du temps dans le processus de la recherche de documents iconographiques et audiovisuels, pour limiter la prise de risque du producteur qui acquiert les droits et du « fournisseur » qui cède les droits.

Toute une cascade de droits peut s'abattre sur une œuvre à utiliser et en restreindre l'utilisation : droits d'auteurs et droits voisins mais aussi droits à l'image, droits de propriété….

Remonter la trace des sources des documents, traquer leurs ayants droit ici, retrouver leurs supports là, négocier les droits, suivre et contrôler les achats d'archives, sont des phases et des responsabilités essentielles du recherchiste.

Jusqu'où doit-on aller dans les autorisations, jusqu'où doit-on aller dans les interdictions si l'on ne veut pas léser le droit des uns d'un côté et le droit à l'information de l'autre : nous sommes confrontés à ces passionnantes questions de fond en permanence, pour lesquelles la jurisprudence évolue constamment. Notamment en matière de droit à l'image.

Un métier essentiel

Avec l'explosion des images sur le Net, trop de commanditaires, sous la pression de leur sous-financement ou de leur manque d'investissement, cherchent à économiser sur le travail des recherchistes en évacuant la phase initiale de recherche, de façon dommageable aux projets.

Cette phase contribue pourtant de façon essentielle non seulement à la qualité et à la richesse des projets mais, au bout du compte, à leur économie.

Les *process* ont été bouleversés, les relations de travail entre réalisatrices (teurs) et recherchistes considérablement modifiés. Sous la pression des chiffres et des technologies à distance, la complicité ou les duos qui s'exerçaient entre eux, en amont pour l'élaboration d'une œuvre se sont distendus, tout passant aujourd'hui prioritairement par la case « Production » et « Calculette ».

Les sources d'images souffrent de ce même déficit d'approche, très souvent déclarées *a priori* trop chères, en dépit de leurs baisses de coûts, de leurs investissements numériques, et de l'élargissement de leurs fonds au service de leurs utilisateurs.

La culture de la mendicité, déjà si forte dans le monde de la production audiovisuelle, alliée à la culture numérique de la gratuité, la démultiplication des productions et réalisations à tout prix et à bas coût, ne favorisent pas le monde des archives ni le paysage audiovisuel français en général.

La recherche et la négociation des images sont un vrai métier, à haut niveau d'exigence, qui nécessite des compétences élargies, intellectuelles, artistiques, techniques, financières et juridiques.

Ce métier ne s'improvise pas et s'acquiert avec du temps. Il nécessite une bonne formation universitaire (niveau master, à mes yeux), assortie d'une bonne culture générale et d'une curiosité en alerte permanente.

Il n'y a pas encore de formation spécifique, longue et initiale à ce jour. L'Ina propose des stages de sensibilisation de quatre jours et vient de lancer une nouvelle formation de quelques mois.

Le métier et la valeur ajoutée des recherchistes, comme celui des sources, ne sont sans doute pas toujours assez exploités et assez reconnus, alors même que les besoins d'images et de son s'amplifient.

Valérie Massignon, directrice d'XY Zèbre, recherchiste, Avril 2014

L'Ina adapte ses offres documentaires aux usages des archives

Par Anne Couteux, chef de projet en ingénierie documentaire, direction des Collections de l'Ina, et Jeannette Pichon, chef de projet en ingénierie documentaire, direction des Collections de l'Ina

Diplômée de l'INTD (Institut national des techniques Documentaires), **Anne Couteux** rejoint l'Ina en 1994, comme documentaliste dans le service en charge du Dépôt Légal de la radio et de la télévision, puis, en 2005, dans le service chargé des archives professionnelles. Depuis 2010, elle est chef de projet en ingénierie documentaire au service Projets, Méthodes, Qualité de la Direction des Collections de l'Ina — service en charge du suivi, de l'évolution et de la qualité des référentiels documentaires utilisés pour décrire les archives multimédias de l'Ina. Ce service assure également une veille sur l'évolution des normes françaises et internationales de description des archives audiovisuelles. Depuis 1997, elle assure des formations aux techniques documentaires au sein d'Ina EXPERT : diplôme Ina de « Documentaliste multimédia », Balkans' Memory, Vietnam Film Institute, télévision algérienne (EPTV). Depuis 2011, elle coordonne l'UE « Politiques et Stratégies documentaires » du diplôme Ina grade master « Gestion de patrimoines audiovisuels ».

Après avoir été documentaliste aux archives de l'Ina de 1978 à 1993, **Jeannette Pichon** a été responsable des méthodes et des référentiels documentaires à l'Inathèque (secteur de dépôt légal de l'Ina) à partir de 1993 (préfiguration). Aujourd'hui, elle reste à la tête de ce secteur qui est désormais rattaché au service Projets, Méthodes, Qualité au sein de la direction déléguée aux Collections. Il est en charge de l'harmonisation des méthodes documentaires et de la gestion des référentiels pour l'ensemble de l'Ina ainsi que de la représentation de l'Institut dans les instances normatives. Il collabore également avec le service de la recherche et d'autres partenaires de l'Ina. Elle a participé à nombre de formations de documentalistes au sein de l'Ina comme à l'extérieur, notamment pour le « Diplôme Ina « Documentaliste multimédia », et elle a mis en place la première version l'UE « Politiques et Stratégies documentaires » du diplôme Ina grade master « Gestion de patrimoines audiovisuels ».

L'Institut national de l'audiovisuel (Ina) est l'un des plus grands organismes de conservation de documents audiovisuel au monde. Cela représente des millions d'images et de sons, issus de chaînes de télévision et de radio publiques depuis les débuts de ces médias. Ces fonds ne cessent de s'enrichir, notamment depuis l'attribution de la responsabilité du dépôt légal de la radio-télévision puis des médias

audiovisuels sur le Web. Utilisées pendant longtemps essentiellement par des professionnels de l'audiovisuel, ces archives sont de plus en plus valorisées auprès de multiples publics et sous de multiples formes. Pour ce faire, il faut une méthodologie, des outils documentaires et des personnels performants, qui doivent s'adapter en permanence aux nouveaux usages des archives. Anne Couteux et Jeannette Pichon, spécialistes de l'ingénierie documentaire au sein de la direction des Collections de l'Ina, décrivent comment œuvrent les artisans de la documentation qui mettent en valeur les archives.

L'Ina, gardien du patrimoine audiovisuel français

L'Institut national de l'audiovisuel (Ina[186]) collecte et documente des fonds variés : les programmes de la radio-télévision publique depuis l'origine de ces médias, les contenus collectés au titre du dépôt légal de la radio-télévision depuis 1995 et, depuis 2011, au titre du dépôt légal du Web, ceux de plus de 13 000 sites web médias, ainsi que des fonds confiés en mandats commerciaux par des partenaires extérieurs, diffuseurs ou non, des fonds reçus en mandats patrimoniaux (donation ou en dépôt) par des institutions ou particuliers[187], et des sources écrites. L'ensemble représente près de 28 millions de notices descriptives et plus de 5 millions d'heures de programmes sans oublier les milliards de pages web préservées.

Tous ces fonds sont identifiés dans les bases de données de l'Ina. Ils sont décrits plus ou moins finement (descripteurs, génériques, résumés, liste des œuvres interprétées, etc.). Les choix de description sont basés sur les fonctionnalités des outils utilisés au fil du temps mais aussi, depuis le début des années 1990, sur des choix raisonnés liés aux attentes des usagers. Les méthodologies sont régulièrement enrichies et formalisées dans des outils d'aide en ligne pour les personnels documentaires.

L'offre de l'Ina est vaste et s'adresse à des publics variés, grand public, professionnels de l'audiovisuel et du monde de la culture, chercheurs, éducateurs... Elle passe par la mise à disposition de programmes en ligne, la recherche (procédures de recherche — simple, avancée — et / ou possibilité de faire des recherches sur toutes les données), les fresques thématiques interactives[188], etc. Pour alimenter cette offre, la description des programmes est centrale. Elle est l'objet d'une politique documentaire affinée, basée sur

---

[186] Créé en 1975 après l'éclatement de l'ORTF, dont il récupéra les fonds d'archive, l'Ina est une entreprise publique culturelle de l'audiovisuel chargée de la sauvegarde, de la valorisation et de la transmission de notre patrimoine audiovisuel. Pour son histoire et ses missions, voir Présentation de l'Ina.

[187] Pour les fonds de particuliers, voir notamment l'opération «Mémoires partagées », menée par l'Ina.

[188] Voir Toutes les fresques, programmes interactifs et thématiques pour comprendre et revivre en image l'histoire politique et culturelle de notre temps, Ina.

des outils permettant aussi bien la description que la segmentation des programmes, la constitution de corpus thématiques, etc.

La gestion et la description des fonds sont assurées par des secteurs différents en fonction des usages, professionnel d'une part, patrimonial de l'autre. Mais il existe bon nombre de passerelles. Non seulement des notices documentaires circulent entre eux, mais les documentalistes et les catalogueurs utilisent nombre d'outils communs ou proches, en particulier des référentiels. Le plus connu est le thesaurus. Riche de plusieurs dizaines de milliers de termes, Il sert à gérer les noms propres figurant aux génériques et les descripteurs.

Les archives destinées aux professionnels de l'audiovisuel

• Une offre thématique ancienne

Il est courant de penser que la valorisation des archives de l'Ina auprès des professionnels de l'audiovisuel a vu le jour avec la numérisation des fonds. Or, comme le souligne Corinne Caporiondo-Prost, chef du Service valorisation des Fonds Ina, cette activité est apparue bien avant, si l'on considère les premiers « bout-à-bouts » d'archives thématiques des années 1980, les premiers catalogues (le catalogue « *700 titres – 16 thèmes. La télévision française de 1959 à 1981* »), les catalogues de collections (catalogue des émissions scientifiques, par exemple), les rétrospectives chronologiques sur un thème donné (Georges Pompidou en campagne, Barbara…). Ce sont les premières offres de contenu pensées pour amorcer le rapprochement entre les professionnels de l'audiovisuel et le patrimoine audiovisuel. Ces offres sont conçues en capitalisant les demandes des « clients » (les chaînes, les producteurs) et les extraits recopiés pour eux.

À partir des années 1990, la démarche a plutôt consisté à définir et prendre en compte les besoins des clients pour mieux anticiper leurs demandes. C'est l'apparition de *Ina news (1994 – 1997)*, newsletter avant l'heure, adressée au client accompagnée d'une cassette VHS d'extraits thématiques time codés classés par thèmes. Le client visionne chez lui et, le cas échéant, demande une recopie qu'il reçoit le jour même.

Puis, ce furent les premiers extraits numérisés (extraits dits Batman, du nom d'un robot mis au point au sein de l'Ina à la fin des années 1990) : les images les plus fréquemment commandées par les clients étaient numérisées, rattachées à une notice documentaire et classées par sujets. Ce sont les prémices des dossiers thématiques élaborés depuis le début des années 2000, qui ont permis de structurer les fonds.

Depuis, la numérisation systématique des fonds entamée en 1999 a eu pour conséquence la diversification des usages et des publics. Parallèlement, l'Ina a ouvert ses collections à de nouveaux fonds d'archives. Autant d'éléments qui ont eu pour effet de faire évoluer les choix et politiques documentaires des services concernés par la description et la valorisation des fonds.

Parmi les nouveaux usages, le plus significatif est l'ouverture des bases documentaires en ligne, aux professionnels de l'audiovisuel d'abord (InaMédiaPro, 2004[189]), puis au grand public (Ina.fr, 2006[190]).

Capture d'écran InaMédiapro © Ina.

Capture d'écran Ina.fr © Ina.

Les recherches dans les bases de données de l'Ina, effectuées jusque-là par les documentalistes, sont désormais faites par le client/usager lui-même. Il recherche les images et les sons qu'il souhaite voir/écouter. La description qui en est faite dans les notices documentaires doit par conséquent être pertinente, cohérente et lisible. L'accès au média est facilité par la segmentation des fichiers numériques. Le document visionné pointe directement sur la partie du fichier qui est décrite dans la notice documentaire et qui intéresse le client.

Pour ce qui est du public, les professionnels de l'audiovisuel ne sont plus les seuls à pouvoir accéder aux fonds de l'Ina, le grand public, les professionnels de l'éducation, de la culture… découvrent également les fonds d'archives via les sites internet, mais également à travers les fresques interactives, les éditions Ina (CD, DVD…)[191], la télévision connectée[192]…

Les archives de l'Ina constituées historiquement des seuls fonds radio et télévision du service public sont aujourd'hui enrichies grâce à la signature de partenariats avec d'autres organismes détenteurs d'archives audiovisuelles tels, par exemple, que Roland Garros, les 24 Heures du Mans, ASO (Amaury Sport Organisation, Tour de France), TF1, l'AFP (Agence France-Presse), le CIO (Comité international Olympique), les fédérations sportives…. Cet enrichissement garantit une offre élargie et sans cesse renouvelée.

[189] InaMédiaPro propose environ 1 million d'heures de télévision et radio, 500 corpus thématique, 7 millions de notices documentaires…

[190] Ina.fr, la plateforme vidéo grand public de l'Ina donne accès à environ 350 000 documentes télévision et radio, des dossiers thématiques, des fresques interactives…

[191] Voir Ina Boutique, Ina.

[192] Voir Ina.fr sur les TV connectées, Ina.

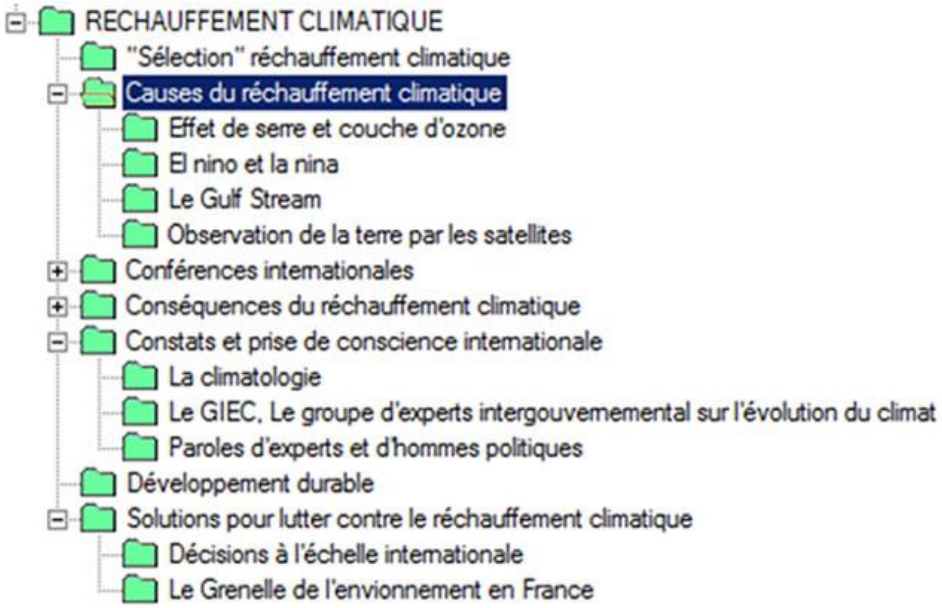
Capture d'écran InaMédiapro : quelques offres dans le domaine du sport © Ina.

Cette multiplication des usages, des publics et des fonds — conjointement aux développements des technologiques du numérique — a été l'occasion pour le service de valorisation documentaire de l'Ina de repositionner son activité sur le traitement documentaire pour l'adapter aux nouveaux besoins.

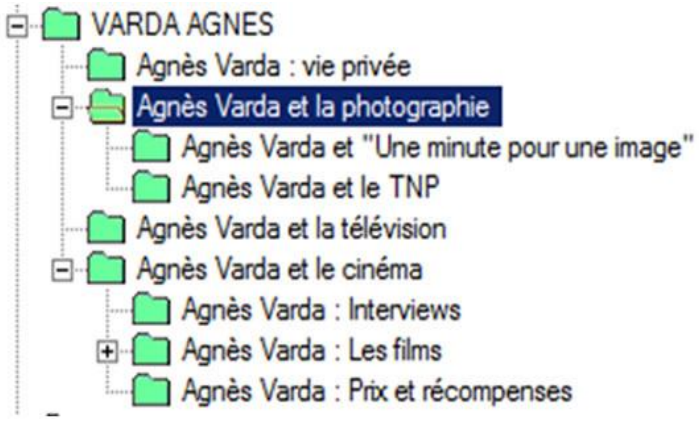
- **Une politique documentaire affinée pour tous publics**

Aujourd'hui, la politique documentaire définie à l'Ina pour valoriser les archives auprès des professionnels et du grand public et répondre aux multiples usages qui se sont développés repose sur la structuration des fonds, la sélection d'émissions intégrales, la création d'extraits, la segmentation des fichiers et sur des choix de description documentaire adaptés.

La structuration des fonds résulte de plusieurs opérations : d'abord, l'organisation des documents en corpus multimédias (vidéo, radio, photo) portant sur des thèmes ou des personnalités permet la structuration des fonds en thématiques et sous-thématiques. Aujourd'hui, on en compte plus de 500. Les documents, regroupés dans un même dossier, traitent un aspect d'une thématique (par exemple : « les causes du réchauffement climatique » dans le corpus consacré au « réchauffement climatique ») ou d'une personnalité (« Agnès Varda et la photographie » dans le corpus « Agnès Varda »).



Corpus thématique « Réchauffement climatique » © Ina.



Corpus Personnalité « Agnès Varda » © Ina.

Cette arborescence de dossiers s'est enrichie d'une branche permettant de cartographier les collections d'émissions télévisées et radiophoniques les plus significatives présentes dans les fonds de l'Ina.

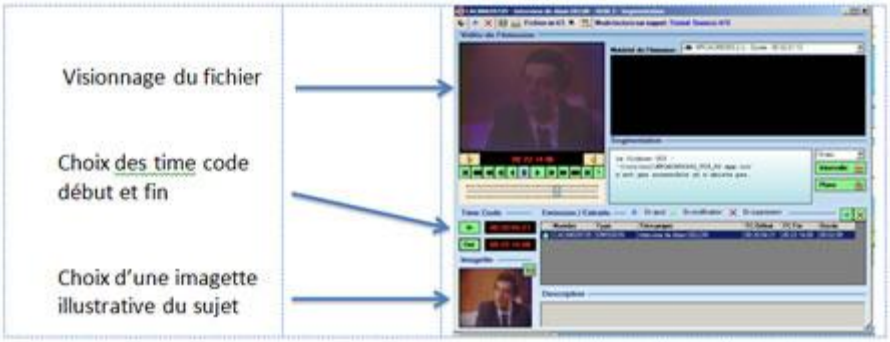
Corpus thématique « Télévision » © Ina.

Cette organisation facilite l'accès et la valorisation des fonds en offrant la possibilité de constituer rapidement une offre de contenu thématique adaptée à la demande des clients ou des partenaires internes à l'Ina, la direction des Contenus pour les éditions son et vidéo, les cessions d'extraits et les fresques réalisées par le Studio hypermédia, et la direction de

la Communication de l'entreprise. Parmi les exemples, citons la « Distinction numérique », ensemble de documents audiovisuels concernant une personnalité médiatique qui lui est remis à l'occasion d'un événement exceptionnel[193].

Ensuite, la sélection de documents et la création d'extraits dans les bases de données visent à mettre en avant les documents les plus riches (informatifs), les plus rares et de bonne qualité technique. Ces opérations ont lieu en amont d'événements (par exemple : commémorations de la première guerre mondiale) ou en aval, en capitalisant les recherches documentaires effectuées dans le cadre d'une commande de la part d'un client (exemple : le corpus « Publicité télévisée » réalisé à l'occasion d'une commande faite lors de l'arrêt de la publicité après 20 heures sur les chaînes publiques). Elles servent à enrichir les corpus existants, à structurer les fonds et à faciliter leur accès sans recherche documentaire complexe. Les extraits sont de trois types : thématique, prestation artistique (interprétations) et éditorialisé (pour une diffusion sur Ina.fr).

Enfin, la segmentation est une opération systématique dès lors qu'un document est sélectionné pour être décrit ou communiqué. Elle permet un accès immédiat aux séquences d'images ou de sons recherchées. Cette opération consiste à « poser » un time code début et un time code fin dans le fichier numérique, afin de pointer directement la séquence qui va être visionnée ou écoutée. Elle facilite la consultation et permet un accès rapide pour les clients, qu'ils soient externes ou internes à l'Ina. Les documentalistes disposent d'un outil performant pour toutes ces opérations : l'application Totem.



Segmentation d'un extrait vidéo dans l'application Totem © Ina.

Autre choix documentaire essentiel pour la valorisation des archives audiovisuelles : le travail de description documentaire de fonds anciens de l'ORTF (Office de radiodiffusion télévision française), peu décrits jusqu'alors. Simplement identifiées lors de leur versement à l'Ina dans les années 1970-1980, ces collections aujourd'hui numérisées sont sélectionnées pour être visionnées/écoutées et faire l'objet d'une description plus détaillée. Numérisés, segmentés et davantage décrits, ces programmes ont toute chance d'être valorisés auprès des professionnels qui souhaiteraient en réutiliser des extraits.

[193] Voir La Distinction numérique, Ina.

Enfin, la valorisation des archives de l'Ina passe inévitablement par l'éditorialisation, la mise en contexte du document par rapport à un événement ou une personnalité donnés. Ce travail de contextualisation — réalisé conjointement par le secteur valorisation de la direction des Collections et le service dédié à Ina.fr et aux fresques en ligne à la direction des Contenus (le Studio hypermédia) — donne sens aux archives, en éclairant le propos qu'elles véhiculent.

- **Des pratiques documentaires en évolution**

Avec la numérisation et la mise en ligne des collections, le service en charge des archives professionnelles a vu son activité progressivement évoluer. L'ouverture des bases de données aux utilisateurs a eu pour effet de réduire le service au client, qui effectue désormais lui-même ses recherches, sélectionne les séquences qui l'intéressent et passe commande en ligne. Petit à petit, l'activité du service s'est davantage tournée vers la valorisation des fonds (elle a d'ailleurs donné son nom à un service, le Service Valorisation des fonds Ina), avec comme objectif de préparer les collections pour permettre leur mise en ligne, leur intégration dans des offres de contenus et l'anticipation des demandes des clients en s'appuyant, entre autres, sur une éphéméride des événements à venir.

Parallèlement à cela, s'est développé à l'Ina un travail visant à la qualité des notices descriptives des programmes. L'objectif est de mettre en ligne des notices documentaires répondant aux normes de description, lisibles et compréhensibles de tous. De nouvelles règles d'écriture sont apparues, comme la suppression des abréviations et du jargon interne au profit de résumés rigoureusement rédigés. Un prestataire, la société Reverso Softissimo, est chargée d'un travail de réécriture des notices en typographie riche chaque fois que nécessaire et de réindexation des notions décrites en langage libre par des partenaires extérieurs (France 3 Régions en particulier). S'ajoute à cela un contrôle qualité sur les liens entre notices documentaires et matériels associés. Ce travail est réalisé par une équipe dédiée composée de techniciens de gestion de collections multimédia (TGCM) et de documentalistes de l'Ina. La présentation du document doit être complète et fiable quelques soient les publics visés et cela quelques soient les publics visés, les professionnels sur le site InaMédiapro, tout comme le grand public sur Ina.fr et les chaînes sur Dailymotion ou YouTube.

Titre collection = JT local Montpellier **Titre propre** : Visite Elisabeth Guigou	
Résumé LA MINISTRE DE L'EMPLOI ET DE LA SOLIDARITE ETAIT EN VISITE A MONTPELLIER CET APRES MIDI. ELISABETH GUIGOU A RENCONTRE LES 5 PREFETS DE LA REGION. QUELQUES MEDECINS ET INFIRMIERS SONT VENUS MANIFESTER DANS L'ESPOIR D'UNE ENTREVENUE. **Séquence** manifestant parlant avec megaphone ; DP manifestants devant grille de la préfecture GP Elisabeth Guigou conference de presse"	**Résumé** La ministre de l'emploi et de la solidarité était en visite à Montpellier cet après midi. Elisabeth GUIGOU a rencontré les 5 préfets de la région. Quelques médecins et infirmiers sont venus manifester dans l'espoir d'une entrevue. **Séquence** Manifestant parlant avec mégaphone [Différents plans] manifestants devant grille de la préfecture [Gros plan] Elisabeth GUIGOU Conférence de presse

Exemple de correction typographique effectuée par le prestataire Reverso Softissimo pour une meilleure lisibilité des notices © Ina.

- **Des outils maison adaptés**

Pour « travailler » les archives, les structurer, les visionner, les décrire, les rechercher, les classer en dossiers, les exporter, les segmenter… l'Ina s'est doté en 2003 de Totem, une application de production et de recherche documentaire qui permet toutes les activités liées à la valorisation des fonds.

Le travail s'appuie également sur un ensemble de référentiels, notamment un thesaurus (vocabulaire contrôlé d'indexation) et une méthodologie accessible en ligne pour l'ensemble des personnels de la chaîne documentaire. En complément de ces outils ajoutons l'existence d'une base de connaissance des fonds qui est un outil de valorisation en lui-même utile au travail documentaire pour sa richesse sur l'histoire des fonds radiophoniques et télévisuels.

- **Des compétences multiples**

Enfin, ces nouvelles activités de valorisation des fonds ont nécessité de la part des personnels qui les cataloguent et les décrivent qu'ils portent sur l'archive un regard plus sélectif, qu'ils s'ouvrent au traitement de nouveaux fonds tels que les mandats (Cuba, Rapido, Rwanda…), qu'ils soient sensibilisés aux questions juridiques, aux nouveaux usages de l'archive, aux nouveaux modes de communication dans un environnement numérique (outils du Web 2.0).

Pour répondre à l'objectif d'anticipation de la demande, les personnels documentaires sont par ailleurs devenus force de proposition pour la constitution de corpus thématiques et pour l'élaboration d'outils comme, par exemple, l'éphéméride Ina accessible en ligne. Plus globalement, ils ont enrichi et approfondi leur connaissance des fonds de l'Ina et développé de nouvelles compétences pour les valoriser auprès d'un public plus large.

Les fonds patrimoniaux

• Des fonds exhaustifs sur les médias audiovisuels

Les fonds patrimoniaux recouvrent l'intégralité des programmes de radio, de télévision et les contenus du web média collectés au titre du dépôt légal. Ils sont ouverts en consultation dans les emprises de l'Ina THÈQUE [194] dans le cadre de recherches scientifiques, mais les notices documentaires sont également en libre accès sur Internet via le catalogue bibliographique. Les recherches sur les médias audiovisuels mobilisent essentiellement des chercheurs en sciences humaines et sociales, infocom, sociologie ou encore sémiologie[195]. Les fonds patrimoniaux sont également des sources pour des réalisateurs, des journalistes, des écrivains, des artistes à la recherche d'informations pour monter un projet.

À l'origine, le champ couvert était les sept chaînes de télévision hertziennes à diffusion nationale et les cinq chaînes de Radio France. À partir de 2001, la collecte s'étend progressivement aux chaînes de télévision du câble, du satellite, de la TNT (télévision numérique terrestre), aux stations régionales de France 3, ainsi qu'aux radios privées, généralistes ou thématiques. Pour sortir d'une vision trop hexagonale, trois chaînes d'information internationales, BBC World, CNN International, Al Jazeera font l'objet depuis 2006 d'une captation hors dépôt légal. Aujourd'hui, les programmes de plus de 100 chaînes de télévision et 20 chaînes de radio sont captés quotidiennement.

Des fonds complémentaires déposés par des institutions ou des particuliers enrichissent cette offre. On peut citer les collections de messages publicitaires diffusés dès la fin des années 1960 à la télévision, des archives de manifestations culturelles (Festival international de films de femmes de Créteil), des fonds « théâtre » et de spectacle vivant (théâtres nationaux de Chaillot, Odéon, l'Opéra de Paris...).

Depuis quelques mois, le dépôt légal du Web concerne également les tweets spécialisés dans les médias.

Une base de documentation écrite permet de compléter la compréhension du flux audiovisuel. Elle contient les documents versés par les diffuseurs, des monographies et périodiques spécialisés portant sur l'environnement et l'analyse des médias, une littérature grise (rapports, thèses, mémoires), et des fonds d'archives écrites déposés par des professionnels des médias et des institutions.

• Une politique et des pratiques documentaires à l'écoute des usagers

La description de ces fonds a fait l'objet d'une large concertation avec des universitaires dès 1995 afin de répondre à leurs attentes. Cette concertation a également porté sur

[194] Voir les lieux de consultation de l'Ina THÈQUE.

[195] Pour en savoir plus sur les évolutions des recherches universitaires menées à partir des fonds de l'Ina, voir le texte de Jean-Michel Rodes dans ce numéro des E-Dossiers de l'audiovisuel : « Faire de la recherche sur les médias : nouveaux usages, nouveaux enjeux, nouveaux objets ».

l'interface de recherche des bases de données et sur les outils de visionnage, segmentation et annotation des documents audiovisuels.

Les principes qui sous-tendent le traitement documentaire relèvent de quelques grandes règles. Il s'agit d'abord d'identifier l'intégralité du flux plutôt que de traiter uniquement les programmes relevant du dépôt légal, c'est-à-dire les programmes en première diffusion depuis 1995 comportant une part de production française. Ce choix n'est pas trivial. Il implique d'identifier et de décrire tous les documents, de repérer et de signaler les rediffusions, de représenter la structure des programmes et les modes d'imbrication qui peuvent exister entre eux. Par exemple, le journal télévisé de début de soirée de France 3 est intégré dans le *19 / 20*, il est encadré par des écrans publicitaires et des bandes-annonces, il est précédé de l'édition régionale, il est composé de sujets, etc. Tous ces objets doivent être identifiés et liés entre eux.

Le traitement documentaire, au-delà de l'identification, concerne uniquement les programmes soumis au dépôt légal. Ces programmes font l'objet d'un traitement différencié en fonction des genres. Les journaux, les documentaires, les grands magazines sont ainsi décrits plus précisément en raison de la richesse de l'information qu'ils apportent que les programmes de flux, les jeux, les émissions de plateau aux contenus formatés et répétitifs. Des notices spécialisées sont consacrées aux collections, aux chaînes et aux fonds. Une notice collection expliquera aux usagers la politique de diffusion ou de multidiffusion de cette collection sur l'ensemble des chaînes, ainsi que toutes ses caractéristiques récurrentes (dispositifs scéniques, déroulement chronologiques, personnages, etc.).

Le traitement documentaire en lui-même se veut généraliste afin de ne pas influencer le regard de l'usager. La valeur ajoutée de l'Ina passe par deux biais :

- l'utilisation de sources d'information variées provenant des diffuseurs ou autres organismes. Comme il est essentiel de veiller à la mise en cohérence de l'ensemble, un important travail de normalisation est mis en œuvre pour rapprocher ces données des normes documentaires en vigueur à l'Ina. Sans négliger l'aspect économique (décrire les programmes de plus de 100 chaînes 24 heures sur 24 est coûteux), cette recherche de données a surtout pour objectif d'ajouter aux descriptifs documentaires des points de vue différents sur les programmes, comme les taux d'audience de Médiamétrie, les résumés promotionnels fournis par les diffuseurs, les genres et les synopsis de Plurimédia, une agence de presse spécialisée dans les contenus audiovisuels, le sous-titrage des programmes, etc. ;

- l'établissement de règles strictes de description documentaire en particulier pour le catalogage, le choix des descripteurs, la rédaction des résumés.

Ces choix ont été adaptés pour le traitement des fonds patrimoniaux déposés par des institutions ou des particuliers.

Les documentalistes et catalogueurs en charge de ce travail ont à leur disposition des outils d'aide : une aide méthodologique en ligne, une base de fiches de traitement type pour chaque collection, des listes de descripteurs associés à chaque événement, etc. Des

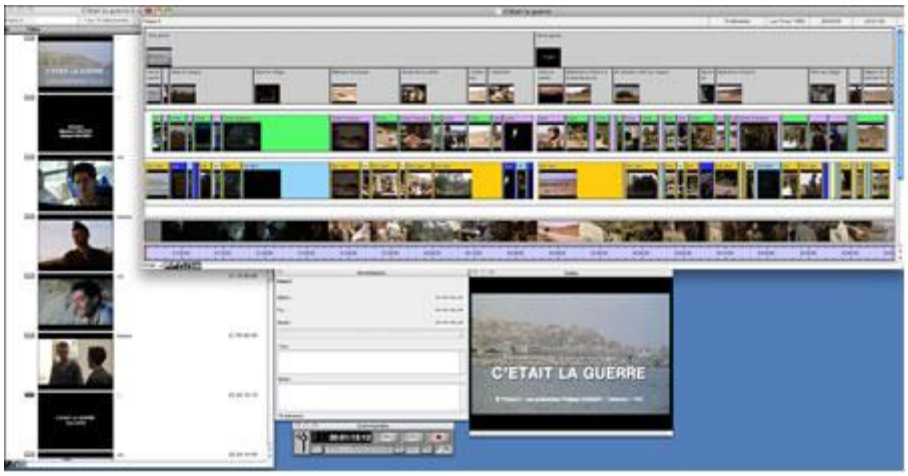
documentalistes et catalogueurs "ressources" sont chargés de la veille documentaire sur l'évolution de la programmation des chaînes et l'apparition de nouvelles collections.

- **Des usages variés**

La valorisation de l'ensemble des fonds de l'Ina (patrimoniaux et professionnels) réside, pour une part, dans les fonctionnalités des outils proposés aux usagers de l'Ina THÉQUE.

Dans les centres de consultation de l'Ina THÈQUE à Paris (site de la BnF, Bibliothèque nationale de France, site Mitterrand) et dans les délégations régionales[196], l'usager dispose d'un environnement personnalisé sur une station de lecture audiovisuelle (Slav). Il peut conserver le résultat de ses recherches dans un espace serveur dédié et l'exporter via la gravure d'un CD. La Slav propose un accès à toutes les bases de données de l'Ina, un outil de lecture, de segmentation et d'annotation des documents audiovisuels (Médiascope), un outil d'aide méthodologique à la constitution et analyse de corpus de notices extraits des bases (Médiacorpus), ainsi que d'outils bureautiques classiques.

Tous les usagers bénéficient d'un accompagnement technique et documentaire. Des guides thématiques permettant la compréhension des fonds sont proposés.



Capture d'un écran de Médiascope, outil de lecture, de segmentation et d'annotation des documents audiovisuels © Ina.

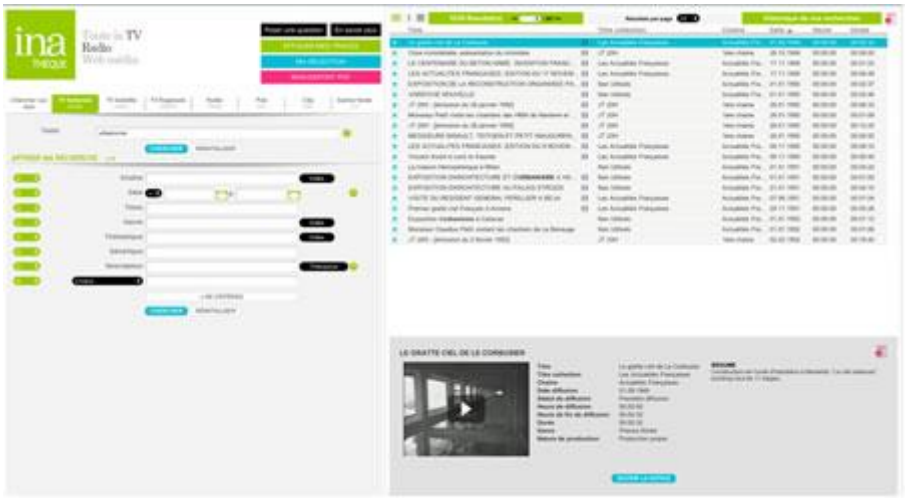
Dans les autres sites de consultation [197] — hors emprises Ina — comme les médiathèques ou bibliothèques municipales à vocation régionale, les usagers se connectent à un poste de consultation multimédia (PCM). Ce poste propose une interface de consultation simplifiée conçue pour un accès décentralisé en autonomie. Il permet d'interroger l'ensemble des bases de l'Ina, audio, vidéo, textes, sites web, de visionner et d'écouter les documents numérisés disponibles sur serveurs, de consulter la documentation diffuseur associée aux

[196] L'Ina a des délégations à Rennes, Strasbourg, Lyon, Marseille, Toulouse, Lille. Voir L'Ina en région, Ina.

[197] À Pessac, Grenoble, Montpellier, Nancy, Bordeaux mi 2014. D'autres implantations sont en cours.

programmes. Il peut conserver ses résultats de recherches en format PDF.

Écran d'accueil du poste de consultation multimédia (PCM), dédié aux sites de consultation hors emprises de l'Ina © Ina.



Écran de recherche du poste de consultation multimédia (PCM), dédié aux sites de consultation hors emprises de l'Ina © Ina.

Mais les usages de ces fonds ne s'arrêtent pas à leur consultation. Les messages publicitaires collectés depuis les origines de la publicité télévisée alimentent Ina.fr. Les descripteurs des notices d'actualité sont à l'origine d'Ina STAT, le baromètre thématique des JT[198]. Ina STAT, outil de suivi statistique de l'information télévisée, propose un ensemble d'indicateurs quantitatifs sur le contenu des journaux télévisés diffusés par les six chaînes nationales hertziennes. Les données d'identification des fonds servent à d'autres institutions comme Copie France pour la gestion des droits des auteurs des programmes. Elles sont enfin utilisées pour des programmes de recherches menées par l'Ina comme OTmédia. Ce projet, acronyme de Observatoire TransMédia, a mis en place une « plate forme d'analyse des différents flux médiatiques pour détecter, circonscrire,

[198] Voir Ina STAT, Ina THÈQUE.

suivre, mesurer, analyser et étudier la propagation des événements médiatiques et leurs dérivés » entre 2010 et 2013. [199]

- **Des compétences étendues**

Pour répondre à l'ensemble des activités, les personnels documentaires ont développé des compétences spécifiques. Au moment du traitement, celles-ci portent sur la connaissance des fonds, des chaînes, des collections, de la structure des bases et, plus spécifiquement, pour la gestion des imports de données, sur des compétences informatiques. En effet, encore aujourd'hui, il n'existe aucun outil à l'Ina qui permet d'intégrer tous les flux de données de manière automatique.

L'accompagnement de l'usager, quant à lui, requiert une grande disponibilité, des qualités d'écoute, et une adaptation du discours pour transmettre au mieux les informations nécessaires à l'usager en fonction de son niveau de connaissance des programmes. Comme le souligne Corinne Gauthier, responsable documentaire de l'Ina THÈQUE, le documentaliste instruit et analyse la demande de l'usager pour le guider au mieux dans l'interrogation des bases et des fonds. En fonction de sa demande et de son profil il peut orienter l'usager vers les autres secteurs de l'Ina en charge des archives.

Vers une base de données unique

Depuis 2012, les fonds de l'Ina sont regroupés au sein d'une direction unique, la direction déléguée aux Collections. Celle-ci s'apprête à se doter d'un nouveau système documentaire avec une seule base de données. Ce regroupement de quelque 28 millions de notices permettra, d'abord, de simplifier l'accès aux données.

La réflexion en est encore à ses débuts, mais ce chantier sera sans doute l'occasion de développer des outils plus intuitifs, tant pour l'alimentation des données que pour la recherche des données, plus souples aussi afin de faciliter et d'enrichir les imports, plus évolutifs, enfin, pour accueillir de nouveaux usages.

Ces outils devraient intégrer des technologies d'indexation automatique (repérage des plans et séquences, transcription de la parole…) ou des aides, comme des dictionnaires de voix et d'images de personnalités destinés à faciliter les recherches et le traitement des fonds anciens encore peu documentés. La réalisation d'une partie de ces outils sera faite en collaboration avec le secteur de la recherche de l'Ina.

Anne Couteux, chef de projet en ingénierie documentaire, direction des Collections de l'Ina

Jeannette Pichon, chef de projet en ingénierie documentaire, direction des Collections de l'Ina**, Avril 2014**

[199] Voir le site de l'Observatoire TransMédia.

Les mille et une vies des archives de l'Ina

Par Sylvie Richard, chef du Service de l'action culturelle et éducative de l'Ina

Entrée en 1975 à l'Institut national de l'audiovisuel (Ina), **Sylvie Richard** y a exercé diverses fonctions : attachée de presse, chargée de programmations d'archives, responsable des manifestations et partenariats culturels. Depuis 2005, elle est le chef du Service du développement éducatif et culturel de l'Ina (ancien nom du Service de l'action culturelle et éducative, le Sace actuel), qui a pour vocation de valoriser et de promouvoir les archives télévisuelles et radiophoniques conservées par l'Institut vers les milieux institutionnels et culturels ainsi qu'à destination de la communauté éducative, en France et à l'étranger. Avec son équipe, elle engage les fonds audiovisuels de l'Ina dans la diversité des manifestations artistiques (festivals, expositions, célébrations nationales et internationales) ; l'accompagnement de la réflexion des musées sur l'intégration de l'image et du son dans leurs collections ; le développement du dialogue des archives avec les autres disciplines artistiques. En 1997, elle a été secrétaire générale à l'organisation en France de la Conférence des télévisions de service public, Input, et membre du bureau du Comité d'histoire de la télévision de 1998 à 2008.

L'Ina, dès son origine, a voulu s'affirmer comme un acteur essentiel dans les domaines de la culture et de l'éducation. Ainsi, l'Institut s'est très vite doté d'un service des manifestations chargé d'organiser débats et projections autour des grandes heures de la télévision et donc, déjà, d'assurer une programmation d'une sélection d'archives « hors antenne »). Très tôt, également, l'Ina concevra un catalogue d'émissions enregistrées sur cassettes élaboré pour le monde scolaire, conscient que les archives avaient un rôle déterminant à jouer dans la transmission des connaissances. Aujourd'hui, le Service de l'action culturelle et éducative (Sace) œuvre à proposer une palette de projets valorisant les archives radiophoniques et télévisuelles françaises en partenariat avec des ministères, des musées, des collectivités territoriales, des festivals… Dans ce même esprit, il organise depuis une dizaine d'années des projets originaux auxquels collaborent des créateurs contemporains, chorégraphes, plasticiens, écrivains. Ces formes plurielles de valorisation dont nous parle Sylvie Richard, chef du Sace, permettent à l'Ina de toucher des publics différents au travers de cadres multiples, en France comme à l'international.

À l'éclatement de l'ORTF (Office de radiodiffusion télévision française) en 1974, la mission de conservation des archives de la télévision et de la radio publiques est confiée à l'Ina (Institut national de l'audiovisuel). Cette mission implique dès le début la mise en valeur de ce patrimoine, prévue par son cahier des charges et, aujourd'hui, dans ses contrats d'objectifs et de moyens passés avec l'État.

« Cette mémoire collective – la télévision — il faut l'éveiller, l'interroger, la discuter… » écrit Pierre Emmanuel, premier président de l'Ina en 1975. Dès sa création, l'Institut cherche à inventer des manières de mettre en valeur le patrimoine télévisuel auprès du grand public, et d'y impliquer les professionnels. Il propose des programmations, des cycles et des dispositifs novateurs et variés de valorisation de ce patrimoine, d'abord seul puis, très rapidement, à travers la mise en œuvre de partenariats avec diverses manifestations culturelles grand public.

Cette affirmation de la fonction culturelle et éducative est par ailleurs la contrepartie des activités commerciales autour des archives (qui se développent surtout à partir des années 1980). Plusieurs facteurs ont rendu possible le déploiement de cette activité de valorisation.

- La reconnaissance par les pouvoirs publics du fait que ces programmes de télévision et de radio constituent un patrimoine national et le financement par ces mêmes pouvoirs publics d'un plan de sauvegarde et de numérisation mis en place par l'Ina à partir des années 2000.

- Les évolutions des techniques : le film remplacé peu à peu par la vidéo, puis par le numérique impliquant la dématérialisation des supports, et l'apparition de vecteurs de diffusion nouveaux comme l'internet, les applications mobiles, les dispositifs interactifs…

- La préoccupation de rendre fluide sur le plan juridique l'exploitation de ces programmes, dans le respect du droit des auteurs, réalisateurs et autres différents ayants droit, en négociant de nouveaux accords avec les sociétés de gestion collective de ces droits.

Cette valorisation du patrimoine télévisuel s'est déployée sur près de 40 ans, sous diverses modalités de communication qui ont évolué suivant les époques et qui, aujourd'hui, se complètent. L'Ina a enrichi sa ligne éditoriale en différentes étapes— découverte, mémoire, réflexion, création — pour diversifier la mise en valeur de ce patrimoine. L'Institut a ainsi non seulement fait connaître le répertoire de la télévision, mais il aussi initié et accompagné les nouvelles formes d'utilisation et de questionnement des archives, tout particulièrement sur un plan culturel et éducatif.

Quelques exemples de valorisation des archives en situations culturelles et éducatives par le Sace, 2013 © Ina.

La découverte

De 1975 à 1977, Le Service des manifestations, dépendant directement de la Présidence de l'Ina, organise quelques programmations par an, avec des rendez-vous réguliers. Ces rendez-vous fonctionnaient plutôt comme une sorte de clubs de rencontres pour restituer les grandes heures de la télévision. Dès ces années là, des projections-débats tels « Le Bistrot des images », « Les Yeux et la mémoire » ou « Revoir, revivre la télévision » rencontrent un certain intérêt du grand public puis des professionnels.

Puis des programmations d'archives, thématiques, trouvent presque systématiquement leur place en contrepoint de programmations montées par des festivals, comme au Fipa (Festival international des programmes audiovisuels) avec des hommages aux grands noms de la réalisation ou de la production télévisuelle comme Jean-Christophe Averty, Marcel Bluwal, Claude Guisard[200], Michel Mitrani…, ou aux Rencontres internationales de télévision de Reims ou l'Ina propose des rétrospectives d'œuvres du patrimoine en échos aux thèmes abordés par le festival. Elles jouent sur le dialogue entre création contemporaine et mémoire.

[200] Claude Guisard fut notamment le directeurs de Programmes de création et de recherche de l'Ina de 1975 à 1999.

Ces programmations mettent en valeur la télévision en tant que telle. Elles privilégient « les grandes œuvres » — fiction ou documentaires —, les signatures d'auteurs, ou elles approfondissent des thématiques, comme la musique filmée à la Biennale « Classique en images » à l'Auditorium du Louvre, ou « Psychiatrie et télévision » au Centre Pompidou.

Le Centre Pompidou, avec qui l'Ina entretien des relations de partenariat depuis sa création a accueilli, à l'occasion de sa réouverture en 1999 des « Rendez-vous de l'Ina », programmés trois fois par semaine pendant un an sur les thèmes aussi variés que l'amour, les années 1960 ou la guerre d'Algérie.

Rapidement, il s'avère que cette fonction de représentation, hors antenne, est nécessaire mais pas suffisante et que l'on peut aller plus loin en éditorialisant ces programmes par la mise en jeu et la confrontation avec des réflexions plus contemporaines portées par des représentants d'autres disciplines artistiques.

La mémoire

Le premier mouvement est la création par les collectivités régionales qui veulent positionner leur ville comme lieu de culture, de vidéothèques thématiques afin de proposer au public toute la mémoire d'un sujet rassemblée dans un même espace : Paris pour le Forum des Images, l'art lyrique pour la Vidéothèque d'Aix en Provence, Vilar à la Maison Jean Vilar à Avignon. Les collections qui enrichissent ces vidéothèques sont constituées pour une large part de programmes dont les droits ont été cédés par l'Ina pour consultation dans leurs emprises.

Le temps de la mémoire, devenu de façon peut-être un peu abusive un « devoir de mémoire », et sans vouloir prendre le pas sur l'histoire, a pris une place prépondérante à l'occasion des célébrations nationales et régionales.

L'Ina, conscient que ses archives apportent une contribution essentielle à ces regards rétrospectifs, s'inscrit dans les événements mémoriels. Ainsi, en 2012, lors de la commémoration de la signature des accords d'Évian mettant fin à la guerre d'Algérie, le même corpus de documents télévisuels et radiophoniques mis à la disposition des différents acteurs (musée de l'Armée, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, programmation en Algérie…) a permis, à l'aulne des avancées de la recherche historique sur le sujet, une lecture moins univoque du passé, un regard critique sur ces événements. Ils ont pris ainsi une valeur pédagogique rendue nécessaire par le renouvellement des générations.

Ce sera également le cas pour la Libération de Paris en août 2014 et pour le Centenaire de la Première guerre mondiale qui sera décliné jusqu'en 2018.

La musique et la littérature ne sont pas en reste. 2014 sera l'occasion de revisiter l'œuvre musicale de Jean-Philippe Rameau par exemple, et celle de Marguerite Duras. Les archives de l'Ina : un barrage contre l'oubli pour retrouver Duras écrivain, Duras cinéaste, Duras intervieweuse.

La réflexion

Parallèlement au déploiement des manifestations, la création dans les années 1980, d'un service de l'Action Hors Antenne , rattaché à la Direction des Archives, a permis à l'Ina de constituer un catalogue de programmes de « *700 titres. La télévision française de 1959 à 1981* ») en location, et de créer une téléthèque pour en assurer la gestion. C'est la première clé proposée par l'Ina pour ouvrir l'accès des archives télévisuelles au monde scolaire et aux bibliothèques. C'est l'époque de la VHS.

Cette téléthèque s'est ensuite transformée et étoffée pour devenir la première vidéothèque pour l'enseignement avec la constitution des collections « Voir et savoir », « Voir et savoir universités », destinées aux enseignements des Sciences humaines du premier et second cycles universitaires, et « Voir et Lire », sur la littérature et la pensée contemporaine. Ces collections sont subventionnées par le ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la recherche, ou par le ministère de la Culture, direction du Livre et de la Lecture, qui sont également associés à la sélection des programmes. Elles sont diffusées par des distributeurs institutionnels tels que l'Adav (Ateliers diffusion audiovisuelle, la première centrale d'achat de films sur supports vidéo réservée aux secteurs culturels et éducatifs non-commerciaux).

La disparition du support VHS a rendu caduc ce mode de diffusion et l'Ina a été amené à inventer de nouvelles propositions de mises à disposition de documents d'archives.

Aujourd'hui, grâce au numérique, le Service de l'action culturelle et éducative (Sace) de l'Ina renouvelle et développe ses propositions d'intégration de l'image et du son dans les pratiques pédagogiques.

L'éducation aux médias est proposée sous forme d'offres d'archives éditorialisées accessibles sur Internet ou par des plateformes VOD (vidéo à la demande).

« Jalons pour l'histoire du temps présent », dispositif pédagogique en ligne destiné aux établissements scolaires et aux médiathèques sur abonnement, a pu voir le jour grâce au ministère de l'Éducation nationale, qui a financé le développement réalisé par le Studio Hypermedia de l'Ina et la sélection des sujets en 2004.

Cette offre est enrichie chaque année de vidéos nouvelles pour proposer à ce jour 1 800 documents, accompagnés de notes de contexte rédigées par des enseignants et d'outils de navigation qui permettent des usages interactifs. Des parcours pédagogiques sont également à disposition des enseignants pour alimenter leurs cours.

Plusieurs collectivités territoriales (Conseils généraux des Landes, du Gers, Conseil régional de Picardie, de Provence Alpes Côte d'Azur) et de nombreuses académies ont abonnés leurs établissements à Jalons. Depuis novembre 2006, une version » découverte » est accessible librement sur le site Ina.fr[201].

Ce dispositif, créé initialement pour les professeurs d'histoire et géographie, devient maintenant un outil pédagogique pour l'enseignement d'autres disciplines telles que l'histoire des arts, la littérature, mais également pour l'enseignement du français à l'étranger à travers la création de nouveaux parcours pédagogiques Français langue

[201] Voir Jalons pour l'histoire du temps présent. Version découverte, Ina.

étrangères (FLE). Une vingtaine de parcours ont été réalisés avec les Instituts français de Londres et de Madrid.

Autre usage en classe de l'archive, rendu possible grâce au numérique : les éditeurs multimédias de manuels scolaires numériques (Belin, Nathan, Hatier, Didier, Magnard, Bordas, Hachette) achètent maintenant régulièrement des archives. En 2011, plus d'une trentaine d'ouvrages ont été produits pour toutes les disciplines et pour tous les niveaux, du primaire à la classe de première.

Culture et éducation se conjuguent également dans le cadre d'une collaboration tissée depuis plusieurs années avec les services pédagogiques des musées (Mémorial de la Shoah, Mémorial Charles de Gaulle, Mémorial de Caen), par l'animation d'ateliers pédagogiques organisées par les Rendez-vous de l'histoire de Blois ou le Festival international du film d'art à Fontainebleau.

La création

À côté de sa participation aux circuits culturels ou éducatifs classiques, l'Ina développe à partir des années 2000 une nouvelle ligne éditoriale qui donne une nouvelle vie aux archives et modifie le regard que nous portons sur ce matériau, qui devient objet de création artistique.

Depuis 2004, le service culturel de l'Ina développe cette nouvelle ligne éditoriale en proposant des collaborations à des créateurs contemporains (plasticiens, metteurs en scène, écrivains), comme des invitations à des voyages au centre du patrimoine audiovisuel pour nourrir leurs géographies imaginaires.

L'archive devient ainsi le matériau même de la création artistique, comme ce fut le cas avec Christian Boltanski, plasticien de renommée internationale, dont les œuvres et expositions intègrent très souvent l'image dans une perspective de mémoire, d'inventaire, de commémoration. À partir d'un corpus d'archives d'actualités diffusées tous les 6 septembre de 1944 à 2004, il a imaginé une installation baptisée « *6 septembres* », date de son anniversaire. Boltanski offre au spectateur/joueur la possibilité de fixer de façon aléatoire des images dont la diffusion lui est proposée dans un flux d'actualités accéléré à grande vitesse.

Ce fut aussi l'accueil en résidence à l'Ina de l'écrivain Pierre Senges, pour qui l'écriture est aussi un art de la mémoire recomposée[202]. Le dispositif qui lui a été proposé était simple : l'Ina lui a livré un corpus d'archives muettes, autour du thème de l'eau, à lui d'en écrire l'histoire ou les histoires. La création finale donne lieu à une « conférence » d'un genre inédit où l'on décrypte à travers son texte que l'on peut faire tout dire aux images. Pendant la durée de la résidence Pierre Senges s'est immergé, sans se noyer bien sûr, dans le monde des archives et dans l'environnement qui assure leur sauvegarde, leur

[202] Sur cette expérience, voir l'entretien avec Pierre Senges dans ce numéro des *E-Dossiers de l'audiovisuel*.

numérisation et leur restitution, et en a rendu compte au fil des mois dans un blog édité sur le site Remue.net.

Si la télévision est l'art du dispositif, pourquoi ne pas imaginer des dispositifs culturels de valorisation des images, ouvrant la voie à une autre forme d'échanges entre archives et création ?

Ainsi, une fois par mois, depuis 2009, au Petit Palais de Paris, le Sace et La Maison des écrivains et de la littérature posent la question à un écrivain : « Entendez-voir, la littérature est-elle soluble dans la télévision ? ». L'idée est de confronter une parole écrite, sous forme de commentaire, à des images d'archives qui revisitent des moments littéraires du petit écran, chaque auteur invité étant confronté à l'un des ses grands anciens.

La réponse est différente et passionnante à chaque séance : entre exercices d'admiration, réminiscences, regard critique, ces rencontres apportent un éclairage intime chaque fois renouvelé sur la littérature et sa mise en image.

Comme chaque année, dans le cadre des Assises du roman, organisées en mai à Lyon par la Villa Gillet et *Le Monde*, un auteur contemporain de renommée internationale est invité à avoir une « Petite conversation avec des revenants », revenants dont l'Ina conserve la parole et la présence. Un partage de réflexions, d'interrogations, d'analyses, un éclairage intime sur des thèmes propres à la littérature et à la vie même. Adam Thirlwell, Dany Laferrière, Susan Byatt, Alberto Manguel, Douglas Kennedy, Pierre Bergounioux ont tous accepté de jouer le jeu et de se confronter à Sagan, Mauriac, Duras, Bauchau, Bukowsky et à tant d'autres auteurs, même à Céleste Albaret la fidèle servante de Proust racontant l'agonie de l'écrivain après qu'il eut posé le mot fin à son œuvre monumentale. En 2014, Marie Despléchin dialogue avec Gabriel Garcia Marquez, Julien Green, Clara Malraux, Louis Guilloux, Antoine Blondin….

Certaines expositions apportent également une valeur ajoutée à nos documents comme ce fut le cas avec l'exposition que le Centre Pompidou a consacré à Salvador Dali en 2012. Seul l'Ina a conservé la trace des performances effectuées par Dali en direct à la télévision, performances qui sont partie intégrante de son œuvre. L'archive n'est plus ici une simple illustration ou un appoint, mais un élément constitutif essentiel de l'exposition.

Ces expériences sont passionnantes, car elles permettent une métamorphose imprévisible et sans fin des archives à travers le regard de ceux qui les créent comme de ceux qui les reçoivent.

Une politique de partenariats

Ces formes diverses de valorisation culturelles et éducatives, exposées dans cet article, rencontrent le public dans le cadre d'une politique de partenariats avec les grandes institutions culturelles et éducatives (musées, ministères, collectivités territoriales, festivals, sociétés d'auteurs, structures culturelles).

Toutefois, la notion de partenariat est à préciser et à accepter en regard de la valeur des archives. Partenariat ne veut pas dire gratuité (ce qui dévaloriserait les contenus) en échange d'un peu de communication. L'Ina s'engage dans un partenariat après avoir évalué un certain nombre de critères, comme l'intérêt et la force du projet, l'approche

renouvelée d'un sujet, les publics auxquels l'on s'adresse, le regard nouveau porté sur les archives et leur place dans le dispositif, l'économie générale du projet, la valeur ajoutée que l'Ina peut apporter en terme d'expertise et de savoir-faire à la conception du projet, le respect du droits des différents ayants droit devant qui l'Ina est garant de l'exploitation de leurs œuvres, etc.

De la rétrospective à la prospective

Aujourd'hui, la vitalité de la demande et les nouvelles ambitions de l'Ina, portées tant par le Sace que par nos six délégations régionales basées à Lille, Strasbourg, Lyon, Marseille, Toulouse et Rennes, font que découverte, mémoire, réflexion et création se conjuguent et s'inscrivent dans la politique culturelle nationale.

Une présence à l'international est actuellement en plein essor. L'Ina porte alors des valeurs, valeurs de la diplomatie culturelle mais valeur patrimoniale des documents audiovisuels pour tous les publics. Suivant les pays, les archives circulent dans les festivals et les musées étrangers et servent de sources pour les travaux des chercheurs étrangers, comme cela va être le cas en Corée du Sud. Ce pays qui n'a jamais constitué sa propre mémoire audiovisuelle va acquérir auprès de l'Ina un grand nombre d'archives sur son histoire qui seront conservées à l'Université de Séoul à des fins de recherche.

L'appel aux archives est devenu incontournable pour tout projet culturel ou éducatif qui se monte, qu'il s'agisse du soutien à la création, de l'ouverture à l'enseignement artistique, du développement culturel des territoires, avec la création de nouveaux musées et la floraison de festivals. Les nouveaux modes de diffusion numériques permettent d'imaginer des offres multimédias sur mesure, comme des fresques numériques, des expositions numériques multimédias et multilingues, des applications mobiles. Ils touchent des publics plus variés, aux pratiques culturelles moins traditionnelles et moins « intimidantes ». Des projets de géolocalisation, permettent également aux archives de devenir un support de développement touristique et économique pour les territoires.

Au moment où l'accélération du temps, par l'accélération des techniques, crée une pression sur les individus, les archives, comme une machine à explorer le temps, permettent de réinterroger les notions d'événementiel, de durée, de permanence et de mémoire.

Sylvie Richard, chef du Service de l'action culturelle et éducative de l'Ina, mai 2014

Quand un écrivain s'empare des archives

Entretien croisé entre Pierre Senges, écrivain, et Joëlle Olivier, chargée du développement culturel au sein du Service de l'action culturelle et éducative de l'Ina

©Guillaume Collanges

Pierre Senges, né en 1968, est l'auteur depuis 2000 de plusieurs romans ou récits aux éditions Verticales – dont *Veuves au maquillage* (2000, prix Rhône-Alpes), *Ruines-de-Rome* (2002, prix du Deuxième Roman), *La Réfutation majeure* (2004, Folio Gallimard 2006), *Fragments de Lichtenberg* (2008) et *Études de silhouettes* (2010). Certains ouvrages ont été écrits en collaboration avec des dessinateurs, comme *Géométrie dans la poussière* (avec Killoffer, 2004) ou *Les Carnets de Gordon McGuffin* (avec Nicolas de Crécy, Futuropolis, 2009). *Environs et mesures*, essai sur la localisation des lieux imaginaires, a été publié au éditions Le Promeneur en 2011. Il est également l'auteur de nombreuses fictions radiophoniques pour France Culture, France Musique et France Inter, dont *Un immense fil d'une heure de temps* (Grand Prix sgdl de la fiction radiophonique) et *Histoire de Bouvard et Pécuchet, copistes* (libre adaptation du roman de Gustave Flaubert). D'octobre 2010 à mai 2011, il a effectué au sein de l'Ina un travail sur les archives dans le cadre des résidences d'écrivains d'Île-de-France, au titre du dispositif régional Livre et Lecture, en partenariat avec la Mel (Maison des écrivains et de la littérature).

Entrée à l'Ina en 1977, **Joëlle Olivier** a exercé diverses fonctions : analyste de documentation à la Direction des Archives, responsable de la mise en œuvre d'un catalogue de programmes au sein du service commercial, chef de projet PAE (« Prêt à exploiter »). Depuis 2003, elle est chargée du développement culturel au sein du Service du développement éducatif et culturel de l'Ina (ancien nom du service de l'action culturelle et éducative, le Sace actuel). Elle s'est investie dans de nombreux partenariats, notamment Les Rendez-vous de l'histoire de Blois, le Festival Mode d'Emploi organisé par la Villa Gillet à Lyon, Entendez-Voir… avec la MEL, l'exposition Saga TV au musée des Arts et Métiers. Elle assure le suivi de projets culturels comme ceux du Conseil général du Val d'Oise (depuis 2003), ou de manifestations culturelles comme celles organisées à l'occasion du 50e anniversaire de la fin de la Guerre d'Algérie en 2012. Elle a coordonné le *Dossier de l'audiovisuel* n° 49, « Théâtre et télévision » (Ina, La Documentation française, juin 1993).

À l'invitation du Service de l'action culturelle et éducative), l'écrivain Pierre Senges a pu, dans le cadre d'une Résidence d'écrivain à l'Ina, développer un projet original dont Joëlle Olivier (chargée du développement culturel) retrace avec lui la genèse. À partir d'images d'archives non sonorisées, sur la thématique de l'eau et des

inondations, Pierre Senges a développé un projet ludique et original qui soulève une série de questionnements relatifs à la mémoire, l'archive, et de ce que traduit dans nos sociétés le désir de tout vouloir garder. Au cours de cette interview croisée, Pierre Senges et Joëlle Olivier parlent des différentes étapes de ce projet qui a permis à un écrivain de confronter son imaginaire à des documents insolites, mis à sa disposition par l'Ina, pour donner jour à une réalisation où l'écrit et l'image se fécondent mutuellement. Cette réalisation — un film de montage qu'il commentait au moment de la projection en public — permet aussi de penser que plus les artistes pourront avoir accès aux archives visuelles et sonores, plus se multiplieront les œuvres de création à partir de ces matériaux, leur place, leur utilisation, leur utilité dans un monde menacé par de nombreux débordements dont l'inondation est l'une des métaphores.

Comment vous est venue l'idée de faire travailler un écrivain sur les archives audiovisuelles ?

Joelle Olivier : Le Service de l'action culturelle et éducative de l'Ina (Sace) a élaboré avec la directrice de la Maison des écrivains et de la littérature (Mel), Sylvie Gouttebaron, une manifestation qui s'appelle « Entendez-voir » : la littérature est-elle soluble dans la télévision ? » Cela a démarré en janvier 2009. Notre propos consiste à demander à un écrivain d'évoquer un ou plusieurs écrivains du passé en choisissant dans les archives de l'Ina un film, des séquences ou des extraits sur lesquels il va porter un regard personnel pour tenter de répondre à la question posée. Lors d'une rencontre publique, les 30 minutes maximum d'images choisies sont projetées. À la suite de cette projection, l'écrivain lit un texte inédit, commandé par la Mel, qui interroge la télévision dans ses rapports avec la littérature.

Pierre Senges a été l'un des premiers invités de ces rencontres en 2009. À partir de cette expérience, nous lui avons proposé de bâtir avec lui un projet pour une résidence d'écrivain à l'Ina, que nous avons déposé auprès de la Région Île-de-France. Le service culturel voulait alors développer une collaboration avec des artistes pour bénéficier de regards nouveaux sur les images d'archives et développer avec eux des pratiques nouvelles.

Pierre Senges : Pour bénéficier de subventions dans le cadre des résidences Île-de-France, il faut associer un auteur et un lieu, ou une structure. Ce qui suppose d'imaginer un projet en collaboration avec une bibliothèque, une librairie, un collège ou un lycée. Ce dialogue a une double vertu : il permet à l'auteur de travailler dans la continuité de son œuvre ou de ses intérêts, et apporte à l'institution d'accueil une animation, un vent nouveau venu de l'extérieur. J'avais déjà travaillé à partir des archives « papier », journaux et livres et j'avais envie de me confronter à l'archive audiovisuelle.

À l'Ina, le projet a consisté à travailler à partir d'archives visuelles muettes et, une fois sélectionnées, d'y apporter un commentaire fictionnel. Cela fait partie des choses que j'aime faire, en tant qu'écrivain que de détourner des matériaux, de jouer sur des sens possibles, le plus souvent fictionnels et fantaisistes.

La deuxième contrainte était de composer un texte à partir d'archives visuelles muettes sur une thématique précise : l'eau et, plus particulièrement, l'inondation. La résidence s'est faite en partenariat avec le Festival de l'eau, dont l'un des thèmes, en 2010, était la crue de 1910.

J'ai très vite imaginé un lien entre archive et déluge, préservation et destruction, noyade et Arche de Noé. Dans de nombreuses images que j'ai pu visionner se trouvait déjà cette tension entre préservation et destruction. Envisager à la fois l'archive et le Déluge engendre une forme de contradiction, l'inondation étant considérée comme le contraire de l'archive, au même titre que l'incendie de la bibliothèque.

Pourquoi utiliser des images muettes et lesquelles ?

J. O. : C'est une idée que je murissais depuis un certain temps. Nous avons à l'Ina beaucoup d'images sans le son. Ces images correspondent à une période de la télévision où, principalement pour les actualités, les tournages se faisaient sans le son et le commentaire, dont nous n'avons plus trace, se faisait en direct. Quand trace il y a, ce sont des fiches documentaires plus ou moins bien renseignées. Cela correspond aux années 1950, 1960 et même au-delà. Cette absence de référencement, problématique pour l'archiviste, peut être une liberté pour un écrivain : on a un contexte, une indication de l'événement sur la fiche documentaire, et donc il nous a paru intéressant qu'un créateur fasse parler, à sa manière, ces images, qu'un imaginaire puisse se déployer, non contraint par le commentaire.

La thématique choisie nous a permis d'inscrire le projet dans le territoire du Val-de-Marne —siège de l'Ina —, en concluant un partenariat avec le Festival de l'Oh ! et le Pôle touristique des Boucles de la Marne, intéressés par l'aspect original et créatif du propos.

Une fois la résidence obtenue de la Région, nous avons, avec Pierre Senges, peaufiné le projet avec des actions internes et externes à l'Ina. J'ai établi ensuite un corpus sur les inondations et Pierre a sélectionné des images muettes sur ce thème, puis nous avons élargi le corpus à d'autres documents, provenant notamment du fonds pédagogique du ministère de l'Agriculture ou des films de Jean Benoit Lévy, produits dans les années 1930.

Quels liens avez-vous faits entre ces thèmes ?

P.S. : L'intérêt du jeu était d'écrire un texte en arrachant le document à son origine. Les situationnistes ont pratiqué ce type de détournement à partir de bandes dessinées populaires. Le rapport texte/ image est toujours un jeu fascinant pour un auteur : il cherche à savoir quelle distance il peut se permettre de placer entre les deux. *Les Carnets de Gordon McGuffin* est un livre écrit en collaboration avec le dessinateur Nicolas de Crécy. Nicolas m'a proposé des dessins auxquels j'apportais un pseudo-commentaire, parfois très proche du dessin d'origine, presque comme une description ou une légende, parfois très éloigné : je m'approchais du point de rupture où le texte n'a plus de rapport avec l'image. C'est alors au lecteur de faire un lien et d'établir une correspondance, parfois drôle et toujours incongrue, entre texte et image.

Lorsque j'ai rédigé mon commentaire sur les images d'inondation, je me suis toujours maintenu à la limite du crédible. Dans une première version du texte, j'avais imaginé que ces inondations étaient provoquées pour transformer telle ou telle ville de la Marne en une deuxième Venise pour attirer les touristes (cette idée est toujours présente dans la version finale). Quelqu'un m'a alors demandé si cette histoire était vraie… Mais je joue évidemment avec le public, qui comprend rapidement le procédé et accepte de jouer en retour sans être dupe.

Le résultat final est un montage d'archives muettes de 20 minutes, accompagné d'un texte lu en direct, par moi, lors de la projection. Nous retrouvons cet assemblage, images enregistrées, parole en direct, qui était celui des origines, quand ces séquences ont été diffusées à la télévision.

Comment cela s'est-il passé en amont ?

P. S. : J'ai travaillé à l'Ina sur un corpus d'archives — certaines étaient exploitables, d'autres pas — en fonction de mes intuitions, d'idées vagues puis précises et de la fiction que je bâtissais au fur et à mesure. Vient le moment où la fiction surdétermine, surinterprète les images. Les images les plus étranges, parfois floues, incongrues, laissaient la part belle à l'imaginaire et permettaient de construire un récit.

Il ne s'agit pas, vous l'avez compris, d'un essai d'historien mais d'un travail de fiction.

La fiction aborde le paradoxe de l'archive : on désire tout conserver, mais il est nécessairement impossible de tout conserver – dans mon récit, certains utopistes imaginent que l'eau permettra de nous débarrasser d'un trop plein d'archives. On fait l'hypothèse d'une inondation volontaire et mesurée, décrite par le commentateur sur un ton enjoué, jamais catastrophiste. Préservation contre destruction, accumulation contre tri nécessaire : les archivistes connaissent bien cette dialectique insurmontable. J'imagine alors que le trop plein d'archives enfin détruit nous libère du passé et nous permet de vivre – c'est dit évidemment sous forme de provocation. Le traitement est comique, mais la question, il me semble, est fondamentale. C'est un vrai problème qui suppose des choix radicaux, cruels peut-être, qui engagent une culture tout entière : que garder, que supprimer, à quelles fins, comment, pourquoi et pour qui ?

J. O. : Surtout dans un monde où les techniques numériques nous donnent à penser qu'on peut tout garder et pour l'éternité ! Je disais à Pierre Senges que, depuis 2011, l'Ina a aussi en charge le dépôt légal du Web, les sites émanant de médias audiovisuels. Après le dépôt légal des manuscrits, des cartes, des livres, des images, des sons… et maintenant Internet. Cela donne un peu le vertige !

P. S. : J'aime aussi prendre des images à première vue négatives ou catastrophiques, et leur donner une signification positive. J'avais fait cela avec un petit livre intitulé *Essais fragiles d'aplomb* (Gallimard, collection « Minimales/Verticales », 2002), dans lequel je fais l'éloge de la chute. Au départ de ce livre existait pour moi le souvenir d'une image (que j'ai retrouvée après publication, dans les archives d'internet…), celle d'un Autrichien inventeur d'un parachute : il l'a testé du premier étage de la Tour Eiffel, en 1913, devant des caméras. Il s'agit de l'une des premières morts filmées dans les conditions du direct.

C'est une scène dramatique, plutôt traumatisante pour un enfant, que j'ai voulu transposer, dans une fiction, en désir de chute parfaitement réussi. L'inondation, la destruction de documents peut aussi être métamorphosée en utopie aquatique qui nous débarrassera du superflu et nous laissera le meilleur.

De ce projet, quel en fut le mode de restitution ?

P. S. : Ça a été la lecture du commentaire, fictionnel bien sûr, sur les images pendant leur projection. Cette intervention n'a pas été filmée et n'a donc pas donné pas lieu à une nouvelle archive !

J. O. : C'est le texte d'un écrivain qui rencontre un film, un film dont le montage lui appartient, car il existe aussi ce travail d'écriture du film, à partir du moment où Pierre Senges a choisi les images que nous avons montées. On aurait aimé qu'il y ait un enregistrement de la lecture pour avoir un film audio, pour pouvoir le réutiliser, mais nous n'avons pas eu le financement pour le faire. Dans cette expérience, il y a une tension que je trouve très forte, chaque projection étant unique.

P. S. : Cela a été projeté deux fois au Petit Palais, une fois dans le cadre d'« Entendez voir », la manifestation mensuelle avec les écrivains. La Maison des écrivains m'a demandé de refaire cette restitution, dans le cadre des « Enjeux », des journées de rencontres et de débats littéraires,. Une troisième restitution a eu lieu à l'Imec, l'Institut des mémoires de l'édition contemporaine, un lieu d'archives donc, à l'abbaye d'Ardennes, lors d'un festival, devant des gens curieux de littératures.

J'ai également travaillé dans le milieu scolaire, dans le cadre du Festival de l'eau, en collaboration avec l'Éducation nationale pour sensibiliser les enfants à l'importance de l'eau. Le festival de l'eau « invite » un fleuve différent chaque année. Cette année là, les élèves travaillaient sur le Gange et la Bièvre, on leur a donc projeté des images muettes du Gange et de la Bièvre, à charge pour les enfants d'écrire un commentaire et de le lire pendant la projection. Ils ont beaucoup aimé cet exercice. Je leur ai présenté ce que j'avais fait et j'ai pu les accompagner pour ce projet, avec leurs professeurs.

Êtes-vous un enfant de la télé ?

P. S. : Oui, bien sûr. Je l'ai beaucoup regardée jusqu'aux années 1980, je suis plutôt de la génération de *L'Île aux enfants* – et, plus tard, de *Droit de réponse*… Mais c'était mon premier contact véritable avec les archives (j'avais pu consulter ces archives, notamment quelques numéro d'*Apostrophes* quand j'ai préparé mon intervention pour « Entendez voir »). J'ai alors découvert un monde ; j'ai pu mesurer l'importance des archives visuelles, qui sont une véritable mémoire collective, d'autant plus importante que cette mémoire est liée à un objet très populaire, très partagé. En tant que mémoire commune, elle est un enjeu de service public, enjeu culturel, enjeu politique, un objet populaire. Conserver les œuvres du philosophe Thomas Brown est d'une très grande importance, mais archiver les Journaux télévisés de TF1 des années 1980 est aussi primordial parce qu'il s'agit là d'un patrimoine largement partagé, qui a nourri l'imaginaire commun. L'Ina a donc un rôle majeur à jouer. L'archivage de cette mémoire ne peut être confié à

n'importe qui et accompli n'importe comment, cela suppose, par définition, du discernement.

Visiter les locaux de l'Ina à Bry-sur-Marne permet de constater en acte les enjeux de la conservation des images ; après la conservation, vient la question de la consultation : comment se servir des archives, comment les utiliser dans des émissions de radio ou de télévision, dans les musées, les documentaires, etc. Je suis devenu plus attentif maintenant à la mention des « archives Ina » à la radio. Je suis conscient qu'il ne s'agit pas qu'une simple illustration : le choix de l'archive demande une intelligence de l'image, une vrai culture dans ces domaines, une réflexion, une intelligence esthétique, historique et politique de ce matériau.

J. O. : Les plasticiens se sont emparés très tôt des images de la télévision, à l'Ina, nous en avons eu conscience très vite. On a vu des artistes du monde du théâtre, du monde de l'image, de la danse, s'emparer des images d'archives pour les intégrer à leur travail. On voit ces travaux dans les musées aujourd'hui ; des écrivains travaillent avec ces artistes ; des collaborations nombreuses ont lieu, écrivains et chorégraphes, par exemple, pour des manifestations comme ConcorDances. On pourrait citer d'autres travaux, des vidéastes, des auteurs de bande dessinée, des dessinateurs…

Vous avez retravaillé avec l'image d'archive ?

P. S. : Avec des images audiovisuelles comme celles dont nous avons parlé, non, mais avec des images, oui. Une exposition pour enfants est en cours au Centre Pompidou, **Totem & Tattoo** (d'avril à septembre 2014). Cinq ou six œuvres contemporaines sont présentées, sculptures de Max Ernst ou Miró, toiles de Calder, exposées à hauteur d'enfant, chacune dans un tipi, dans l'obscurité. Les enfants entrent avec une lampe et les éclairent ; ils ont un audio-guide dont le texte, qui est une fiction, raconte ces œuvres et les décrit de façon fictionnelle et ludique. Un certain nombre d'artistes modernes se sont intéressés aux arts dits premiers, parfois ils en ont fait la collection, on a pris l'habitude de voir des masques ou des figurines rituelles comme des œuvres d'art. Olivier Vadrot, commissaire de l'exposition, a eu l'idée d'inverser la perspective : il a imaginé que ces œuvres occidentales étaient vues par une tribu amérindienne comme des objets liturgiques, des objets de culte, des masques, des tatouages. Les œuvres de Max Ernst, de Man Ray, sont collectionnées, étudiées par cette tribu, et commentées par l'un de ses membres. Le jeu consiste aussi à pointer des détails, ce qui devrait inciter les enfants à faire le tour de ces objets.

J. O. : Ce que j'aime dans la démarche de Pierre Senges, c'est qu'il casse les codes et nous mets dans des situations où l'on peut à la fois se laisser prendre et s'interroger sur le réel, la vérité, le mensonge, que ce soit à partir d'une archive ou d'un texte.

P. S. : Ce qui nous échappe est fertile, l'erreur peut l'être aussi. L'interprétation par Freud de *La Sainte famille* de Léonard de Vinci — Freud voit dans cette toile un vautour qui n'existe pas en se fondant sur une fausse traduction d'un texte de Léonard — aboutit à un contresens, mais ce contresens est fertile, et il est beau.

J. O. : Je pense aussi à cette erreur, le jour où la ballerine soviétique Maïa Plissetskaïa a été invitée au Journal télévisé de 13 heures, événement rare. Pour lui rendre hommage, le journal diffuse une archive d'un ballet où elle est censée figurer et le journaliste lui demande ce que cela lui fait de se voir danser. Elle répond : rien, ce n'est pas moi. La rédaction, après coup, se plaint auprès du service d'archive. Or, les images avaient été ainsi documentées avec le nom de Plissetskaia, parce que le journaliste de l'époque avait nommé ainsi cette danseuse à tort. C'est donc une erreur en cascade qui invite à la fois à s'interroger sur les images et sur la rigueur nécessaire à les documenter.

P. S. : Cela me fait toujours penser à un texte de Michel Chion sur les rapports entre images et parole. Le jour du 14 juillet, trois hélicoptères apparaissent à l'écran de télévision ; le commentaire de Léon Zitrone est : où est passé le quatrième ? Voilà comment la parole peut tordre doucement l'image.

J. O. : Ces recherches pluridisciplinaires sur l'image et les archives ont fait partie de nos activités depuis que l'Ina existe, poursuivant ainsi la démarche du Service de la Recherche de Pierre Schaeffer au sein de l'ORTF. Ces recherches multiples qui étaient le fruit d'une grande exigence peuvent être réactivées sous une forme ou une autre, notamment grâce aujourd'hui au numérique, à Internet : invention, jeu, recherche, et les écrivains, les artistes, les chercheurs, associés aux personnels de l'Institut, ont un rôle majeur à jouer à la fois pour continuer à interroger les sons et les images et pour valoriser les archives via des usages et des pratiques qui n'ont pas encore vu le jour et que l'on doit inventer.

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

Panorama des nouveaux usages des archives audiovisuelles

Par Marion Dupeyrat, chargée d'études, Ina EXPERT, et Clément Malherbe, chef de projet, Ina EXPERT

Marion Dupeyrat est en charge de la réalisation d'études sur les contenus audiovisuels et multimédia. Marion est diplômée en sciences politiques et a travaillé dans des cabinets d'études et de conseil en stratégie internet et stratégie des médias.

Clément Malherbe est en charge de la coordination de projets patrimoniaux à l'international et du développement d'études en lien avec les contenus audiovisuels et multimédia. Auparavant, Clément a travaillé au CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) en tant que chargé d'études spécialisé notamment sur l'international et les nouveaux médias. Il est titulaire d'un Master en marketing et Ventes.

Dès leurs débuts, cinéma puis télévision se sont emparés des images d'archives, dont ces médias ont rapidement compris le potentiel sur le plan de la caution historique. Depuis, les usages de ces archives audiovisuelles ne cessent de se diversifier, sur différents supports et dans de multiples secteurs, notamment dans le secteur éducatif et culturel, la recherche ou encore le tourisme et la communication. Marion Dupeyrat et Clément Malherbe proposent un large tour d'horizon de ces utilisations, des plus classiques aux plus créatives — en s'appuyant notamment sur des études d'Ina Expert. Ils mettent l'accent sur l'innovation en termes de valorisation des archives en ligne pour toucher de plus larges publics. Des détenteurs d'archives, publics ou privés, inventent, via plateformes Web et réseaux sociaux, des dispositifs pédagogiques, ludiques pour que les visiteurs s'approprient les archives, et développent de plus en plus des usages collaboratifs avec des non-professionnels.

Depuis l'arrivée d'Internet et la démocratisation des nouveaux supports de diffusion nomades (Smartphones, tablettes…), l'accès aux images d'archives s'est considérablement élargi. Ce phénomène s'est amplifié grâce à l'essor des réseaux sociaux et des sites de partage vidéo au cours de ces dix dernières années. Jadis limités aux postes physiques de consultation et réservés à un public de spécialistes — historiens, chercheurs ou encore généalogistes —, les documents du passé peuvent désormais être consultés, analysés et partagés par tout un chacun sur une multitude de supports offrant des fonctionnalités et usages très variés, allant du simple visionnage sur Internet, à la constitution de dossiers hypermédias, aux ballades virtuelles, en passant par les pratiques de *crowdsourcing*[203], la chrono-localisation, les archives audiovisuelles « augmentées », etc.

Comment les archives audiovisuelles sont-elles utilisées, valorisées et consultées aujourd'hui ? Quelles sont les nouvelles pratiques de médiation autour des archives audiovisuelles ? De quelle manière les usages ont-ils été modifiés avec l'émergence des technologies numériques, notamment le Web et les réseaux sociaux ? Comment ces nouveaux outils impactent les relations entre les organismes et leurs publics ? Cet article propose un tour d'horizon de ces problématiques, à l'heure où l'image, et notamment l'image d'archives, joue un rôle majeur en tant que vecteur d'information, de communication et de sens.

Des usages multiples

• Les usages traditionnels des archives audiovisuelles dans les médias

Le cinéma est le premier média à avoir compris le potentiel que recèlent les images d'archives. Depuis les débuts du 7e art, les images d'archives ont été utilisées tour à tour pour leur caution historique dans les films de fiction ou pour interroger l'histoire de façon critique et subjective dans des documentaires intégralement ou en partie constitués d'archives. C'est ce que l'on appelle couramment les « films de montage », auxquels des cinéastes tels Chris Marker (notamment avec son essai documentaire *Le Fond de l'air est rouge* en 1977, voir illustration ci-dessous) ou encore Rithy Panh, avec son travail sur la mémoire cambodgienne (tel *S21, la machine de mort khmer rouge* en 2002) ont donné leurs lettres de noblesses. Ces réalisateurs se servent de l'archive comme matériau cinématographique pour construire de nouvelles formes narratives et disséquer l'histoire.

[203] Que certains traduisent par « approvisionnement par la foule » ou « externalisation ouverte » pour caractériser l'utilisation en sous-traitance des connaissances et du savoir-faire d'un grand nombre de personnes.

« *Le Fond de l'air est rouge* » de Chris Marker, 1977 © Ina, Iskra, Dovidis[204].

La télévision a très tôt cherché également à utiliser les images d'archives, dont elle est devenue une grande consommatrice sous différente formes, en particulier en racontant l'histoire au travers de documentaires ou de magazines. Actuellement, une collection documentaire comme *Mystères d'archives* sur Arte propose des montages d'archives qui sont de véritables enquêtes sur des images témoignant d'événements, tandis que l'émission *Secrets d'histoire* sur France 2 utilise des archives pour illustrer de façon didactique des épisodes historiques mystérieux. Les images d'archives nourrissent également les programmes d'information, en essayant d'apporter un regard différent sur l'actualité (on parle alors d'image-preuve). Bien qu'ils ne fassent pas toujours l'unanimité notamment auprès de certains historiens, documentaristes ou professionnels des archives, les nouveaux procédés de colorisation et de sonorisation d'archives utilisés dans des programmes documentaires historiques tels qu'*Apocalypse* (collection documentaire réalisée par Daniel Costelle et Isabelle Clarke, diffusée sur France 2) ou *Paris, années folles* (documentaire réalisé par Fabien Bézat, diffusé sur France 3 en décembre 2013) contribuent néanmoins à poser un nouveau regard sur certaines périodes de l'histoire et à attirer un plus large public, à des heures de grande écoute.

Les images du passé peuvent aussi divertir, dans les émissions qui jouent sur la nostalgie et l'autocélébration de la télévision (*Les Enfants de la Télé,* qui existe depuis 1994, sur France 2 puis sur TF1) ou être détournées dans des programmes « rétro » à visée éducative. Pensons à l'émission *Message à caractère informatif* (sketches diffusés dans *Nulle part ailleurs* de Canal+, qui détournaient des dialogues de vieux films d'entreprises) ou, plus récemment, au magazine de vulgarisation sur l'économie *Dr. CAC,* diffusé sur France 5, qui utilise aussi le principe du détournement d'images d'archives ou de films oubliés pour proposer une leçon d'économie sur un ton humoristique (voir illustration ci-

[204] *Le Fond de l'air est rouge,* film en deux parties réalisé par Chris Marker, 1 - *Les Mains fragiles*, 2 – *Les Mains coupées*, Iskra, Ina, Dovidis, 1977.

dessous). Les publicitaires surfent également sur la vague « vintage » en plaçant de plus en plus d'images d'archives dans leurs campagnes télévisuelles. C'est le cas, par exemple, de la campagne « Anti Rétro » de Citroën, reprenant à son compte des interviews de Marilyn Monroe et John Lennon.

Le présentateur du magazine « *Dr CAC* » © France 5, Program 33.

Dans les musées, des artistes et vidéastes s'emparent des images d'archives pour interroger les spectateurs sur le sens des images et sur les notions de temps et de mémoire. Ainsi, l'exposition « Al Claro de Luna: Reminiscencias Sonoras », créée en 2013 par Señal Memoria – l'entité en charge de la conservation et de la valorisation des archives audiovisuelles de la radiotélévision publique de Colombie – présente des œuvres d'art créées par des artistes plasticiens à partir d'archives sonores de la phonothèque de la radio publique colombienne, dans le but de faire dialoguer les voix du passé avec celles du présent.

A Marseille, le MuCem (Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) propose depuis 2013 le cycle « Le Temps des archives » (voir illustration ci-dessous). Ces rencontres mensuelles, fruits d'un partenariat entre Ina Méditerranée [205] et France Culture, reviennent — au travers des débats et sur la base de documents d'archives choisis dans les fonds de l'Ina — sur des événements-clés de l'histoire, afin de mieux les comprendre.

[205] Basée à Marseille, la délégation Ina Méditerranée est l'antenne locale de l'Ina pour les régions Corse et Provence-Alpes-Côtes d'Azur, en charge de la collecte et de la valorisation des fonds régionaux.

Page consacrée au cycle « Le temps des archives », sur le site Web du MuCem) : Pierre Sabbagh en régie pendant la diffusion du journal télévisé (1951) © MuCem, Ina, France Culture, 2013[206].

• Les nouveaux usages des archives audiovisuelles dans les secteurs éducatif et culturel

L'utilisation des images d'archives ne se limite pas au seul univers des médias, mais concerne aujourd'hui une multitude de secteurs, tels que la recherche, le secteur culturel et pédagogique, le tourisme et la communication. En effet, rien de plus simple aujourd'hui que d'avoir accès, via son Smartphone, à des images d'archives relatives au lieu où nous nous trouvons, de composer une « carte postale vidéo » en ligne ou encore de comparer grâce à des applications mobiles les avant/après d'un lieu à partir de photographies ou de films d'archives.

Les collectivités locales et les associations utilisent leur patrimoine audiovisuel principalement pour mettre en valeur le territoire et attirer des visiteurs. La valorisation des contenus patrimoniaux s'effectue aussi bien au travers de banques d'images numériques que de dispositifs multimédias interactifs à base d'images d'archives, comme, par exemple, des modules chronologiques, des parcours thématiques ou des fresques hypermédias. L'Ina a ainsi développé en partenariat avec certaines régions de France des fresques régionales interactives — telle « L'Ouest en mémoire » (Régions Bretagne et Pays de la Loire, voir illustration ci-dessous) — qui retracent en ligne l'histoire récente de certaines régions françaises. Les documents d'archives sont éditorialisés en fonction de grands thèmes (art et culture, économie, sport...), de façon chronologique et assortis

[206] Pierre Sabbagh en régie pendant la diffusion du journal télévisé (1951), Le Temps des archives - 2013, MuCEM, Ina, France Culture, 2003.

d'outils de géolocalisation. Les utilisateurs sont invités à naviguer dans ces parcours thématiques à la découverte des richesses de leurs régions[207].

Page d'accueil du site l'Ouest en mémoire © Ina, Région Bretagne, Région Pays-de la Loire[208].

Penser le patrimoine non comme une ressource « figée » du passé, mais bien de façon dynamique au service d'une construction métropolitaine à venir, c'est l'ambition du projet patrimonial MétroPôle Images (voir illustration ci-dessous), initié en 2010 par la Région urbaine de Lyon (RUL) avec différents partenaires institutionnels et médias (Grand Lyon, Imaginove, Zodiak France, Ina...). Ce projet consiste à imaginer un dispositif de ressources d'archives audiovisuelles « inédites », composé notamment de films institutionnels sur la Région Rhône-Alpes et de rendre cette mémoire audiovisuelle du territoire accessible au plus grand nombre. Le dispositif, non finalisé à ce jour, souhaite proposer sur une plateforme Web des images pour le grand public et les chercheurs en sciences humaines. Il cible aussi les professionnels du tourisme et spécialistes du marketing territorial, en leur permettant d'enrichir des supports de visites guidées dans les musées, que ce soit un discours de médiation touristique ou la possibilité par exemple de revivre la transformation de certains quartiers de la ville de Lyon sur Smartphone. Le monde de l'enseignement supérieur est également concerné, avec comme objectif d'inciter les étudiants à créer de nouvelles œuvres audiovisuelles à partir des images d'archives.

[207] Pour découvrir les différentes fresques interactives éditées par l'Ina, voir Jalons pour l'histoire du temps présent.

[208] Voir L'Ouest en mémoire. Fresque chronologique, Ina, Région Bretagne, Région Pays de la Loire.

Maquette du projet « MétroPôle Images. Pour une mémoire partagée » © MétroPôle Images[209].

La mise en place de jeux ou de quizz autour d'images d'archives prend également de plus en plus d'ampleur, grâce au succès de réseaux sociaux comme Facebook et Twitter. Du quizz aux applications virales, le jeu permet à la fois de toucher un public nouveau, d'engager l'internaute et de « désacraliser » les contenus d'archives. Traiter les archives sous l'angle ludique implique souvent de détourner l'archive de son contexte et de sa valeur originelle. Mais l'approche différente qu'offre le jeu est aussi un moyen de toucher un public peu intéressé ou peu informé sur les archives. L'approche ludique peut permettre de revisiter une archive, de la voir sous un autre jour. Il tient aux organismes de mettre en place des dispositifs annexes permettant de poursuivre sa découverte, de recontextualiser l'archive, pour transformer la plaisir du jeu en intérêt patrimonial.

Bien que ce dispositif ne s'adresse pas spécifiquement aux archives audiovisuelles, il est intéressant ici de citer l'exemple du jeu « *Le Mystère de la Cordelière* » inventé en 2012 par les Archives départementales de l'Aube, dont l'objectif pour le joueur est de sauver un texte confisqué par les « archipages », des créatures friandes de documents d'archives. Plusieurs énigmes doivent être résolues, en fouillant les documents d'archives présentés. La résolution de l'ensemble des énigmes donne le droit de consulter le fameux texte volé (voir illustration ci-dessous).

[209] Voir Page d'accueil de la version beta du site MétroPôle Images. Pour une mémoire audiovisuelle partagée, 2012.

Le Mystère de la Cordelière **– un jeu des Archives de l'Aube © Archives départementales de l'Aube[210].**

Les vertus pédagogiques et éducatives des images d'archives sont depuis longtemps connues par les organisations patrimoniales, en plus des traditionnelles expositions et projections. Citons ici l'exemple du portail « Le Sénat junior », développé par le Sénat sur son site internet (voir illustration ci-dessous). L'objectif de ce portail est de favoriser, sous un angle ludique, l'apprentissage du système institutionnel français auprès des jeunes générations, à l'aide de documents d'archives. Une vingtaine de jeux et outils pédagogiques sont donc proposés en ligne, portant sur diverses thématiques (découverte de l'hémicycle, le Palais du Luxembourg en images, les sénateurs…). La « Machine à remonter le temps » permet aux utilisateurs de découvrir l'histoire du Sénat à travers différentes époques. Quelques photographies d'archives sont publiées, pour illustrer les biographies des présidents du Sénat.

[210] Voir Page d'accueil du jeu Les Mystères de la Cordelière, un jeu des Archives départementales de l'Aube.

Jeu *La Machine à remonter le temps*, sur le portail du Sénat Junior © Sénat Junior 2014[211].

- Des médias aux entreprises non-médias : une problématique d'image et de marque

Cet engouement pour les archives audiovisuelles concerne enfin les entreprises, soucieuses d'exploiter la richesse de leur patrimoine audiovisuel pour promouvoir leur marque, au-delà des traditionnels films institutionnels et publicitaires. La communication des fonds audiovisuels par les entreprises se fait encore majoritairement sur leurs sites institutionnels, au travers de différents outils (frises chronologiques illustrées, films institutionnels, Web TV...), mais aussi de plus en plus par le biais d'expositions thématiques ou, dans de plus rares cas, au travers de dispositifs multimédias à destination du grand public, notamment lors de dates anniversaires. C'est, par exemple, le cas d'Air France, avec son site événementiel immersif « 80 ans Air France. Le ciel passionnément », créé en 2013 à l'occasion de son 80e anniversaire (voir illustration ci-dessous) [212]. Le célèbre malletier Louis Vuitton a, quant à lui, mis en place un parcours virtuel sur son site institutionnel pour découvrir l'histoire de l'atelier d'Asnières.

[211] Voir le jeu « La Machine à remonter le temps. Voyage à travers les époques ! » sur le portail du Sénat Junior, 2014.

[212] Voir 80ans.airfrance.com, Air France, 2013.

« 80 ans Air France », le site événementiel pour les 80 ans d'Air France : « Á l'origine, 1909-1932 » © Air France 2013.

De manière générale, les documents d'archives audiovisuels sont communiqués dans un cadre interne aux entreprises, via des médiathèques numériques multimédias, mais un nombre croissant d'entreprises mettent également à disposition une partie de leurs collections en ligne auprès du grand public. Dans certains secteurs où l'innovation est un élément de différenciation important, comme l'aéronautique, le luxe ou encore le textile, le patrimoine est souvent utilisé comme source précieuse d'inspiration pour l'innovation interne. Utilisées à bon escient, les images d'archives peuvent servir aux entreprises pour les aider à affiner leur positionnement et à mieux appréhender leur présent et leur avenir.

Enfin, beaucoup de grands groupes historiques utilisent les contenus patrimoniaux comme un outil de management pour sensibiliser les jeunes salariés et les nouveaux arrivants à l'histoire et aux valeurs de l'entreprise (notion de *knowledge management*). De nombreuses sociétés ont aussi initié des projets de collectes de témoignages oraux de collaborateurs, pour faciliter le transfert de connaissances et le passage de relais entre les « anciens » et les nouvelles générations. Le patrimoine constitue là un élément d'acculturation fort, au service de la cohésion sociale et de la culture interne de l'entreprise. Il permet aux salariés de renforcer leur sentiment d'appartenance à l'entreprise. En tant que trace du passé, le patrimoine peut également être utile pour comprendre et résoudre certains blocages institutionnels dans une organisation. Le dernier avantage de l'utilisation du patrimoine dans les organisations réside dans la rationalisation des coûts de production et de gestion de l'information. En effet, la réintégration des contenus patrimoniaux dans les bases de données numériques des entreprises permet à celles-ci de bénéficier de contenus déjà disponibles, qu'il n'est plus nécessaire de créer.

L'ECPAD (L'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense), l'organisme français dépositaire du patrimoine audiovisuel et cinématographique de l'armée française depuis 1915, propose quant à lui diverses actions pédagogiques, culturelles et scientifiques sur mesure, à destination des scolaires, universitaires et chercheurs, telles que des visites découvertes, des ateliers d'« analyse d'images », des formations ou encore des parcours pédagogiques en ligne pour les enseignants[213].

Comment les usages traditionnels des archives sont transformés par les outils de publication numériques

• Les archives en ligne : nouveaux modes de mise à disposition, d'éditorialisation et d'écriture

Le passage du hors ligne (*offline*) au en ligne (*online*) a permis l'arrivée de nouveaux modes de mise à disposition des archives, d'éditorialisation et d'écriture autour des archives. Sur le Web, les institutions patrimoniales et les acteurs médias continuent de parier sur une large mise à disposition de leurs collections, et ce auprès de publics de plus en plus divers (grand public, professionnels, scolaires, chercheurs...). Des initiatives publiques ou privées telles que Gallica (la bibliothèque en ligne de la Bibliothèque nationale de France), Wikimédia (Association à but non lucratif pour le partage des connaissances via des contenus numérisés) ou, plus récemment, Google Art Project — avec la mise à disposition gratuite des archives de Nelson Mandela — se multiplient, rendant ainsi le patrimoine audiovisuel accessible au plus grand nombre.

Le projet « Internet Archive » s'inscrit dans cette mouvance de démocratisation et d'universalisation du savoir. Fondée en 1996 à San Francisco, cette bibliothèque numérique pionnière dans l'archivage du Web (398 milliards de pages Web archivées à ce jour) accueille différents types de contenus d'archives : logiciels, vidéos, livres... accessibles gratuitement en ligne. Parmi ses projets phares se distingue notamment « September 11th Television Archive », site mettant à disposition des chercheurs et du grand public les segments télévisés des grandes chaînes américaines et anglaises pendant l'attaque du 11 septembre 2001 et les jours suivants. Les plateformes de partage telles que Flickr, YouTube, Pinterest ou Vine présentent également de nouvelles opportunités pour les particuliers, mais aussi pour les professionnels, de conserver et de mettre en avant leurs collections.

Dans le champ scientifique, et à une échelle moindre, les AAR (Archives audiovisuelles de la recherche) ont lancé depuis plusieurs années un vaste projet de recherche intitulé ASA-SHS (Atelier de sémiotique audiovisuel pour les sciences humaines et sociales)[214], en vue de développer de nouveaux cadres de description, d'indexation et d'annotation de corpus audiovisuels pour les enseignants, les chercheurs en sciences humaines et sociales et le

[213] Voir le site L'ECPAD, Ministère de la Défense.

[214] Voir ASA – SHS / Atelier de sémiotique audiovisuelle.

grand public. Le fonds audiovisuel des AAR, libre d'accès, réunit aujourd'hui près de 6 000 heures de vidéos tournées dans le monde entier et documentant les grands enjeux et interrogations dans toutes les disciplines des sciences humaines et sociales. Les vidéos sont thématisées sous la forme de dossiers hypermédias et accessibles en fichiers mp4 sur différents supports (ordinateurs, Smartphones et tablettes).

- **Nouveaux modes d'éditorialisation et d'interactivité autour des archives**

Aujourd'hui, les détenteurs d'archives vont plus loin que la simple mise à disposition de leurs fonds et utilisent les nouvelles technologies de publication issues du numérique pour développer de nouveaux modes d'écriture et d'interactivité à partir de leurs images, comme les web-documentaires, les programmes courts ou bien les remix d'archives.

Citons par exemple le web-documentaire *1914, Dernières nouvelles* (Arte / Les Films d'Ici, voir illustration ci-dessous), lancé en 2014 dans le cadre de la célébration du Centenaire de la première guerre mondiale, et qui propose aux internautes de s'immerger de façon interactive dans l'actualité des mois qui ont précédé le conflit, à travers des photographies, des vidéos et des articles de presse de l'époque.

Capture du site « 1914 Dernières nouvelles » © Arte, Les Films d'Ici, 2014[215].

La relation avec l'usager transformée par le nouvel environnement numérique collaboratif

Les nouvelles plateformes numériques et les usages qui leurs sont liés ont multiplié les projets dits de *crowdsourcing* et les échanges collaboratifs entre les organismes patrimoniaux et leurs publics. Ces projets bouleversent aujourd'hui ces relations avec les usagers.

[215] Voir le site consacrée au web-documentaire 1914, Dernières nouvelles sur le site d'Arte TV, 2014.

• L'usager en tant qu'expert

La posture « d'expert » des professionnels des archives n'est plus exclusive. Elle est désormais partagée avec les particuliers passionnés et parfois avec le grand public, qui détient certains savoirs spécifiques. Cette collaboration avec les usagers amateurs a toujours existé grâce aux bénévoles ; mais les outils du Web permettent aujourd'hui de réaliser ces projets collaboratifs à très grande échelle et d'optimiser (en augmentant ses chances) les retours des contributeurs.

- L'aide à l'identification

Á titre d'exemple, les sollicitations les plus communes lancées par les organismes patrimoniaux sur le Web sont les demandes d'identification ou d'aide à la localisation d'un document ou d'une collection. « Qui est sur cette photographie ? », « Savez-vous situer cette prise de vues ? » sont les questions les plus fréquemment posées.

Exemple de sollicitation sur le site « Mémoire. Les images d'archives en Région Centre » © Ciclic, Agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture

numérique[216]**.**

Ces sollicitations sont de plus en plus relayées sur les réseaux sociaux, et notamment sur Twitter et Facebook. Les réseaux sociaux ont l'avantage d'être par essence des plateformes d'échanges, sur lesquelles les internautes sont déjà prédisposés à dialoguer. De plus, il est plus facile de poser une question à ses abonnés sur les réseaux sociaux (en « push », qui apparaîtra sur sa *timeline*) plutôt que d'attendre leur visite sur son site.

Les archives départementales de la Manche ont lancé un dispositif sur Facebook (voir les deux illustrations ci-dessous). Ils conversent avec leurs fans pour localiser certaines photographies. Pour valider ou invalider une proposition d'un internaute, l'établissement poste une autre photographie du lieu proposé et pointe les différences ou les similarités ; une façon originale d'échanger avec leurs fans tout en valorisant leurs archives et en faisant avancer l'enquête.

Une demande d'aide à la localisation de photographies sur la page Facebook des Archives départementales de la Manche © Archives départementales de la Manche[217]**.**

Des échanges entre les Archives départementales de la Manche et leurs abonnés autour d'une identification - page Facebook © Archives

[216] Voir le site Mémoire. Les images d'archives en Région Centre, Ciclic.

[217] Voir la page Facebook des Archives départementales de la Manche, Facebook, Archives départementales de la Manche.

départementales de la Manche[218].

Les Archives de la télévision nationale irlandaise (RTE) ont choisi de relayer leurs appels à identification via Twitter (voir illustration ci-dessous). Á raison d'environ une demande par semaine, ce dispositif s'est avéré efficace, la plupart des énigmes ayant été résolues. Certains appels suscitent des échanges entre RTE, ses partenaires et ses abonnés (qui sollicitent leurs réseaux pour mieux mener l'enquête).

Une demande d'aide à l'identification d'une personne relayée sur la plateforme Twitter de RTE Archives © RTE Archives[219].

Certains organismes ont lancé des appels à reconnaissance de personnes sur leurs sites dans un objectif plus mémoriel, pour raviver le débat entre générations, ou solliciter des témoins âgés.

« Remember Me? » est une opération lancée par le Musée de l'holocauste des États-Unis (United States Holocaust Memorial Museum), dans le but d'identifier les enfants apparaissant sur les clichés pris par les associations humanitaires, après la seconde guerre mondiale (voir illustration ci-dessous). Outre l'identification des personnes

[218] Voir sur la page Facebook des Archives départementales de la Manche des échanges entre les Archives et leurs abonnés autour d'une identification.

[219] Voir la plateforme Twitter de RTE Archives.

photographiées, le projet vise à faire connaître l'histoire de ces enfants orphelins qui ont été déplacés pendant la guerre et après. Ce projet, guidé par un impératif de temps, souhaitait également donner une chance à ces enfants de renouer des liens avec d'éventuels membres éloignés de leur famille. En mettant en place une plateforme Web efficace et une communication axée sur des réseaux en ligne ciblés, le projet, initié en 2011, a su tirer profit des opportunités qu'offre le Web.

« Remember me? Displace Children of Holocaust » © USHMM (États-Unis)[220].

- **Le contributeur collaborateur**

Les nouvelles plateformes permettent également aux contributeurs d'aller plus loin en participant, par exemple, à l'effort d'écriture ou de réécritures de descriptions rattachées à des documents. Le projet « PhotosNormandie » repose sur la mise en ligne sur la plateforme Flickr de plus de 3 000 photos de la bataille de Normandie issues des Archives nationales des États-Unis (National Archives and Records Administration / Nara), des Archives nationales canadiennes (Bibliothèque et Archives Canada) et de la Bibliothèque de Cherbourg (voir illustration ci-dessous). L'objectif de ce projet est d'améliorer les descriptions souvent très succinctes, voire inexistantes, des photos disponibles en ligne et de relier les contenus à d'autres bases accessibles en ligne. Il est mené par une équipe indépendante de toute institution. Le travail de redocumentarisation est réalisé par les

[220] Voir page d'accueil de « Remember me? », USHMM.

internautes.

Le projet de galerie « PhotosNormandie » sur Flickr © PhotosNormandie[221].

Le *crowdsourcing* vise souvent des passionnés - « experts » prêts à apporter un savoir plus scientifique sur un sujet précis. Que ce soit via un site dédié ou un wiki, les organismes patrimoniaux mettent ainsi parfois en place des plateformes d'échanges plus « scientifiques » avec leurs usagers les plus avertis.

Les Archives de la Vendée ont créé un « L@boratoire des internautes » (voir illustration ci-dessous). Son objectif est de recréer en ligne les échanges que pratiquent chercheurs, experts et professionnels dans les salles de consultation. Les contributeurs peuvent rédiger des billets, les commenter, réagir aux questions posées par les Archives (incompréhension du contexte d'un objet ou document, termes énigmatiques inscrits sur des documents…). Le « L@boratoire » augmente ainsi l'intérêt des archives auprès des lecteurs-internautes les plus engagés, et favorise le partage des connaissances avec les archivistes.

L@boratoire des internautes © Les Archives de la Vendée[222].

[221] Voir projet « Galerie de PhotosNormandie » sur Flickr.

[222] Voir le « L@boratoire des internautes – Les Archives de la Vendée ».

Les Archives de la Vendée co-construisent également avec des bénévoles une base collaborative de noms : « Noms de Vendée » (voir illustration ci-dessous). Son logiciel support, initialement porté par un groupe de passionnés, a été donné aux Archives de la Vendée pour assurer une pérennité et plus d'ampleur à la base. Aujourd'hui, la base est co-administrée par Les Archives de la Vendée et ce groupe de bénévoles. « Nous avons voulu pousser au plus loin la logique de collaboration : les bénévoles ne sont pas que des fournisseurs de données, car même l'administration intellectuelle et technique de la base est collaborative », explique Thierry Heckmann, directeur des Archives de la Vendée[223].

« Noms de Vendée » (France) © Archives de la Vendée[224].

Cette intégration des amateurs dans la constitution des bases n'est pas sans conséquence sur la façon dont les professionnels abordent les nouvelles plateformes d'échange et sur leur capacité à accepter ces stratégies collaboratives. S'ils sont enrichissants, utiles, innovants et parfois nécessaires, les projets collaboratifs peuvent être également déstabilisants pour un organisme. Ils sont l'engagement d'une relation nouvelle avec les usagers, où l'organisme accepte de lâcher prise, de faire confiance à des non-professionnels et de leur ouvrir ses portes et ses contenus.

- **L'usager en tant que producteur de contenus**

Les usagers peuvent aussi être sollicités pour soutenir le travail des professionnels en donnant de leur temps sur des tâches simples mais chronophages. Ces projets de *crowdsourcing* participent à la tendance actuelle de rapprocher usagers et professionnels, en promouvant la même envie d'accomplissement d'une mission. Les formes les plus populaires de *crowdsourcing* dans le domaine des archives sont la transcription et le *tagging* collaboratifs. La transcription (le dictionnaire Larousse dit « reproduire un mot, un texte, à l'aide d'un système d'écriture différent », en l'occurrence ici passer de l'écriture manuscrite à l'écriture numérique) concerne principalement les documents écrits. Le

[223] Extrait des études Ina EXPERT « Le public, acteur de la mémoire » et « Valorisation du patrimoine et des contenus audiovisuels des entreprises : les meilleures pratiques », 2013.

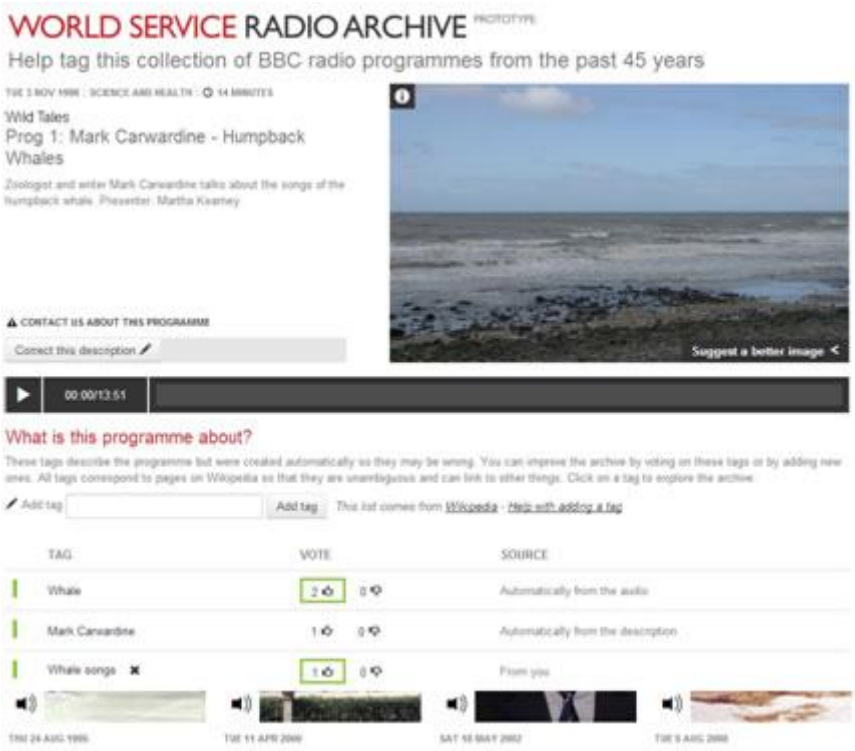
[224] Voir « Noms de Vendée », Archives départementales de la Vendée.

tagging – ou identification de mots clés – s'adapte quant à lui à tous les supports : documentation écrite, images fixes ou images animées.

Les projets de *tagging* collaboratif répondent à de nouveaux besoins créés par l'essor du numérique. L'accessibilité des contenus en ligne est devenue une priorité pour de nombreux organismes patrimoniaux, or, le Web demande un niveau de granularité de l'indexation élevé. Pour que les contenus numérisés soient accessibles et remontent correctement dans les moteurs de recherche, l'indexation doit être à la fois précise et abondante. Sans indexation et sans métadonnées approfondies, les contenus n'ont pas de valeur d'usage et ne sont ni consultables, ni exploitables. Mais cette tâche prend du temps, et faire appel au public pour créer ou compléter l'indexation est un moyen d'accélérer la mise en ligne.

Le *tagging* s'inscrit, de plus, totalement dans les nouveaux usages liés au Web. En effet, le tagging des amis sur Facebook, des vidéos sur YouTube, des photographies sur Flickr ou les hashtags [225] sur Twitter sont tout autant de façons de pratiquer la « folksonomie »[226].

Pour faciliter le tagging, certains organismes ont mis en place des systèmes de correction de tags générés automatiquement. BBC Service Radio Archive propose un service hybride, dans lequel le contributeur vérifie les tags créés automatiquement et peut en générer de nouveaux.



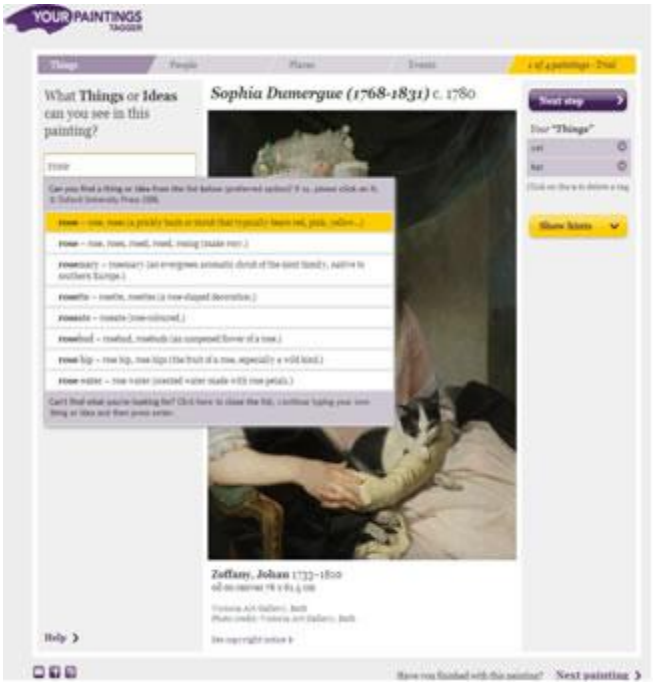
[225] Le *hashtag* (ou mot-dièse) est « un marqueur de métadonnées couramment utilisé sur I nternet où il permet de marquer un contenu avec un mot-clé plus ou moins partagé », Wikipedia.

[226] Une folksonomie « (ou indexation personnelle) est un système de classification collaborative décentralisée spontanée, basé sur une indexation effectuée par des non-spécialistes », Wikipedia.

Exemple de correction de tags automatiques - Prototype de BBC Service Radio Archive (Royaume-Uni) © BBC Service Radio Archive[227].

La mise en place de projets d'indexation collaborative vise également à éliminer ou réduire l'écart sémantique entre le vocabulaire des professionnels et celui des visiteurs « lambda », pour être au plus près des besoins des usagers. Différents niveaux de *tagging* peuvent également être appliqués, en fonction de l'expertise du contributeur.

Pour le projet « Your Paintings Tagger» (voir illustration ci-dessous), initiative de la Public Catalogue Foundation, de la BBC et de musées britanniques, c'est lors de l'inscription qu'il est demandé au contributeur s'il a des compétences particulières en histoire de l'art. Si oui, le contributeur est invité à participer à un travail de *tagging* plus spécialisé (*tag* du mouvement artistique associé à une œuvre, etc.).



Exemple de l'interface de tag de « Your Painting Tagger » (Royaume-Uni) © Public Catalogue Foundation, BBC, Arts Council[228].

Cette expérience de *tagging* peut aussi être déclinée en jeu pour motiver les contributeurs. En 2009, l'Institut néerlandais pour l'image et le son (Beeld En Geluid) a souhaité tester cette « gamification » en mettant en place dans le cadre d'un projet de recherche un jeu d'annotation vidéo appelé « Waisda? » (Voir illustration ci-dessous). Des

[227] Prototype de BBC Service Radio Archive Word Service : "World Service Radio Archive Prototype", BBC Service radio Archive.

[228] Voir Interface de *tag* de « Your Paintings Tagger », Public Catalogue Foundation, BBC, Arts Council.

extraits d'émissions de télévision étaient présentés aux joueurs qui devaient proposer des *tags* adaptés à ce qu'ils voyaient. Chaque jeu fonctionnait en duo : les joueurs remportaient des points lorsque leurs *tags* correspondaient avec ceux de leur adversaire.

Interface de « Waisda? », jeu d'annotation vidéo (Pays-Bas / UE) © Beeld En Geluid (Institut néerlandais pour l'image et le son)[229].

• Nouvelles formes de collaboration et de valorisation autour des fonds patrimoniaux

L'arrivée du Web a également modifié les dispositifs de collecte mis en place par les organismes patrimoniaux, notamment les cinémathèques, pour accueillir et surtout valoriser des fonds privés. De nombreux sites Web de collecte de souvenirs ou de documents d'archives issus de particuliers font ainsi surface à l'occasion d'anniversaires ou dans le cadre de projets mémoriaux. Ces plateformes Web, si elles sont souvent aussi accompagnées de campagnes de collecte hors ligne, ont l'avantage de toucher un public plus large et de permettre une valorisation quasi immédiate et accessible par tous des contenus collectés.

Les projets « Europeana 1914-1918 » et « Europeana 1989 » (voir illustration ci-dessous)sont des exemples intéressants. Ils ont pour but de recueillir et de valoriser auprès du public européen des histoires et des documents de toutes provenances en lien avec la première guerre mondiale et la chute du mur de Berlin. Le dispositif s'articule entre des collectes physiques et un recueil en ligne d'objets et d'histoires.

[229] Voir Interface de « Waisda? », jeu d'annotation vidéo, Institut néerlandais pour l'image et le son (Beeld En Geluid).

Interface d'accueil du projet « Europeana 1989 » © Union européenne[230].

De même, le gouvernement de Singapour, en partenariat avec de nombreux acteurs locaux, a lancé en 2011 le « Singapore Memory Project » (SMP). Ce projet de collecte — mené à l'occasion du 50e anniversaire de l'indépendance de Singapour — a pour objectif de constituer une collection nationale de souvenirs et de moments importants des acteurs de la ville (habitants, organisations, associations, entreprises, institutions…) et de les rendre accessible au plus grand nombre afin de construire pour les générations futures une base représentative du chemin parcouru par leur nation.

Interface de « Singapore Memory » (Singapour) © Singapore Memory Project (SMP), National Library Board, Singapore[231].

[230] Interface d'accueil du projet « Europeana 1989 », Union européenne.

Toutes ces nouvelles formes de collaboration et de valorisation autour des fonds audiovisuels et photographiques mises en place par les organismes patrimoniaux ne cessent de se renouveler. L'évolution permanente des comportements liés au Web et aux réseaux sociaux, l'apparition de nouvelles plateformes d'échanges, l'explosion du trafic sur les sites vidéo et l'arrivée de nouveaux supports de consultation offrent chaque jour de nouvelles possibilités d'exploitation des archives. Les organismes patrimoniaux et les détenteurs de fonds doivent toujours plus s'intéresser à ces nouvelles pratiques pour être au plus près des attentes de leurs publics, tout en étendant leur notoriété auprès de nouveaux publics jusqu'alors peu familiers avec les documents d'archives.

Marion Dupeyrat, chargée d'études, Ina EXPERT,

Clément Malherbe, chef de projet, Ina EXPERT, Mars 2014

[231] Interface de « Singapore Memory », Singapore Memory Project, National Library Board.

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

Par Matteo Treleani, enseignant-chercheur à l'Université Paris Est Marne la Vallée, membre du Ceisme / Université Paris 3

Matteo Treleani est docteur en sémiologie, enseignant à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée et chercheur au Ceisme (Centre d'études sur les images et les sons médiatiques) de l'Université Sorbonne Nouvelle. Il a soutenu sa thèse à l'Université Paris Diderot, en convention avec l'Institut national de l'audiovisuel (Ina) où il a été chercheur de 2009 à 2012. Son ouvrage *Mémoires audiovisuelles : les archives en ligne ont-elles un sens ?* est paru en 2014 aux Presses de l'Université de Montréal, dans la collection « Parcours Numériques ». Il fait partie du comité de rédaction des *Actes sémiotiques* et a récemment codirigé l'ouvrage *Vers un nouvel archiviste numérique* (L'Harmattan/Ina Editions, 2013). Journaliste, il est également auteur d'un blog en italien, pour la revue *Linkiesta*.

De plus en plus d'objets patrimoniaux sont numérisés et mis en ligne. De nombreux projets, nationaux et internationaux, de publication des archives sur Internet se sont en effet développés ces dernières années. Il est intéressant d'interroger cette notion de patrimoine en ligne à la fois comme une conservation et une transmission du passé et comme construction du présent. Matteo Treleani pose cette question de l'intérêt de l'accessibilité de contenus patrimoniaux divers en essayant de comprendre quelles sont les priorités en matière de patrimoine, en se plaçant à la fois dans la perspective d'une stratégie pour tous les contenus et dans un perspective qui part des contenus eux-mêmes. S'il souligne les particularités du patrimoine audiovisuel, c'est pour montrer que c'est avant tout du patrimoine, et que la notion de patrimoine est prééminente au support et à la technique.

Numériser et rendre accessible en ligne un grand nombre de documents considérés comme « patrimoniaux » est aujourd'hui une pratique très répandue. La numérisation est utile pour accéder à distance à des documents censés constituer un héritage ou conserver des traces du passé. Publier les archives à travers Internet est devenu presque une nécessité pour les politiques patrimoniales : la Commission européenne, par exemple, incite les États membres à prendre cette direction[232]. De nombreux projets nationaux ou

---

[232] Voir par exemple la 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. Dans la synthèse de la recommandation nous pouvons lire que : « La numérisation et la

internationaux visent donc à rendre publics des documents du passé. La bibliothèque numérique Europeana est un projet phare de ce point de vue. Ces pratiques concernent les archives audiovisuelles aussi : des sites Internet comme l'européen EUScreen, Ina.fr ou le partenariat entre YouTube et l'Istituto Luce en Italie, visent à mettre à disposition du public une grande quantité de documents audiovisuels. Ces projets sont évidemment très louables et ceux de la Commission européenne visent en particulier à un partage des connaissances et de l'histoire parmi les États membres, dans une perspective à long terme[233]. Mais quels présupposés se cachent dans cette activité apparemment nécessaire ? L'idée de patrimoine accessible en ligne ne présuppose-t-elle pas une position épistémologique implicite vis à vis de notre rapport au passé ?

Nous allons interroger la notion de *patrimoine en ligne* à partir de deux notions. La première conçoit le patrimoine comme un stock, soit un dépôt d'objets à conserver pour les sauvegarder de l'œuvre du temps et les transmettre aux générations futures. La deuxième, plus abstraite, conçoit le patrimoine de façon dynamique, comme un processus en évolution constante, soit une construction du présent. Nous allons essayer de comprendre quelle est la valeur de la publication en ligne selon ces deux idées de patrimoine.

Avant de continuer, une hypothèse est nécessaire. Il ne s'agit pas ici de questionner la notion d'accessibilité *tout court*. L'intérêt de l'accessibilité en ligne à des œuvres culturelles est évident du point de vue des chercheurs, par exemple. Pouvoir analyser un dessin sur son ordinateur sans se déplacer dans un autre pays est manifestement mieux que ne pas pouvoir le faire. Ce qui nous intéresse est plutôt de comprendre quelles sont les priorités en matière de patrimoine et de voir si, à une perspective qui part du haut et définit les stratégies d'une manière générale pour tous les contenus, il ne faudrait pas aussi ajouter une perspective locale, qui part des contenus et des exigences que ces derniers imposent aux éditeurs (en matière de contextualisation, accès, visualisation et ainsi de suite).

Le patrimoine comme stock

La vision la plus commune du patrimoine est celle du stock. Sa métaphore serait alors celle d'un magasin où l'on dépose des objets afin de les conserver. Dans ce cadre, la conservation implique aussi la restauration, pour les cas de patrimoines endommagés, et la

---

conservation du patrimoine culturel européen est une des priorités de la stratégie numérique pour l'Europe. Numériser et mettre en ligne le patrimoine culturel de l'Union européenne (UE) doit permettre à l'Europe de tirer le meilleur parti de sa richesse culturelle en lui donnant une visibilité accrue sur Internet. »

[233] Celle de créer les bases pour des citoyens véritablement *européens* qui partageraient une *mémoire collective* dépassant les frontières nationales. Le programme *Europe pour les citoyens*, par exemple, vise à « développer un sentiment d'appartenance à des idéaux européens communs » (Programme Citoyenneté 2007-2013 de la European Audiovisual and Culture Executive Agency).

sauvegarde afin d'éviter les dégâts dus à la non pérennité des supports. Si le patrimoine est un stock d'objets conservés quelque part, la valorisation en est alors l'activité permettant de les exposer, de les redonner au public. Cette idée de *stock* s'applique aussi bien au patrimoine architectural qu'aux œuvres cinématographiques. Certains bâtiments, par exemple, sont conservés et restaurés : on ne peut pas les modifier pour ne pas toucher à l'authenticité du projet original. L'ensemble d'un certain nombre de bâtiments d'une ville, sélectionné par des experts, constitue le *patrimoine architectural* de cette ville. De même, les bobines des films sont conservées dans des conditions propices à leur survie à long terme et ensuite utilisées pour des programmations en cinémathèque dans le but de les exposer.

Cette vision du patrimoine, qui peut être considérée comme naïve, cache des subtilités. Comme l'affirme Krysztof Pomian, l'objet patrimonial, afin de devenir tel, doit être isolé de la contemporanéité, on ne peut plus l'utiliser pour ses fonctions originaires. Afin d'être sauvegardé il faut l'isoler et le conserver[234]. Cette opération correspond à la nécessité de donner une valeur proprement patrimoniale, et non plus fonctionnelle, à l'objet. C'est une perspective qui se rapproche de la notion de *document/monument* chez Foucault : le document n'intéresse pas les historiens pour ce qu'il dit mais plutôt pour les traces du passé qu'il laisse transparaître indépendamment des intentions de ses auteurs[235]. Les films muets ne participent alors plus à la distribution traditionnelle et sont visionnés en tant qu'œuvres patrimoniales qui mettent en évidence des traits de l'esthétique d'un auteur, d'un courant ou d'un état de l'histoire du médium.

• La numérisation pour l'accessibilité

Les problématiques liées au patrimoine vu comme stock sont donc en premier lieu des problématiques de conservation et de sauvegarde. Il faut d'abord protéger les objets de l'œuvre du temps et ensuite les exposer, et donc les valoriser. De ce point de vue, un des objectifs de la numérisation est de faciliter l'accès aux documents. Le numérique est d'ailleurs encore très problématique pour la conservation à long terme. Plusieurs questions en font un support très fragile par rapport aux supports traditionnels : les problèmes d'obsolescence, le coût des migrations et la crainte du « trou noir numérique » (une période de négligence peut engendrer la perte d'une partie consistante d'un fonds d'archive : le fait de ne pas migrer tous les cinq ans à cause d'une restriction budgétaire, par exemple, peut provoquer des pertes irrémédiables)[236].

La numérisation est toutefois nécessaire afin d'exposer le patrimoine et, surtout, afin de le rendre accessible à distance. Le numérique implique une délocalisation des contenus.

---

[234] Krysztof Pomian, « Musée et patrimoine », in Henri Pierre Jeudy, sous la direction de, *Patrimoines en folies*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, collection « Ethnologie de la France », 1990, p. 196.

[235] Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 14.

[236] Voir Science and Technology Council of the Academy of Motion Pictures Arts and Science, *The Digital Dilemma*, 2007, pour les problématiques économiques et techniques liées à l'archivage numérique dans le domaine de l'audiovisuel.

Les consignes de numérisation et d'accessibilité de la Commission européenne rentrent dans cette perspective. « Une grande visibilité sur Internet et la numérisation des biens des institutions culturelles européennes aidera ces dernières à poursuivre leur mission de diffusion et de conservation de notre patrimoine dans l'environnement numérique » (Recommandation 2011/711/EU de la Commission européenne du 27 octobre 2011, citée plus haut). Ces discours, parfois tautologiques (il faut diffuser pour mieux diffuser), démontrent que le partage des connaissances est la motivation la plus importante de la publication en ligne. Les documents disponibles dans une bibliothèque européenne, par exemple, ont toujours été accessibles, ce qui change ici c'est leur disponibilité à distance et, par conséquent, la facilité de leur accès.

• L'accessibilité en question

Un présupposé de la vision de patrimoine comme stock est toutefois celui de voir les documents patrimoniaux comme des unités discrètes, signifiantes pour elles mêmes. Ce qui peut bien s'appliquer à certains types de patrimoines artistiques, comme le cinéma, par exemple, là où l'on a affaire à des œuvres souvent narratives, mais cela est plus difficile pour des documents qui sont souvent signifiants dans leur contexte originaire, comme ceux diffusés sur Europeana (ou, aussi, les archives non-films conservées dans les cinémathèques[237]). La Recommandation de la Commission européenne citée plus haut fixe pour chaque État membre, par exemple, le nombre de contenus minimum à fournir à Europeana (voir l'Annexe II de la Recommandation), ce qui s'apparente à une vision du patrimoine, considéré comme un ensemble d'objets isolés[238]. 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. Un autre exemple est celui de la Bibliothèque du Monde de l'Unesco, accessible en ligne. Fait marquant : sur ce site également, les chiffres sont mis en avant avec une certaine fierté (chaque État présente un certain nombre de documents et cette quantité est affichée dans le catalogue, comme si, à l'entrée d'une bibliothèque on nous renseignait continuellement sur la quantité de livres sur chaque étagère).

Cette perspective mène au paradoxe que tout finit par être disponible en ligne, visible et accessible, et cependant rien n'est vraiment compréhensible. La vision de l'histoire qu'on en tire n'est que partielle ou anecdotique. En visitant ces publications en ligne, on dirait que les seuls moments où l'on voit un vrai discours historique sont précisément ceux où on utilise les archives pour produire un discours qui les transcende, qui ne s'arrête pas à leur

---

[237] Par *archives non-films*, on entend tous les documents non-audiovisuels liés à la production cinématographiques : scénarios, lettres, photographies, etc. Voir, par exemple, le travail de Marc Vernet sur les *continuity script* : « Mais où est passé le réalisateur ? Les continuity script de New York Motion Picture et Triangle de entre 1913 et 1917 », 17 mai 2009.

[238] On peut lire que la France, qui a publié 2 745 833 *objets* (terme utilisé dans le texte) sur Europeana, va devoir atteindre, comme objectif indicatif pour 2015, 4 308 000 publications ; l'Italie de 1 946 040 devra arriver à 3 705 000 et ainsi de suite, Voir Recommandation de la Commission du 27 octobre 2011 sur la numérisation et l'accessibilité en ligne du matériel culturel et la conservation numérique, 2011.

signification singulière. Où l'on fait donc un usage de l'archive, au lieu de tout simplement l'exposer.

Mais d'où vient l'exigence de publier les archives ? On a souvent affirmé que le critère de publicité comme dimension fondamentale de la démocratie souligné par Habermas est à la base de ces activités[239]. La publication des archives répondrait donc à une exigence de *transparence*. Les archives étaient censées être consultées par les historiens. Aujourd'hui, on vise à donner ces documents directement au public sans passer par l'intermédiaire savant[240]. Une exigence qui, selon Michel Serres, par exemple, modifierait notre accès au *savoir* : auparavant on devait passer par des intermédiaires alors qu'aujourd'hui la connaissance est directement accessible à tous, elle serait « démocratisée »[241]. Suivant cette perspective, le savoir historique serait cependant objectivé dans les documents d'archives, sur lesquels les discours des historiens sont basés, et non pas produit des historiens eux mêmes (les historiens *produisent* le savoir historique, ils ne le découvrent pas dans des objets qui, une fois rendus accessibles à tous, rendraient inutile leur travail).

Cette exigence de transparence présuppose en outre une transparence du dispositif numérique : d'Internet par exemple, ou de la base de données en ligne qui permet d'accéder aux contenus. Nous avons souligné ailleurs [242] que les dispositifs numériques ne sont pas neutres, mais ils définissent un type d'interaction avec le contenu qui finit par produire des attentes vis-à-vis de ces derniers et, par conséquent, des formes de croyances. Les données sont souvent perçues comme *objectives* et non filtrées, en raison du système qui nous permet d'y accéder, par exemple. En fait, les archives sont toujours soumises à une pratique d'éditorialisation, intentionnelle ou non. Le seul fait de les publier dans une base de données en ligne produit un cadre de lecture qui définit les horizons d'attente des usagers pour ce contenu (dans un certain contexte, par exemple, on s'attend à voir des documents fiables, preuves du passé, et nous pouvons tomber dans des mauvaises interprétations s'il nous est montré un canular ou un reportage de propagande).

Dans les bases de données en ligne, les documents seraient ainsi 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. C'est dans ce cadre que les notions d'éditorialisation et de contextualisation interviennent. Il faut concevoir un

---

[239] Jürgen Habermas, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1986 ; Voir également Jacques Guyot, Thierry Rolland, *Les Archives audiovisuelles,* Paris, Armand Collin, 2011, p. 102.

[240] Europeana et la Bibliothèque du Monde de l'Unesco, par exemple, s'adressent à tous les usagers, comme aussi Ina.fr (initialement nommé *archives pour tous*) et non seulement aux chercheurs, comme c'est le cas des dépôts légaux consultables dans les salles de la Bibliothèque nationale de France.

[241] Michel Serres, *Petite Poucette*, Paris, Éditions Le Pommier, 2012, p. 19 : « Que transmettre ? Le savoir ? Le voilà, partout sur la Toile, disponible, objectivé. Le transmettre à tous ? Désormais, tout le savoir est accessible à tous. Comment le transmettre ? Voilà, c'est fait. ».

[242] Matteo Treleani, « Dispositifs numériques : régimes d'interaction et de croyance » *Actes Sémiotiques*, n. 117, 2014,

contexte pour ces documents, les rendre compréhensibles et fournir des éléments qui aident les usagers à les interpréter. Un travail humain d'*éditorialisation*. Mais on fait toujours face au problème le plus important : la masse de documents. Éditorialiser cette masse que l'on a intentionnellement produite est humainement impossible : pour l'instant, on ne peut s'en tenir qu'à les publier, tout ce qui concerne leur interprétation viendra ensuite, une fois les problématiques techniques résolues.

Essayons de résumer : si le patrimoine est un stock d'objets, ce qui compte, évidemment, est la conservation physique de ce dépôt. Leur exposition est un problème certainement non accessoire, s'agissant bien de la finalité même de la conservation, mais logiquement postérieur à la préservation. D'abord, on conserve et, ensuite, on expose. La publication en ligne vise à rendre ces documents accessibles, sauf que, chacun de ces objets nécessite un contexte et un travail humain afin d'être intelligible. Par conséquent, il faut les éditorialiser, mais, vu la masse de documents, cette éditorialisation se révèle une utopie.

• La spécificité du patrimoine audiovisuel

La question de l'éditorialisation se fait encore plus complexe pour ce qui concerne le patrimoine audiovisuel[243]. Mettre en ligne des documents audiovisuels implique non seulement la nécessité de traiter leur contexte d'un point de vue interprétatif, mais, également, de gérer un changement du support de diffusion, une mutation du dispositif censé permettre au spectateur d'accéder aux documents. 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 salle[244].

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 *valorisation* du patrimoine ? Étant donné qu'elles ne respectent pas le dispositif de diffusion, il est permis d'en douter. Le problème de l'éditorialisation est alors encore plus marqué pour des documents, comme les documents audiovisuels, qui, lors de la rediffusion, subissent un changement de support important.

Le patrimoine comme construction du présent

Un autre concept de patrimoine peut nous aider à comprendre les enjeux liés à la publication en ligne. Jean Davallon a proposé, par exemple, de voir le patrimoine comme le processus qui consiste à donner une valeur triviale à des objets. Il s'agit d'une activité

[243] Nous avons abordé cette question dans : Matteo Treleani, « La vidéo en ligne et le problème de l'interactivité » *Revue du CIRCAV* numéro 26, L'Harmattan, Paris, 2014.

[244] Cf. Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs*, Paris, POL, 2012 et Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?* Paris, Vrin, 2012.

de *patrimonialisation*, soit de faire patrimoine[245], 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. Comme l'affirme Marc Bloch, le passé est toujours une construction du présent, ancrée dans notre contemporanéité *(Marc Bloch, Apologie pour l'histoire ou Le métier de l'historien (1941-1942), Paris, Armand Colin, 1993, p. 96*). Ce que nous appelons aujourd'hui *patrimoine*, est, en effet, le fruit de nos interrogations sur le passé, il est le miroir de nos questionnements présents.

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 ce processus lui confère. Ce qui permet de faire rentrer dans la notion de patrimoine, non seulement des objets, mais aussi des pratiques, des idées, des savoir-faire que l'on peut connaître *à travers* des documents (Cela permet également d'éviter les paradoxes du *patrimoine immatériel.)*

. C'est ainsi qu'Yves Jeanneret a proposé le concept de *trivialité*, soit la transmission, propagation et reproduction des idées et des objets culturels[246]. On tient souvent compte du niveau de la transmission matérielle, dimension que Jeanneret appelle logistique, bien abordée par la médiologie, par exemple, mais on oublie souvent le côté herméneutique ou sémiotique de la circulation des savoirs. 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 (celui qui est, à bien voir, le plus touché par les pratiques de conservation des archives) et une dimension triviale, qui concerne la circulation des valeurs dans la société (la transmission et la propagation).

Ce type de perspective est à l'inverse de la logique traditionnelle : au lieu d'aller du support physique à sa valorisation, on va, au contraire, de la valorisation au support physique ; en d'autres termes, c'est la valorisation qui est prééminente : le patrimoine n'existe que dans une forme déjà valorisée. 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*. Donner de la valeur patrimoniale à un objet signifie in fine produire du patrimoine. La conservation physique des supports n'est alors, que la condition de possibilité de la constitution même du patrimoine. C'est la valorisation qui en constitue le véritable acte de création.

La conception du patrimoine comme stock envisageait l'objet sous son seul profil logistique. Si nous tenons compte des autres dimensions du document selon Jeanneret, la valorisation devient une partie intégrante de l'objet même. Pour devenir patrimoine, l'objet doit ainsi être diffusé, afin de respecter sa dimension sociale (ou triviale,

[245] Jean Davallon, *Le Don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006, p. 74.

[246] Yves Jeanneret, *Penser la trivialité*, Volume 1, Paris, Hermès, 2004, p. 27.

concernant la circulation des valeurs, selon Jeanneret), contextualisé et éditorialisé afin de respecter sa dimension sémiotique (c'est-à-dire, son sens, toujours dépendant du contexte). C'est dans ce sens que Bruno Bachimont affirme que la mémoire est un exercice de réinvention permanente des souvenirs et non un pur stockage de données conservées dans leur intégrité[247].

L'excès de la patrimonialisation

Cette version conceptuelle du patrimoine qui se base sur les études du fonctionnement de la mémoire, semble permettre un dépassement de certaines apories du patrimoine comme stock. Car si le patrimoine est juste un magasin d'objets, indépendamment de la valeur que l'on peut attribuer à ces objets, ce sera logiquement difficile de comprendre quels objets conserver et comment faire le tri. C'est dans cette logique que l'on arrive à ce que les sociologues Rudi Laermans et Pascal Gielen ont appelé un *excès de la patrimonialisation* [248]. Aujourd'hui, tout semble devoir devenir patrimoine (tweets inclus, comme le démontre l'activité de la Library of Congress aux États-Unis), étant donné que tout ce qui nous entoure pourrait être vu comme une trace du passé dans le futur.

Les raisons de cette attitude sont multiples, complexes et souvent bien compréhensibles : la notion de patrimoine culturel défendue par l'Unesco, par exemple, est un résultat des dégâts provoqués en Europe pendant la seconde guerre mondiale (et on dirait que tout risque de disparition implique un souci accru vis-à-vis de la conservation : de l'arrivée des cinémathèques pour conserver les films muets, que l'on jetait car devenus inexploitables, à l'arrivée du numérique). C'est grâce à la volonté de mettre à l'abri ce qui pourrait disparaître demain que nous pouvons, aujourd'hui, jouir des chefs d'œuvre du cinéma muet, par exemple. Cela dit, la multiplication exponentielle des documents en raison des technologies numériques, d'un côté, et les capacités d'enregistrement intrinsèques aux dispositifs, de l'autre[249], ont produit une surproduction de documents. Á ce propos, Emmanuel Hoog, a parlé d'une inversion de la logique de conservation traditionnelle. Auparavant, ce qui était mémorable était conservé si on avait la possibilité technique de le faire, alors qu'aujourd'hui, on conserve parce que c'est mémorisable : la valeur vient ensuite, comme un accessoire et une conséquence de la conservation technique[250].

---

[247] Bruno Bachimont, « La présence de l'archive. Réinventer et justifier », *Intellectica,* n. 53-54, Paris, CNRS, 2010.

[248] Rudi Laermans, Pascal Gielen, « The Archive of the Digital An-archive » *Images and Narrative*, vol. VII, Issue 4 (17), 2007.

[249] Comme l'affirme le philosophe Maurizio Ferraris, *scripta manent* : dans l'environnement numérique il faut faire un effort pour oublier (effacer un fichier, par exemple), alors que, habituellement, nous faisons un effort pour se souvenir. Nous sommes dans une société de l'enregistrement bien plus que dans une société de la communication, Ferraris, Maurizio, *Ame et iPad*, Presses de l'Université de Montréal, coll. Parcours numériques, 2014, p. 18.

[250] Emmanuel Hoog, *Mémoire année zéro*, Paris, PUF, 2009, p. 118-121. E. Hoog a été Président-directeur général de l'Ina de 2001 à 2010, avant de rejoindre l'AFP.

Et ce qui est sans doute moins évident, dans l'excès de la patrimonialisation, est que l'augmentation de la masse de documents enregistrés ne correspond pas à une visibilité accrue des documents les moins consultés. Comme l'a remarqué Claudio Paolucci, on s'approche plutôt d'une *tiers-mondialisation* du savoir, c'est-à-dire un système où les documents les plus consultés seront de plus en plus consultés alors que les moins consultés finissent par être noyés dans la multitude[251]. Les écarts augmentent au lieu de diminuer.

• 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.

Cette inversion de perspective implique cependant deux conséquences. En premier lieu, elle manifeste une importance accrue de l'éditorialisation et de la contextualisation des documents. L'éditorialisation est le réel acte de *patrimonialisation*, alors que la numérisation n'est que la condition de possibilité du processus de création du patrimoine. La logique est donc inversée, l'éditorialisation ne se fait pas à la suite d'une publication générale mais, s'agissant du véritable but de la valorisation, c'est par conséquent de l'éditorialisation que l'on choisit les documents à publier.

Ceci amène à la deuxième conséquence : l'importance accrue de la sélection et du filtre. Pour ne pas devenir comme Funès, le personnage de la nouvelle de Borges [252] qui se souvient de tout, et, en étant incapable d'oublier, n'a pas de vraie mémoire, il faut pouvoir filtrer en laissant tomber les détails insignifiants et mettre en valeur ce qui compte le plus[253]. L'excès de patrimonialisation risque de nous transformer tous en Funès, incapables de comprendre notre passé. Si la perspective est celle de la patrimonialisation, on prend comme point de départ des sujets et des thématiques pour donner de la valeur aux documents et non pas des documents numérisés pour essayer ensuite de les *faire parler* (les documents deviennent ainsi signifiants seulement en relation avec d'autres documents du même type et non pas comme unités singulières).

---

[251] Claudio Paolucci, « Archives, patrimoine et mémoire : vers une tiers-mondialisation du savoir à l'ère du numérique », in Valentine Frey, Matteo Treleani, sous la direction de, *Vers un nouvel archiviste numérique,* Paris, L'Harmattan, Ina Éditions, collection « Les médias en actes », 2013.

[252] Jorge Luis Borges, *Funès ou la mémoire*, in *Fictions*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1983.

[253] Umberto Eco, *L'Arbre et le Labyrinthe,* Paris, Grasset, 2010.

Pour que l'exposition soit un processus de création du patrimoine, il faut donc un travail humaniste d'éditorialisation et de conception du patrimoine[254]. Julia Noordegraaf affirme, par exemple, que le rôle des archivistes aujourd'hui n'est plus celui de gardiens (*gatekeepers*) qui contrôlent les portes d'accès à la connaissance, mais plutôt de vrais éditeurs de la connaissance[255]. Si l'activité de l'archiviste aujourd'hui consiste non seulement à conserver mais également à diffuser des contenus, ce qui compte, c'est de connaître ces contenus et s'appuyer sur leur signification pour les mettre en valeur. Le cas de l'audiovisuel est un exemple particulièrement marquant à cet égard. S'agissant de contenus qui demandent des modalités de visionnage bien spécifiques (la temporalité propre à l'audiovisuel étant différente de celle du site Internet), il faut tenir compte, d'un point de vue esthétique, de la réception du document dans son nouveau contexte.

En d'autres termes, si dans la publication en ligne on prend le parti du patrimoine vu comme stock, on tombe dans l'aporie de l'impossibilité de rendre intelligible une grande masse de documents, alors que le patrimoine comme construction dynamique du présent permet à la publication en ligne d'être un acte de création du patrimoine. Au lieu de tout publier pour ensuite voir ce qu'il faut mieux éditorialiser, on part d'un regard visant à concevoir un discours sur le passé et utilisant des documents d'archives pour supporter ce discours. Ainsi, les documents ne sont plus des unités singulières à contextualiser, ce sont les discours sur le passé qui ont besoin du support des documents et non pas le contraire.

Matteo Treleani, enseignant-chercheur à l'Université Paris Est Marne la Vallée, membre du Ceisme / Université Paris 3, Mars 2014

[254] Voir Matteo Treleani, *Mémoires audiovisuelles : les archives en ligne ont-elles un sens ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, collection « Parcours numériques », 2014.

[255] Julia Noordergraaf, « Who knows Television ? Online Access and the Gatekeepers of Knowledge » *Critical Studies in Television : Scholarly Studies in Small Screen Fictions,* vol. 5, n. 2, 2010.

Éléments bibliographiques

Ouvrages

Aumont (Jacques), *L'Image*, Paris, Nathan, 2001.

Baecque (Antoine de), *Histoire et Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, collection « Les petits cahiers », 2008.

Baecque (Antoine de), *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, collection « "Bibliothèque des Histoires », 2008.

Bertin-Maghit (Jean-Pierre), sous la direction de, *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, Volume 1, *Écriture de l'histoire*, Paris, L'Harmattan / Bry-sur-Marne, Ina Éditions, collection « Les Médias en actes », 2011.

Bertin-Maghit (Jean-Pierre), sous la direction de, *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, Volume 2, *Archives, témoignage, mémoire*, Paris, L'Harmattan / Bry-sur-Marne, Ina Éditions, collection « Les Médias en actes », 2011.

Callu (Agnès), Lemoine (Hervé), sous la direction de, *Patrimoine sonore et audiovisuel français, entre archives et témoignages. Guide de recherche en sciences sociales,* Tome 1, *L'audiovisuel et les sciences sociales,* Tome 2, *Le dépôt légal, les institutions partenaires,* Tome 3, *Paris et l'Île-de-France* Paris, Tome 4, *Le Nord*, Tome 5, *Le Sud*, Tome 7, *Histoire des techniques et droits appliqués*, Paris, Belin, 2005.

Carnel (Jean-Stéphane), *Utilisation des images d'archives dans l'audiovisuel*, Cachan, Lavoisier, collection « Systèmes d'information et organisations documentaires », 2012.

Cayrol (Jean), Durand (Claude), *Le Droit de regard*, Paris, éditions du Seuil, collection « Pierres vives », 1963.

Chabin (Marie-Anne), *Je pense, donc j'archive*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Chabin (Marie-Anne), *Le Management de l'archive*, Paris, Hermès, 2000.

Chabin (Marie-Anne), *Archiver, et après ?*, Paris, Djakarta, 2007.

Collard (Claude), Giannattasio (Isabelle), Melot (Michel), *Les Images dans les bibliothèques*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1995.

Comolli (Jean-Louis), *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Éditions Verdier, « Sciences humaines », 2004.

Delage (Christian), Guigeno (Vincent), *L'Historien et le Film*, Paris, Gallimard, collection « Folio Histoire », 2004.

Delage (Christian), *La Vérité par l'Image. De Nuremberg au procès Milosevic*, Paris, Denoël, collection « Mediations », 2006.

Delage (Christian), Guigeno (Vincent), Gunthert (André), *La Fabrique des images contemporaines*, Paris, Éditions Cercle D'art, collection « Cercle D'art photographique », 2007.

Delage (Christian), Baecque (Antoine de), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Éditions Complexe, collection « Complexe Poche », 2008.

Derrida (Jacques), *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, collection « Incises », 1995.

Didi-Huberman (Georges), *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Paradoxe », 2003.

Didi-Huberman (Georges), *L'Œil de l'histoire*. Tome 1, *Quand les images prennent position*, Tome 2, *Remontages du temps subi*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Paradoxe », 2009, 2010.

Farge (Arlette), *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, collection « Points Histoire », 1997.

Ferro (Marc), *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'Histoire*, Paris, Hachette, collection « Pédagogies pour notre temps », 1974.

Ferro (Marc), *Film et Histoire*, Paris, Éditions de l'EHESS, collection « L'Histoire et ses représentations », 1984.

Ferro (Marc), *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, collection « Folio Histoire », 1993.

Ferro (Marc), *Cinéma, une vision de l'Histoire*, Paris, Éditions du Chêne, 2003.

Ferro (Marc), *Mes histoires parallèles. Entretiens avec Isabelle Veyrat-Masson*, Paris, Carnets Nord, 2011.

Frey (Valentine), Treleani (Matteo), sous la direction de, *Vers un nouvel archiviste numérique*, Paris, L'Harmattan / Bry-sur-Marne, Ina Éditions, collection « Les médias en actes », 2013.

Guyot (Jacques), Rolland (Thierry), *Les Archives audiovisuelles. Histoire, culture, politique*, Paris, Armand Colin, collection « Cinéma / Arts visuels », 2011.

Jeudy (Henri Pierre), sous la direction de, *Patrimoines en folies*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, collection « Ethnologie de la France », 1990.

Jeudy (Henri Pierre), *La Machine patrimoniale*, Strasbourg, Éditions Circé, collection « Circé / Poche », 2008.

Lindeperg (Sylvie), *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, collection « CNRS Histoire », 2000.

Lindeperg (Sylvie), *"Nuit et Brouillard". Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, collection « Histoire », 2007.

Lindeperg (Sylvie), Wievorka (Annette), *Univers concentrationnaire et génocide. Voir, savoir, comprendre*, Paris, Mille et Unes Nuits, collection « Essai », 2008.

Lindeperg (Sylvie), *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Paris, Éditions Verdier, collection « Histoire », 2013.

Lindeperg (Sylvie), *Les Écrans de l'ombre. La seconde guerre mondiale dans le cinéma français*, Paris, Points, collection « Points Histoire », 2014 (édition augmentée).

Mazaraki (Magdalena), édition établie par, *Boleslas Matuszewski, Écrits cinématographiques. Une nouvelle source de l'histoire*, et *La photographie animée : ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Paris, AFRHC, Cinémathèque française, 2006.

Merzeau (Louise), Missika (Jean-Louis) Salaün (Jean-Michel), *La TV dévorée par le web : d'une industrie de la mémoire à l'autre*, Bry-sur-Marne, Ina Editions, collection « Études et controverses », 2013.

Niney (François), *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2000.

Niney (François), *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.

Peschanski (Denis), Maréchal (Denis), *Les Chantiers de la mémoire*, Bry-sur-Marne, Ina Éditions, collection « Médias Histoire », 2013.

Saintville (Dominique), sous la direction de, *Panorama des archives audiovisuelles. Contribution à la mise en œuvre d'une archivistique internationale*, Paris, Ina, La Documentation française, collection « Audiovisuel et Communication », 1986.

Siracusa (Jacques), *Le JT, machine à décrire. Sociologie du travail des reporters à la télévision*, Bruxelles, De Boeck Université / Bry-sur-Marne, Ina, collection « Médias Recherches », 2001.

Stockinger (Peter), sous la direction de, *Nouveaux Usages des archives audiovisuelles numériques*, Paris, Hermès Science, Lavoisier, collection « Traité des sciences et techniques de l'information », 2011.

Treleani (Matteo), *Mémoires audiovisuelles. Les archives en ligne ont-elles un sens ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, collection « Parcours Numériques », 2014.

Veray (Laurent), *Les Films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris, AFRHC, SIRPA, 1995.

Veray (Laurent), *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay, collection « Ramsay Cinéma », 2008.

Veray (Laurent), *Les Images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Poitiers, Paris, Scérén, Cndp-Crdp, collection « Patrimoine références », 2011.

Veyrat-Masson (Isabelle), *L'Histoire à la télévision française, 1953-1978*, Thèse de doctorat en Sciences politique, sous la direction de Jean-Noël Jeanneney, Paris, Institut d'études politiques de Paris, 1997.

Veyrat-Masson (Isabelle), *Quand la télévision explore le temps. L'histoire au petit écran. 1953-2000*, Paris, Fayard, 2000.

Veyrat-Masson (Isabelle), *Télévision et Histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bry-sur-Marne, Ina / Bruxelles, De Boeck, collection « Médias Recherches », 2008.

Études, ouvrages pratiques

Boillet (Virginie), Guerre (Louise), Offenstein (Sigrid), Stephan (Thibaut), sous la direction de, *Gestion et Archivage des contenus audiovisuels : enjeux, besoins et offre*, Paris, SerdaLAB, collection « Les études sectorielles », 2013.

Dupeyrat (Marion), sous la direction de, *Le Public, acteur de la mémoire. Benchmark des pratiques participatives mises en place par les organismes patrimoniaux avec leur public*, étude réalisée par Ina EXPERT, Bry-sur-Marne, Ina EXPERT, septembre 2013.

Jullien (Isabelle), Massignon (Valérie), Pérulli (Marie-Odile), sous la direction de, *Vade-mecum des chercheurs d'images : petit guide pratique à l'usage des iconographes et des recherchistes*, Paris, ADBS, collection « L'essentiel sur… », 2005.

Labonne (Sophie), Braemer (Christine), *Les Archives audiovisuelles*, Bry-sur-Marne, Ina / Paris, Association des archivistes français, collection « Les petits guides des archives », 2014.

Malherbe (Clément), sous la direction de, *Valorisation du patrimoine et des contenus audiovisuels des entreprises. Les meilleures pratiques*, étude réalisée par Ina EXPERT, Bry-sur-Marne, Ina EXPERT, juin 2013.

Massignon (Valérie), *La Recherche d'images. Méthodes, sources et droits*, Bruxelles, De Boeck / Bry-sur-Marne, Ina, collection « Cultures et Techniques Audio », 2002.

Revues

• Dossiers

« À quoi servent les archives de la télévision ? », sous la direction de Danielle Chantereau, *Problèmes audiovisuels* n° 14, Paris, Ina, La Documentation française, juillet-août 1983.

« Archives : les enjeux de la mémoire audiovisuelle », sous la direction de Guillaume Fraissard, *Les Nouveaux Dossiers de l'audiovisuel* n° 6, Bry-sur-Marne, Ina, septembre-octobre 2005.

« Archives et enjeux de société », sous la direction de Hervé Lemoine, *Culture et Recherche* n° 129, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, hiver 2013-2014.

« Les archives de la radio », sous la direction de Jean-Michel Rodes, *Dossiers de l'audiovisuel* n° 9, Paris, Ina, La Documentation française, septembre-octobre 1986.

« Les archives de la télévision images de notre temps », sous la direction de Dominique Saintville, *Problèmes audiovisuels* n° 2, Paris, Ina, La Documentation française, juillet-août 1981.

« Les archives de la télévision : quand le passé se conjugue au futur », sous la direction de Dominique Saintville, *Problèmes audiovisuels* n° 22, Paris, Ina, La Documentation française, novembre-décembre 1984.

« Le dépôt légal de la radio et de la télévision », sous la direction de Francis Denel, Geneviève Piéjut et Jean-Michel Rodes, *Dossiers de l'audiovisuel* n° 54, Paris, Ina, La Documentation française, mars-avril 1994.

« Écoutez voir… La communication du patrimoine audiovisuel », sous la direction de Dominique Saintville, *Dossiers de l'audiovisuel* n° 30, Paris, Ina, La Documentation française, mars-avril 1990.

« Internet a-t-il une mémoire ? », sous la direction de Geneviève Piéjut et Jean-Michel Rodes, *Les Nouveaux Dossiers de l'audiovisuel* n° 5, Bry-sur-Marne, Ina, juin-juillet 2005.

« Internet entre la mémoire et l'oubli », *MédiaMorphoses* n° 1, Bry-sur-Marne, Ina, janvier 2001.

« L'histoire à la télévision », sous la direction de Jérôme Bourdon, *Dossiers de l'audiovisuel* n° 24, Paris, Ina, La Documentation française, mars-avril 1989.

« Mémoire audiovisuelle : patrimoine et prospective », sous la direction de Olivier Koechlin, Philippe Poncin et Jean-Michel Rodes, *Dossiers de l'audiovisuel* n° 45, Paris, Ina, La Documentation française, septembre-octobre 1992.

« Regards sur les archives », *Images documentaires* n° 63, Paris, Images documentaires, 1er et 2e trimestres 2008.

• Articles

Comolli (Jean-Louis), « *"Apocalypse / Hitler"* : les faux monnayeurs », *Le Blog documentaire*, 14 novembre 2011.

Didi-Huberman (Georges), « En mettre plein les yeux et rendre *"Apocalypse"* irregardable », Paris, *Libération*, 22 septembre 2009.

Ferro (Marc), « Société du XXe siècle et histoire cinématographique », *Annales ESC (Économie, Sociétés, Civilisations)* n° 3, mai-juin 1968.

Ferro (Marc), « Les images d'archives ne créent pas l'horreur comme la fiction », entretien avec Philippe-Jean Catinchi, Paris, *Le Monde*, 5-6 janvier 2014.

Garçon (François), « Le documentaire historique au péril du "docufiction" », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* n° 88, Paris, Presses de Sciences Po, 2005/4.

Jeuland (Yves), « L'écriture documentaire avec des images d'archives », entretien avec Ana Vinuela, *Sociétés & Représentations* n° 29, Paris, Isor, Nouveau Monde Éditions, juin 2010.

Jost (François), « Écrire l'histoire culturelle avec les archives télévisuelles », in « Archives : les enjeux de la mémoire audiovisuelle », sous la direction de Guillaume Fraissard, *Les Nouveaux Dossiers de l'audiovisuel* n° 6, Bry-sur-Marne, Ina, septembre-octobre 2005.

Le Roy (Éric), 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), avril 2005.

Mandrou (Robert), « Histoire et Cinéma », *Annales ESC (Économie, Sociétés, Civilisations)* n° 1, janvier-mars 1958.

Maréchal (Denis), Rodes (Jean-Michel), « Une richesse à découvrir : les fonds complémentaires des collections du dépôt légal de la radio télévision », *Le Temps des médias* n° 9, Paris, Société pour l'histoire des médias, Nouveau Monde Éditions, automne 2007.

Rodes (Jean-Michel), « Les bouleversements de la mémoire au seuil du troisième millénaire », in « Internet entre la mémoire et l'oubli », *MédiaMorphoses* n° 1, Bry-sur-Marne, Ina, janvier 2001.

Rodes (Jean-Michel), « Le corps de l'archive à l'ère du numérique », in « Quand les images rencontrent le numérique », *MédiaMorphoses* n° 6, Bry-sur-Marne, Ina, novembre 2002.

Thomas (Olivier), « Faut-il se méfier des documentaires historiques ? », *L'Histoire* n° 393, Paris, Sophia Publications, 24 octobre 2013.

Véray (Laurent), « Les images d'archives de la Grande Guerre. Des archives retrouvées pour les hommes oubliés », in « Écritures filmiques du passé : archives, témoignages, montages », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* n° 89-90, Nanterre, BDIC, janvier-juin 2008.

Veyrat-Masson (Isabelle), « L'histoire au risque du docufiction », in *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, Volume 1, *Écriture de l'histoire*, sous la direction de Jean-Pierre Bertin-Maghit, Paris, L'Harmattan / Bry-sur-Marne, Ina Éditions, collection « Les Médias en actes », 2011.

Publications Ina

Véritable observatoires des médias, l'Ina poursuit depuis des années une politique active d'édition ou de coédition d'ouvrages destinés au milieu universitaire et professionnel, en particulier les travaux de chercheurs en sciences humaines issus de recherches sur les fonds conservés au dépôt légal de la radio et de la télévision. Voir « Les Éditions Ina » et « Les coéditions Ina »

Sites utiles

Centres d'archives audiovisuelles, bibliothèques, cinémathèques, collections privées

Archives françaises du film

CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée)

Au sein de la direction du patrimoine du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée), les Archives françaises du film assurent l'ensemble des missions liées aux collections de films confiées à l'État. Elles collectent, inventorient, sauvegardent, restaurent et cataloguent les films qu'elles conservent, dans le cadre de dépôts volontaires, de dons, d'acquisitions et du dépôt légal. Les collections des Archives françaises du film sont constituées de près de 100 000 titres, et composées à parts égales de films de fiction de longs et courts métrages (dont plus de 50% sont français), et de films documentaires dont 90 % appartiennent au patrimoine national.

BDIC (Bibliothèque de documentation internationale contemporaine)

Université de Paris Ouest Nanterre la Défense

Bibliothèque-musée spécialisée dans l'histoire contemporaine et les relations internationales des XX^{e} et XXI^{e} siècles, la BDIC a été créée en 1918 afin de comprendre les causes de la Première guerre mondiale, et elle a eu dès ses origines pour vocation de rassembler tous les matériaux et toutes les traces des événements pouvant servir à interpréter et écrire l'histoire de notre temps. Elle est la seule institution en France à collecter, conserver et communiquer des collections sur toute l'histoire européenne contemporaine, dont des archives films.

BnF (Bibliothèque nationale de France), Département de l'audiovisuel

Les collections du Département de l'audiovisuel de la BnF représentent une mémoire sonore et audiovisuelle exceptionnelle. Elle accueille depuis 1911 des fonds sonores, et au fil des années, audiovisuels, vidéo, multimédias, électroniques, numériques.

Ciné-Archives, fonds audiovisuel du PCF mouvement ouvrier et démocratique

Depuis 1928, le Parti communiste français a produit, distribué et recueilli un grand nombre de films. L'association Ciné-Archives gère depuis 1998 ce patrimoine cinématographique, qui permet une sorte de voyage dans le temps par le prisme communiste : Front populaire, Guerre d'Espagne, Libération et reconstruction de la France au lendemain de la seconde guerre mondiale, Guerre Froide, Mai 68, communisme municipal, Guerre du Vietnam, mouvements de la « contre-culture » sont évoqués en images.

Cinémathèque de Bretagne

Association loi 1901 créée en 1986, la Cinémathèque de Bretagne effectue une mission de service public : la conservation et la diffusion du patrimoine audiovisuel. Cette mission s'effectue dans un souci de partage de la culture régionale et non dans une logique commerciale. Elle a notamment déjà collecté 25 550 films, vidéos et bandes son, et propose recherches sur place et consultation d'archives numérisées en ligne. La Cinémathèque de Bretagne est soutenue par le Conseil Régional de Bretagne, les Conseils Généraux du Finistère, de Loire-Atlantique, le CNC (Centre National du Cinéma et de

l'image animée), la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Bretagne, la Ville de Brest (Brest Métropole Océane), et Rennes Métropole.

Cinémathèque française

Association loi 1901, la Cinémathèque française a été créée en 1936 par Henri Langlois, Georges Franju, Jean Mitry et Paul Auguste Harlé. Elle est devenue au fil des ans l'un des centre d'archives les plus célèbres dans le monde sur le 7e Art grâce à la richesse de ses collections, quelques 40 000 films et des milliers de documents et d'objets liés au cinéma. Riche de son expérience, dotée de nouveaux moyens, la Cinémathèque peut désormais poursuivre ses missions : conserver et restaurer les films et les archives de ses collections, proposer de riches programmations, exposer les fabuleux objets de ses collections, organiser des expositions temporaires pour montrer les richesses de ses fonds et mettre en valeur les liens qu'entretient le cinéma avec les autres arts, accueillir étudiants et chercheurs dans une bibliothèque et un centre d'archives.

Cinémathèque de Toulouse

Fondée en 1964 par des cinéphiles passionnés réunis autour de Raymond Borde, membre de la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) depuis 1965, la Cinémathèque de Toulouse est l'une des trois principales archives cinématographiques françaises. Soutenue par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), la Ville de Toulouse, le Conseil Général de la Haute-Garonne et le Conseil Régional de Midi-Pyrénées, elle mène une politique de restauration active et de valorisation du patrimoine cinématographique en direction d'un large public. Les collections conservées par la Cinémathèque de Toulouse sont considérées comme l'un des principaux fonds européens : 41 000 copies, 70 000 affiches (première collection d'affiches de cinéma en France), 500 000 photographies, 72 000 dossiers de presse, 15 000 ouvrages sur le cinéma…

ECPAD (Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense)

Créé en 2001, l'établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD) a pour mission de garantir la disponibilité permanente d'équipes de reportage formées aux conditions de tournage opérationnel pour témoigner en temps réel de l'engagement des armées françaises sur tous les théâtres d'opérations. Il est l'héritier des Sections Photographiques et Cinématographiques des Armées (SPCA) créées en 1915. L'ECPAD collecte, conserve, décrit et enrichit les archives audiovisuelles et photographiques de la défense. Les collections d'archives représentent aujourd'hui près de 5 millions de clichés et 26 100 titres de films.

European Film Gateway

European Film Gateway est un portail qui donne accès aux films, images et textes extraits d'une sélection de 30 fonds d'archives cinématographiques européennes.

FAKIR (Fonds Albert Khan informatisé pour la recherche)

Albert Kahn, Musée et jardins départementaux, Hauts-de-Seine

Animé par un idéal pacifiste, Albert Kahn a financé entre 1909 et 1931 des campagnes photographiques et cinématographiques dans plus de 60 pays (Europe et d'Asie sont majoritaires). Ces *Archives de la Planète* constituent les collections exceptionnelles de films et d'autochromes. Depuis 2006, la totalité des archives du musée (photographies, films, archives textes…) est numérisée et mise en accès dans le système multimédia Fakir (Fonds Albert-Kahn Informatisé pour la Recherche). Dans la partie *Chercheurs* de Fakir, le musée offre la possibilité aux chercheurs et aux professionnels de consulter les collections et de solliciter la reproduction d'images Kahn sur tout support (vidéo, numérique,

imprimé). À terme (prévision 2014), Fakir présentera les 72 000 autochromes, 15 000 plaques stéréoscopiques, 100 heures de film, 3 000 documents d'archives qui constituent les collections.

Forum des images

Ville de Paris

Créée par le poète Pierre Emmanuel, l'une des missions du Forum des images est de constituer la mémoire audiovisuelle de la ville de Paris, l'une des villes les plus filmées au monde. Riche de plus de 5 000 heures numérisées, cette collection recèle des images de la capitale filmée de 1895 à nos jours dans les formats et les genres les plus divers. Depuis 2008, des collections "parallèles" sont accueillies, avec des œuvres de La Fémis, des Films d'Ici, de L'Agence du court métrage, du Canal du savoir, de Ciné-Archives (fonds audiovisuel du Parti Communiste Français), ou du centre Simone de Beauvoir… Le Forum est un lieu de programmations, un espace de rencontres et d'échanges, ainsi qu'un dispositif d'éducation à l'image pour les jeunes.

Gaumont Pathé Archives

Gaumont Pathé Archives est le fruit du regroupement en décembre 2003 des catalogues de la Cinémathèque Gaumont et de Pathé Archives. Avec ces catalogues d'actualités cinématographiques de Gaumont et Pathé, Gaumont Pathé Archives est le détenteur des archives les plus anciennes, remontant à 1895. Ses collections proposent des images contemporaines (société, politique, culture, sport, mode…), des documentaires, des films d'amateurs…

INA (Institut national de l'audiovisuel)

Créé en 1975, après l'éclatement de l'ORTF (Office de radiodiffusion télévision française), l'institut national de l'audiovisuel hérite des missions liées aux archives, à la formation, à la recherche et à la production de création. L'Institut conserve 60 ans de programmes télévisés et 70 ans de programmes radios, ce qui représente 5 millions de documents télé et radio. Par la loi du 20 juin 1992, l'Ina se voit confier le dépôt légal de la radio et de la télévision. Les archives sont gérées dans deux grands secteurs : les archives « professionnelles », issues des diffuseurs publics et qu'il commercialise auprès des professionnels ; les archives captées au titre du dépôt légal (130 chaînes) et mis à disposition du monde de la recherche. Pour valoriser ses archives numérisées auprès de différents publics, l'Ina propose notamment :

- **Ina.fr**, le site à destination du grand public, qui propose 40 000 heures de programmes.
- **InaMédiaPro**, un service unique au monde, qui permet aux professionnels d'accéder à distance aux sons et aux images de l'Ina (1 million d'heures de télévision et de radio).
- **Ina THÈQUE** : Au titre du dépôt légal, l'Ina THÈQUE offre des services de consultation de ses fonds (5 millions d'heures de télé et de radio, 11 000 sites web médias) à Paris (BnF) et dans ses emprises en régions.

Lobster Films

Créée en 1985 par Serge Bromberg et Éric Lange, deux passionnés du cinéma des premiers temps, Lobster Films gère et valorise une collection d'images anciennes (de Méliès à Keaton, de Stroheim à Gabin), poursuit ses recherches de trésors cinématographiques, la restaurations de grands classiques et tout ce qui peut participer à la connaissance et à la diffusion des grands classiques du cinéma. Aujourd'hui, grâce au travail de recherche, de restauration et au rachat d'importants catalogues français et américains, la collection Lobster — qui est la première collection privée au monde — compte près de 50 000 films rares, inédits, étonnants ou classiques, en noir et blanc et en couleurs (soit plus de 110 000

bobines).

Organismes

ADBS (Association des professionnels de l'information et de la documentation)

Créée en 1963, forte de 4 000 adhérents, l'ADBS est la première organisation de professionnels de l'information et de la documentation en Europe. Elle a pour mission de promouvoir les métiers de la gestion de l'information et propose partage d'expériences, mutualisations des pratiques, formations…

AFRHC (Association française de l'histoire du cinéma)

L'AFRHC rassemble la plupart des spécialistes français de l'histoire du cinéma, ainsi qu'un certain nombre de chercheurs étrangers. Elle a pour objectif de réunir les historiens qui travaillent sur le cinéma, et de se constituer en lieu d'échange permanent pour débattre et faire connaître les nouvelles recherches en la matière, mais elle s'adresse aussi à tous ceux qui sont intéressés par l'histoire du cinéma. Elle publie notamment la revue *1895 revue d'histoire du cinéma*.

FIAF (Fédération internationale des archives du film)

La Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) regroupe les institutions qui consacrent leurs activités à la sauvegarde des films, considérés tant comme des œuvres d'art que comme des documents historiques. Fondée à Paris en 1938, la FIAF a pour but de conserver et de montrer les films, conjuguant les efforts des plus importantes archives du monde. Aujourd'hui, plus de 154 institutions situées dans plus de 80 pays récupèrent, restaurent et montrent des films et des documents relatifs à l'histoire du cinéma, de

FIAT (Fédération internationale des archives de télévision) / IFTA (International Federation of Television Archives)

Fondée en 1977, la FIAT réunit plus de 250 membres. Cette organisation favorise la coopération entre les archives de la télévision, du multimédia et des archives et des bibliothèques audiovisuelles, ainsi que tous ceux qui sont engagés dans la préservation et l'exploitation des images en mouvement et des matériaux sonores enregistrées et la documentation associée.

Focal International (Federation of Commercial Audiovisual Libraries)

Créée en 1985, Focal International, la Fédération des archives audiovisuelles commerciales, rassemble environ trois cents membres. Son objectif est notamment de faciliter l'utilisation des images et sons dans toutes sortes de productions, d'encourager les bonnes pratiques dans la recherche et l'utilisation de ces archives (droits d'auteur…), de sensibiliser sur la nécessité de préserver et de restaurer des images et le contenu, d'offrir des formations pour acquérir les compétences nécessaires dans ces divers domaines de l'industrie des contenus audiovisuels.

PIAF (Professionnels de l'image et des archives de la francophonie)

PIAF (Professionnels de l'image et des archives de la francophonie), née en 2006, prend la suite de Focal-France, créée en 1999. L'association regroupe des centres d'archives audiovisuelles et leurs utilisateurs, essentiellement des documentalistes-recherchistes, ainsi que les producteurs et les acteurs des métiers de l'audiovisuel. PIAF est un cadre de rencontres et de débats sur l'utilisation de l'archive audiovisuelle en général, mais est

également le lieu privilégié de réflexions et d'échanges sur les questions spécifiques qui se posent aux professionnels concernés par l'image d'archive.

Centres de recherche, laboratoires

CADIS (Centre d'analyse et d'intervention sociologique)

Ehess (École des hautes études en sciences sociales)

Créé en 1981, le Cadis est un laboratoire de sociologie diversifié dans ses objets et intégré dans ses orientations intellectuelles et dans sa conception du travail de recherche. Au moment de sa création, une triple préoccupation, historique, théorique et proprement sociologique, et méthodologique, sous-tendait le programme lancé par une petite équipe formée d'Alain Touraine (directeur de 1981 à 1993), fondateur du centre, François Dubet, Zsuzsa Hegedus et Michel Wieviorka (directeur de 1993 à 2009). Philippe Bataille dirige le centre depuis 2009. Il a deux grands axes de recherche : 1/ le sujet, la subjectivité, processus de subjectivation, désubjectivisation ; 2/ le monde, la globalisation, l'altermondialisme.

CEHTA (centre d'histoire et de théorie des arts)

Ehess (École des hautes études en sciences sociales)

Les activités du CEHTA visent essentiellement à définir les conditions d'une articulation aussi rigoureuse que possible entre la recherche historique et la réflexion théorique dans le champ des études sur l'art. Le Centre d'Histoire et de Théorie des Arts est associé au Centre de recherche sur les arts et le langage - CRAL, dans l'unité mixte de recherche CNRS-Ehess, qui se consacre à l'étude des arts, du langage et de l'esthétique, et regroupe dans une perspective interdisciplinaire littéraires, historiens de l'art, musicologues, philosophes, linguistes, et sociologues de l'art et de la littérature.

CEISME (Centre d'études sur les images et les sons médiatiques)

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Historiquement, le Ceisme a été créé pour accompagner l'ouverture du Dépôt Légal de la Radio et de la Télévision (confié à l'Institut national de l'audiovisuel / Ina), le besoin se faisant sentir d'impulser les recherches qui s'intéressent à l'histoire, à la théorie ou à la réception des messages, des documents visuels ou sonores : programmes télévisuels, radiophoniques ou écrans d'ordinateurs. Le Ceisme se donne d'abord pour objectif l'étude des programmes, des genres et des grilles télévisuels et radiophoniques, et des écrans sous toutes leurs formes. Plus généralement, les travaux menés en son sein visent à une meilleure compréhension de toutes les manifestations audiovisuelles. Le Ceisme est rattaché au laboratoire CIM (Communication, Information, Médias), également à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

CEMTI (Centre d'études sur les médias, les technologies et l'internationalisation)

Université Paris 8

Le Centre d'Études sur les Médias, les Technologies et l'Internationalisation (Cemti), a été fondé en 2001 par Armand Mattelart. Unité de recherche rattachée à l'École doctorale Sciences sociales de l'université de Paris 8 Vincennes à Saint-Denis, ses activités s'appuient sur un commun dénominateur épistémologique. Il s'agit là d'un « logiciel » partagé par tous et dont les trois principales caractéristiques sont les suivantes :

CERHEC (Centre d'études et de recherches en histoire et esthétique du cinéma)

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Les travaux et les programmes de recherche des membres du CERHEC se caractérisent par un fort ancrage disciplinaire en histoire ; ils permettent, par leur complémentarité, de prendre en compte les différents aspects du cinéma envisagé comme art, industrie, technologie, institution, vecteur de la culture de masse mais aussi comme opérateur de mémoire et agent de l'histoire.

CHSP (Centre d'histoire de Sciences Po)

Fondation nationale des Sciences politiques

Fondé en 1984, le Centre d'histoire de Sciences Po est le laboratoire d'histoire contemporaine de la Fondation nationale des Sciences politiques. La recherche s'oriente vers deux grands axes : l'histoire politique sur une perspective longue, de l'époque moderne jusqu'au temps présente ; et un second axe, intitulé « Corpus, pratiques et méthodes », qui met en valeur le travail théorique et méthodologique mené au CHSP, ainsi que l'activité documentaire (archivage et constitution de gros corpus) qui est l'une de ses caractéristiques.

CIM (Communication, Information, Médias)

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Les travaux du laboratoire « Communication, Information, Médias » (CIM) de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (créé en 1994) s'effectuent dans le cadre des sciences de l'information et de la communication et dans d'autres disciplines (psychologie, sémiologie, philosophie, sociologie, pragmatique) qui élaborent des problématiques communicationnelles. Les approches transversales de l'information et de la communication sont favorisées, que cette communication soit media-centrée ou non. Le CIM regroupe 4 centres de recherche : Appla & Co (Centre d'approches pragmatiques en philosophie du langage et de la communication) ; Ceisme (Centre d'étude sur les images et les sons médiatiques) ; Ercomes (Équipe de recherche sur la constitution des médias, des événements et des savoirs) ; MCPN (Médias, cultures et pratiques numériques).

CREM (Centre de recherche sur les médiations)

Université de Lorraine

Le Centre de recherche sur les médiations prend acte d'une réalité : la coexistence de médias de plus en plus diversifiés, les interrelations qui en découlent, la restructuration de leurs cadres économiques et industriels comme celle des pratiques de production et d'appropriation à l'échelon international. Les chercheurs interrogent aussi les phénomènes de médiation et de création sur les plans technique, organisationnel, politique, interculturel, sémantique, littéraire, esthétique et artistique. S'ensuivent des travaux visant à modéliser ces dynamiques, à cerner les enjeux des rapports à des normes et à des écarts, à comprendre les processus de régulation.

CSI (Centre de sociologie de l'innovation)

Mines ParisTech, CNRS (Centre national de la recherche scientifique)

Le Centre de sociologie de l'innovation est un laboratoire de Mines ParisTech associé au CNRS. À l'origine de la sociologie de la traduction (ou *Actor Network Theory*) qui a renouvelé le domaine des *Science and Technology Studies*, il s'intéresse au développement et au rôle des sciences et des techniques dans la société. Fondé en 1967, le CSI est devenu dans les années 80 un des laboratoires phares au plan international dans le domaine des *Science and Technology Studies*, Michel Callon et Bruno Latour étant les chefs de file d'une nouvelle approche, baptisée sociologie de la traduction ou encore théorie de l'acteur-réseau (Actor-Network Theory, ANT)

GRESEC (groupe de recherche sur les enjeux de la communication)

Université Stendhal Grenoble3

Fondé en 1978 par Yves de la Haye et Bernard Miège à l'occasion de l'une des toutes premières recherches consacrées à la communication publique (à laquelle Jean-Louis Alibert participait également), le Gresec, initialement défini par la référence à deux disciplines, la sociologie et l'économie, a très vite élargi ses perspectives et ses collaborations en centrant ses travaux autour des enjeux, à la fois complexes et socio-historiquement situés.

IHTP (Institut d'histoire du temps présent)

CNRS (Centre national de la recherche scientifique)

L'IHTP est une unité propre du CNRS qui travaille sur l'histoire de la guerre au XX^{e} siècle, les systèmes de domination autoritaires, totalitaires ou coloniaux, l'histoire culturelle des sociétés actuelles, et enfin l'épistémologie de l'histoire du temps présent, entendue comme approche singulière des rapports entre passé et présent, sensible à la mémoire, au témoignage, au rôle des historiens dans la cité. Le laboratoire possède un centre de documentation (bibliothèque, archives écrites et orales) spécialisé sur la Seconde guerre mondiale, la décolonisation, l'histoire orale. Il est le siège de plusieurs réseaux de recherche nationaux et internationaux.

IRI (Institut de recherche et d'innovation)

Centre Pompidou

En 2006, le Centre Pompidou, sous l'impulsion du philosophe Bernard Stiegler, a créé en son sein l'Institut de recherche et d'innovation pour anticiper, accompagner, et analyser les mutations des pratiques culturelles permises par les technologies numériques, et pour contribuer parfois à les faire émerger.

ISOR (Images, sociétés, représentations)

Université Paris 1, Université Paris 4

L'équipe ISOR (Images, sociétés, représentations) fait partie du Centre d'histoire du XIX^{e} siècle, dépendant de l'université Paris 1 et de l'université Paris 4. Ses recherches concernent les représentations du travail, de la santé publique et l'écriture de l'histoire par l'image, et elle publie la revue *Sociétés & Représentations*. Elle travaille en lien avec le Master de recherche « Histoire », Parcours « Histoire et médias audiovisuels. Images, radio, télévision, de l'université Paris 1.

LabEx Création, Arts, Patrimoines

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

À la fois observatoire et laboratoire expérimental, le Labex CAP étudie les arts, la création et les patrimoines et les prend comme points d'appui pour comprendre et accompagner les mutations de la société contemporaine, connectées à la mondialisation de la vie économique et des moyens de communications mais aussi des cultures. Ainsi, le Labex CAP mobilise des compétences scientifiques variées, dans les domaines des théories esthétiques et de la philosophie de l'art, de l'histoire de l'art, de l'architecture et du patrimoine, des études musicales, de la poétique, de l'anthropologie culturelle, de la sociologie de l'art, de l'histoire des techniques mais aussi des techniques de communication et d'information, du design, de la conservation et de la restauration.

LCP (Laboratoire Communication et Politique)

CNRS (Centre national de la recherche scientifique)

Le Laboratoire Communication et Politique (LCP) est rattaché à l'Institut national des sciences Humaines (INSHS). Ses travaux portent de manière pluridisciplinaire sur le rôle que les médias, compris dans un sens très large, jouent dans l'espace public. Les Anglo-Saxons utilisent l'expression *Media Studies*. Analyser le contenu des médias, leur histoire, leur fonctionnement, leur place et leur impact, tels sont, présentés de manière synthétique, les objectifs qui donnent une grande cohérence aux multiples terrains abordés par les chercheurs de l'unité et par ceux qui gravitent autour. Ces travaux se sont développés récemment dans deux directions : la constitution des imaginaires et des représentations sociales et la communication de la science.

Lhivic (Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine)

Ehess (École des hautes études en sciences sociales)

Le Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine (Lhivic) se consacre à l'étude des pratiques iconographiques caractéristiques de la période contemporaine, en particulier celles issues des technologies d'enregistrement (photographie, cinéma, vidéo, illustration). À l'intérieur de ce champ, une attention privilégiée est portée aux interrelations entre les pratiques, à tous les effets de circulation, d'hybridation ou d'interaction entre les divers usages de l'image (documentaires, artistiques, privés, industriels, etc.), de même qu'aux dialogues disciplinaires et méthodologiques nécessaires à l'analyse de ces phénomènes.

SPHM (Société pour l'histoire des médias)

La SPHM est une association loi 1901 créée en 2000 par des historiens soucieux de promouvoir les recherches à caractère historique dans le domaine des médias, des médiations, des médiateurs. La Société entend l'histoire des médias dans une acception large : histoire des moyens et techniques d'information et de communication, histoire de la circulation et de l'échange de l'information, histoire des industries culturelles, sociologie historique des médias, etc., en se situant dans une perspective pluridisciplinaire. Elle publie la revue *Le Temps des médias. Revue d'histoire*, en collaboration avec le groupe « Temps, médias, sociétés » (IEP Paris).

Blogs, archiviste, chercheurs…

Les Ateliers méthodologiques du dépôt légal du Web à l'Ina

Ina (Institut national de l'audiovisuel)

La loi relative aux droit d'auteur et droits voisins dans la société de l'information (Dadvsi) , du 1er août 2006 a confié à l'Ina le dépôt légal de sites en rapport avec le secteur des médias audiovisuels. Les ateliers de recherche méthodologiques du dépôt légal du Web à l'Ina sont créés en 2009 dans le but de susciter, étudier et promouvoir les usages du Web et de ses archives à des fins d'étude et de recherche. Ces ateliers s'adressent aux étudiants, chercheurs, professionnels des médias, ils abordent des problématiques variées liées aux enjeux de la migration des contenus en ligne et à l'évolution des usages pour leur production, réception et conservation.

L'Atelier des icônes. Le carnet de recherche d'André Gunthert

André Gunthert est historien, enseignant-chercheur en culture visuelle, maître de conférences à l'Ehess (École des hautes études en sciences sociales). Ouvert en novembre 2009, *L'Atelier des icônes* est un blog scientifique spécialisé dans le domaine des études visuelles. Il propose une extension publique de mon séminaire de recherche et s'inspire de ses fonctionnements. Le matériel audiovisuel reproduit est mobilisé à des fins de documentation, d'interprétation ou de démonstration et s'inscrit sous le régime de l'exception de citation.

Cinémadoc. Images animées, archives visuelles et dispositifs

Site hébergé par Cultures visuelles, média social d'enseignement et de recherche (hébergé par Lhivic/Ehess), Cinémadoc propose notamment textes et réflexions sur l'état du champ histoire et cinéma, la notion d'intermédialité…

Culture visuelle

Culture Visuelle est un média scientifique collaboratif, proposé par le Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine (Lhivic/Ehess). Appuyée sur une ferme de blogs de chercheurs, d'enseignants et d'étudiants qui travaillent et dialoguent à ciel ouvert, la plate-forme propose une publication collaborative, placée sous le pilotage d'un comité d'édition. Elle dispose d'un réseau social ouvert aux lecteurs et expérimente divers outils de recherche, de veille et d'édition multimédia.

Le blog de Marie-Anne-Chabin

Blog hebdomadaire de Marie-Anne Chabin, expert indépendant dans le domaine de l'archivage et de l'information numérique. qui se veut « décalé, critique, sévère mais indulgent », autour de l'archive dans la société de l'information, de l'information numérique dans la société; à l'usage de ceux qui pensent (et donc archivent).

Entreprises privées, conseil, recherche d'images

Archives 17

Cabinet de conseil et d'expertise à la pointe en archivage et gestion documentaire, créé par Marie-Anne Chabin. Concepteur de la méthode Arcateg (archivage par catégories), elle accompagne les entreprises dans la définition et la mise en œuvre d'une politique documentaire.

L'Atelier des archives

Créé en 2004 par Thierry Rolland (ancien directeur des Archives Pathé) et Sylvie Gourdel (ancienne documentaliste de Pathé), L'Atelier des archives gère des répertoires de droits de divers fonds d'archives (images tournées par l'Agence France-Presse, par British Movietone, archives familiales…). Il propose aussi du conseil pour les entreprises, les collectivités locales, les sociétés de télévision et les producteurs des solutions en matière de description documentaire, base de données, Internet ou Intranet, évaluation du potentiel.

CR2PA, Club de l'archivage managérial

Le club est né en 2008 de la rencontre de directeurs de projets d'archivage pionniers partageant la même vision et la même ambition de promotion de l'archivage, au niveau managérial dans l'entreprise. Il est aujourd'hui le seul club « inter-bénéficiaires » dédié aux utilisateurs et rassemble les responsables des plus grandes entreprises et établissements publics français.

XY Zébre

XY Zèbre est une agence de recherchistes, documentalistes audiovisuels, iconographes, ayant développé des pôles de production, conseil et formation depuis 1992. Ils recherchent des images fixes et animées, des archives, des programmes, des informations aux quatre coins du monde, et s'occupent de négociation de droits pour l'audiovisuel.