

**Universität Bauhaus
Weimar
Faculté des Médias**

THESE FRANCO-ALLEMANDE EN CO-TUTELLE

Pour obtenir le grade de
Dr. phil. de l'Université Bauhaus Weimar

Discipline : Culture des médias

présentée par : Catherine SARACCO

Titre :

**Politique des
archives audiovisuelles**

Année 2002

Directeurs de thèse :

Professeur Daniel BOUGNOUX (Université Stendhal/ Grenoble III)
Prof. Dr. phil . habil. Lorenz ENGELL (Université Bauhaus/
Weimar)

Bauhaus - Universität Weimar
Fakultät Medien

DEUTSCH-FRANZÖSISCHES PROMOTIONSVERFAHREN

zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Geisteswissenschaften
(Dr. phil.)

in der Wissenschaftsdisziplin Medienkultur

eingereicht von : Catherine SARACCO

Titel :

**Die Politik der
audiovisuellen Archive**

2002

Doktorväter :

Professeur Daniel BOUGNOUX (Université Stendhal/ Grenoble III)
Prof. Dr. phil . habil. Lorenz ENGELL (Bauhaus-Universität/
Weimar)

Je tiens à remercier tout particulièrement mes deux directeurs de thèse, le Professeur Daniel BOUGNOUX de l'Université Stendhal (Grenoble III) et le Prof. Dr. phil . habil. Lorenz ENGELL de l'Université Bauhaus (Weimar) pour leur accompagnement confiant et fidèle et la pertinence de leur jugement.

Je souhaite également exprimer ma gratitude à Francis DENEL (ancien Directeur de l'Inathèque) pour la bienveillance qu'il m'a témoignée.

Ma reconnaissance n'est pas moins grande pour Jean-Michel RODES (Directeur de l'Inathèque) et ses collaborateurs :

- Michel RAYNAL (Directeur-adjoint de l'Inathèque),
- Christine BARBIER-BOUVET (Inathèque),
- Denis MARECHAL (Inathèque),
- Jean-Michel BRIARD (Inathèque),
- Alain FLAGEUL (Inathèque),
- Valérie CHAUMELLE-SERRUS (Inathèque),
- Rachel DENOEUDE (Inathèque),
- Jean-Noël GOUYET (INA),
- Mireille MAURICE (Inathèque),

pour le temps qu'ils m'ont accordé généreusement et l'accueil qu'ils m'ont réservé.

Mes remerciements vont également à :

- Michael HARMS (Directeur du service des archives et de la documentation du SWR/Baden-Baden)
- Hans-Gerhard STÜLB (Deutsches Rundfunkarchiv/ Francfort)
- Sophie LERSCH (Directrice du service des archives et de la documentation de ProSieben Sat.1 Media AG/Berlin)
- Ryszard PODKALICKI (ProSieben Sat.1 Media AG/Berlin),
- Mardiros TAVIT (ProSieben Sat.1 Media AG/Berlin),
- Alexander ENGELHARDT (ProSieben Sat.1 Media AG/Berlin),
- Sandra HEINEMANN (ProSieben Sat.1 Media AG/Berlin)
- Gerolf KARWATH (SWR/Baden-Baden)
- Istar BUSCHER (SWR/Baden-Baden)
- Wolfgang DEHN (SWR/Baden-Baden)

qui m'ont fort aimablement accueillie dans leurs services.

J'adresse ma reconnaissance à l'Université franco-allemande pour sa contribution financière.

Je remercie enfin ma famille et mes amis pour leur présence et leurs encouragements.

à Léo

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	1
-------------------	---

Première partie:

Industrialisation de la mémoire et principes culturels

1.1	La mémoire dans l’histoire des médias :	
	parcours d’une expropriation.....	5
1.1.1	<i>Sociétés orales et gestion des traces</i>	5
1.1.2	<i>L’économie scripturaire</i>	13
1.1.3	<i>Nouvelles technologies et industrialisation de la mémoire</i>	23
1.2	Le patrimoine audiovisuel en France :	
	état des lieux et perspectives.....	37
1.2.1	<i>L’INA : origine et évolution des missions</i>	37
1.2.1.1	Le dépôt légal de la radio-télévision.....	43
1.2.1.2	Le patrimoine audiovisuel à la croisée de l’espace public et de l’espace économique.....	49
1.2.2	<i>Analyse des mécanismes de légitimation patrimoniale</i>	52
1.2.3	<i>La sélection du patrimoine audiovisuel</i>	61
1.2.3.1	Approche philosophique.....	61
1.2.3.2	Analyse des critères de sélection.....	70
1.2.3.3	Considérations pratiques sur la sélection.....	76
1.3	La gestion du patrimoine audiovisuel allemand.....	87
1.3.1	<i>La médiathèque de Berlin : une institution en débat</i>	87
1.3.1.1	Retour sur les principales étapes d’un imbroglio.....	87
1.3.1.2	Mise en réseau et synergies : le choix allemand.....	92
1.3.2	<i>Contrôle ou démocratisation de l’accès ?</i>	98
1.3.3	<i>Entre exhaustivité et sélection</i>	106

Deuxième partie :

La condition de l'archive à l'ère du numérique

2.1	Culture de la mémoire ou amnésie technologique	114
2.1.1	« <i>Hypomnesis</i> » ou le discrédit de l'interposition technique	114
2.1.1.1	Retour sur un texte fondateur : le Phèdre de Platon.....	120
2.1.1.2	Entre «ars memoria» et «memoria vis»	126
2.1.2	<i>Mémoire électronique et temporalité</i>	133
2.1.2.1	Le dogme du temps réel : une mémoire sans histoire?	133
2.1.2.2	La logique binaire de la machine ou la réouverture du couple possible/réel.....	142
2.1.2.3	Sur l'hypothèse d'une analogie entre mémoire humaine et mémoire artificielle	153
2.1.3	<i>De quelques formes de temporalité construites par les supports numériques</i>	166
2.2	Le nouveau dispositif de l'archive	173
2.2.1	<i>De l'archive comme «topos» à l'archive comme «processualité»</i>	173
2.2.1.1	L'avènement d'un système transitoire des archives audiovisuelles	186
2.2.2	<i>Rationalisation des pratiques archivistiques</i>	196
2.2.2.1	La mémoire comme mise en œuvre du futur	196
2.2.2.2	Des métadonnées comme éléments de mémoire	208
2.2.2.3	Lorsque l'ordinateur appréhende l'image : vers une indexation automatique.....	214
2.2.2.4	La dématérialisation des supports.....	224
2.2.3	<i>Vers une automatisation de la mémoire : le stockage numérique de masse</i>	229
2.3	L'institutionnalisation de la mémoire audiovisuelle face à la constitution d'archives privées.....	233
2.3.1	<i>L'émergence de communautés audiovisuelles comme « contre sélection »</i>	233
2.3.2	<i>La génération du «home multimedia» : vers des modes de lecture non-institutionnels ?</i>	237

Conclusion générale.....	241
--------------------------	-----

Introduction

Pour étudier la politique comparée des archives audiovisuelles en France et en Allemagne, nous choisissons d'engager une réflexion qui se déploie autour de deux grands axes.

Notre travail sera introduit par un questionnement liminaire, d'ordre «médiologique», afin de réfléchir aux modes de transmission du patrimoine audiovisuel dans le contexte des nouvelles technologies et en particulier de l'industrialisation de la mémoire culturelle. Par la suite, c'est plus spécifiquement sur la condition de l'archive audiovisuelle et sur son devenir que nous choisirons de mettre l'accent, étant donné les évolutions historiques qui affectent les notions de temps et d'espace et transforment le concept d'archive, en particulier depuis l'introduction des nouvelles technologies.

Dans la première partie de notre travail, le questionnement médiologique repose sur l'idée que l'avènement d'une logique industrielle de la mémoire consécutive au progrès technologique a tendance à redéfinir les modalités traditionnelles de la transmission du patrimoine audiovisuel : alors que depuis les Lumières a prévalu l'organisation institutionnelle de la mémoire patrimoniale articulée sur les concepts d'héritage, de conservation et de sauvegarde de missions d'intérêt public, l'introduction des nouvelles technologies numériques accentue le difficile rééquilibrage entre une logique patrimoniale, indexée sur les valeurs diachroniques de la culture, et une logique technico-économique, synonyme de commercialisation et de rentabilisation dans le court terme de la mémoire culturelle. Y-a-t-il place aujourd'hui pour une politique de la mémoire dans un contexte où l'organisation, la conservation, l'accessibilité et la rentabilisation de la mémoire audiovisuelle sont aujourd'hui l'objet d'enjeux et de pressions énormes ?

Afin de proposer des réponses à cette interrogation, nous privilégierons plusieurs angles d'approche : tout d'abord, il nous semble nécessaire de procéder à une rétrospective historique afin de bien montrer que

l'industrialisation de la mémoire propre aux nouvelles technologies est à envisager comme l'aboutissement d'un long mouvement d'extériorisation progressive de la mémoire vers des dispositifs techniques. En effet, les progrès de l'informatique qui se traduisent aujourd'hui par des systèmes de stockage et de transmission des données de plus en plus performants parachèvent d'une certaine façon un processus multiséculaire d'externalisation et «d'adresse» de la mémoire culturelle vers des objets techniques. Afin d'illustrer ce mécanisme que nous choisissons de traduire par le concept «d'expropriation de la mémoire dans les médias», nous ferons ressortir trois époques, en commençant par les sociétés orales, puis scripturaires avant de conclure avec les sociétés postmodernes.

Ensuite, toujours dans la perspective d'un rééquilibrage entre les impératifs du politique et de l'économique, difficiles à concilier a priori, nous chercherons à cerner les stratégies et les politiques adoptées dans les contextes juridiques et institutionnels propres aux archives audiovisuelles de la France et de l'Allemagne. Cela nous conduira à examiner l'origine et l'évolution des missions de l'INA (Institut National de l'Audiovisuel) à Paris ainsi que les choix qui ont présidé à la création d'une archive audiovisuelle centralisée telle que la Médiathèque de Berlin. Par ailleurs, il nous semble utile de présenter en contrepoint les modes d'archivage des établissements de radiodiffusion publics dans les Länder allemands. Enfin, dans le contexte d'enjeux économiques planétaires régissant la mémoire culturelle, la question de la sélection des contenus audiovisuels nous apparaît essentielle dans la mesure où elle peut être rattachée à l'exercice d'une politique de la mémoire audiovisuelle : en effet, comment la sélection du patrimoine audiovisuel telle qu'elle figure par exemple dans le cadre des missions du dépôt légal français de la radio-télévision induit-elle un pouvoir de l'institution sur l'image et fonctionne-t-elle comme instrument législatif qui programme un «logos» ? La sélection du patrimoine audiovisuel comme interprétation ne se donne-t-elle pas comme une des conditions de l'héritage audiovisuel puisqu'elle a pour but de constituer et «d'assigner» un patrimoine audiovisuel à un Etat ?

L'enjeu de la sélection sera donc examiné d'abord selon un point de vue philosophique - autour de la dialectique de la mémoire et de l'oubli -, et considéré ensuite dans les pratiques opérées par les acteurs des archives

audiovisuelles, pratiques liées à des contraintes matérielles et réévaluées constamment en fonction des évolutions technologiques.

Dans la deuxième partie de notre étude, nous mènerons une réflexion sur la condition de l'archive à l'ère des technologies numériques. Celle-ci s'appuiera sur plusieurs observations : d'une part la résurgence d'un ancien débat philosophique sur la mémoire naturelle par opposition à la mémoire artificielle qui, replacé aujourd'hui dans le contexte des nouvelles technologies, équivaut à soumettre à discussion la possibilité ou non d'une culture de la mémoire sous les auspices du numérique. D'autre part, partant du postulat facilement énoncé selon lequel les nouvelles technologies sont synonymes d'accélération et d'éphémérisation, il nous semble nécessaire d'interroger et de qualifier les formes de temporalité générées par les nouvelles technologies. Dans ce contexte, nous chercherons à éclairer le phénomène du temps et de la mémoire électronique en le mettant à l'épreuve de théories philosophiques (Bergson, Deleuze, Hans Ulrich Reck) susceptibles d'enrichir l'appréhension de ce phénomène complexe. De plus, l'hypothèse d'une analogie entre la mémoire humaine et la mémoire artificielle sera explorée afin de mieux cerner les processus mnésiques communs et de dégager d'éventuelles similitudes.

Dans le second chapitre de la deuxième partie, nous nous demanderons comment le concept d'archive, lié étymologiquement à un dispositif toponomologique, peut être redéfini eu égard aux nouvelles modalités d'archivage, telles qu'elles affectent aujourd'hui le domaine de l'audiovisuel. En nous appuyant sur l'évolution du concept d'archive depuis son origine, nous montrerons que les technologies numériques engendrent aujourd'hui une modification de l'archive comme «topos» vers l'archive comme processualité : le passage de la fixité à la transiitivité, lié d'abord à la virtualité des systèmes d'archive et à la mécanisation du transport des traces, marque ici la valorisation d'une conception de l'archive audiovisuelle, non plus comme «entrepôt d'avoirs gelés» mais comme contenus toujours plus facilement et rapidement exploitables. Plus généralement, dans quelles mesures la numérisation induit-elle des pratiques et des choix archivistiques propres à modifier le dispositif de l'archive ? Dans le contexte d'une politique de rationalisation et d'efficacité liée à des contraintes budgétaires et temporelles, nous analyserons l'importance

croissante et stratégique de la fonction documentaire, intervenant dorénavant non plus à la fin mais en amont du processus archivistique voire presque simultanément à la transmission des informations par les agences de presse.

Par ailleurs, le développement récent de la normalisation audiovisuelle et l'émergence de la norme MPEG7 pour l'exploitation des contenus audiovisuels nous conduit à poser la question du statut de l'image dans la mesure où la percée d'une logique d'instrumentation et de description de l'image, intégrant les fonctions d'expérimentation et d'expertise, semble bouleverser le régime classique de l'image liée à la représentation. Les nouvelles possibilités d'indexation automatique des images seront interrogées afin d'en déterminer les effets sur le régime du visible. Faut-il penser qu'elles affectent négativement le monde de la production des images ainsi que leur appropriation par les publics ? Doit-on même libérer les images de toute référence sémantique comme certains chercheurs le prétendent afin d'ouvrir un nouveau champ épistémologique ? Enfin, le constat que le support idéal et pérenne est une chimère et un gouffre financier réoriente la philosophie de l'archivistique sur une priorité nouvelle : sauvegarder des contenus audiovisuels en prévenant l'obsolescence des supports et des formats d'enregistrement grâce au transfert des données numériques d'une génération technologique à la génération suivante.

Pour terminer, que penser des corpus d'images individualisés ou collectifs qui constituent une alternative à l'archive institutionnelle ? En effet, depuis quelques décennies, des communautés audiovisuelles s'organisent et poursuivent de façon informelle une logique d'archive autour d'objets audiovisuels, obéissant tout autant à des objectifs de savoir qu'à des nécessités relevant d'une mythologie personnelle et/ou communautaire. Ces évolutions n'équivalent-elles pas à des formes de «contre-sélection», rééquilibrant les omissions voire les exclusions de la mémoire officielle ? Enfin, le développement du «home multimédia» laisse entrevoir la constitution de montages d'archives audiovisuelles privées qui bouleversent les grilles officielles de programmes et autorisent des «architectures de la mémoire» inédites, subvertissant les modes traditionnels de l'archive.

Première partie:

Industrialisation de la mémoire et principes culturels

1.1 LA MÉMOIRE DANS L'HISTOIRE DES MÉDIAS : PARCOURS D'UNE EXPROPRIATION

1.1.1 Sociétés orales et gestion des traces

« In dem Verschriftungsakt vollzieht sich (...) die Gegenbewegung zur Inkarnation : Konkret gelebte Erfahrung wird durch die Transformation in Schrift abstrakt, d.h. abgezogen von den raum-zeitlichen Umständen, aus denen sie hervorging, herausgehoben aus der mit allem Konkreten verbundenen Flüchtigkeit und Einmaligkeit. Sinnliches Leben wird umgeformt in schwarze Lettern auf weißem Grund. Diese Übersetzung von lebendigen Körpern in abstrakte Zeichen nenne ich ‚Exkarnation‘ »¹.

Faisant écho au mouvement général de la culture occidentale comme externalisation progressive de la mémoire dans la technique, Aleida Assmann associe l'introduction de l'imprimerie² à ce qu'elle nomme une

¹ Aleida Assmann, « Exkarnation : Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift » dans : *Raum und Verfahren*, ed. par Jörg Huber, Alois Martin Müller, (Basel/Frankfurt : Stroemfeld/Roter Stern, 1993) p.133. Traduction française de la citation : « *L'écriture est par définition contraire à 'l'incarnation'. A travers l'écriture, les expériences vécues rejoignent l'abstraction puisqu'elles sont arrachées à leur spatiotemporalité originelle d'où elles puisaient leur caractère à la fois unique et éphémère. La vie jusqu'alors incarnée se transforme en lettres noires sur fond blanc. Aussi je choisis de nommer 'exkarnation' cette transmutation de corps vivants en signes abstraits* ».

² Ibid., p.139. Aleida Assmann propose d'interpréter l'époque de l'imprimerie comme entreprise de « désincarnation du savoir » : « *Wissen musste beim Übergang ins*

«Excarnation», un exil de la mémoire hors du corps humain, une extension de la portée du savoir dans le temps et l'espace. Avant de décrire plus précisément les effets de cette extériorisation de la mémoire sur l'économie des sociétés scripturaires, nous rappellerons, par le biais d'un artifice rhétorique, les modes de gestion de la mémoire sociale des cultures orales. Avant de poursuivre sur la voie de « l'excarnation », posons tout d'abord la question de « l'incarnation ».

Privées de supports de mémoire externes, les sociétés orales assurent la perpétuation de l'édifice culturel, en exploitant pour l'essentiel deux médias : l'image - que nous laisserons provisoirement de côté - et le corps. Les actes de communication ne pouvant être durablement stockés, la transmission du savoir nécessite un incessant mouvement de réitération, où les récits et les mythes s'inscrivent dans des phénomènes de cyclicité.

Face à une transmission orale souvent éphémère, le corps s'institue comme marqueur social où viennent s'incarner les représentations du monde à travers un déploiement de langages. Au travers d'une scénarisation corporelle, faite de dramatisation et de personnalisation, les mythes viennent prendre corps dans des chants et des danses, assurant ainsi la pérennité des représentations culturelles. Ainsi, la fonction mnémotechnique se révèle-t-elle être indissociable d'une sociotechnique de l'imitation, où l'efficacité de la transmission repose sur l'idée d'une communauté prise en corps dans laquelle chaque membre du groupe est une entité agissante qui observe, écoute et imite.

Outre la fonction du corps comme théâtralisation constituée autour de schémas stéréotypés dans les sociétés orales, la thématization du corps comme agent mnémotechnique émaille également toute une tradition philosophique qui, de Friedrich Nietzsche à Michel Foucault, placera le corps sous la loi d'une écriture.

Le corps se transforme en appareil d'incarnation où la société (que ce soit la société primitive ou plus tard la société disciplinaire) vient greffer, à même

Druckzeitalter entfleischt werden, bevor es verbuchstäblicht werden konnte (...).
Traduction française de la citation : «Lors du passage à l'ère de l'imprimerie, il a fallu désincarner le savoir, avant de pouvoir le transformer en caractères (...)».

la peau, ses lois et codes sociaux. Chez Friedrich Nietzsche³, cette technique, que le philosophe juge effroyable, aura toutefois permis de résoudre une des questions parmi les plus fondamentales de la culture occidentale : doter l'homme, par nature oublieux, d'une mémoire de la volonté, gage de promesse, c'est à dire rappel de la conscience d'une dette. Les traces infligées aux corps, qu'elles soient dictées par des rites initiatiques ou des cultes religieux rappellent ainsi durablement l'homme à sa généalogie comme au contrat moral qui le lie à la société. C'est également le sens de cette étrange machine qui, dans la nouvelle de Franz Kafka, *La Colonie pénitentiaire* (1914), écrit sur le corps des condamnés et à l'aide d'une herse, la loi qui a été enfreinte. L'efficacité de la procédure judiciaire est confiée ici à une machine punitive qui juge, torture, fait expier et rédempte, son rôle étant de produire un corps martyrisé.

A l'instar de la théorie nietzschéenne, l'ethnologue français, Pierre Clastres⁴, a bien montré comment dans les sociétés primitives, l'importance du principe de l'équité, n'étant pas prescrit par un droit naturel, avait été déplacé vers des pratiques culturelles où les supplices corporels devenaient l'adjuvant puissant d'une mnémotechnique au service de la loi :

« In seiner Abhandlung ‚Zur Genealogie der Moral‘ hat sich Nietzsche die Frage gestellt, wie es kommt, dass Menschen ‚ein Gedächtnis des Willens‘ ausbilden, das nicht nur passiv einen ‚einmal eingeritzten Eindruck(s)‘ festhält, sondern sich auch aktiv verbindlich an einen bestimmten Gedächtnisinhalt hält. Dieses ‚Gedächtnis des Willens‘ nennt er ‚Gewissen‘ und sieht in ihm den Grund, in dem die Kulturen Moral und Verantwortlichkeit verankern. Folglich sind in dieses Gedächtnis nach

³ Friedrich Nietzsche, « La « faute », la « mauvaise conscience » et ce qui leur ressemble » dans : *Par-delà bien et mal. La généalogie de la morale*, (Paris : Gallimard, 1971) p. 254 Nous citons l'extrait suivant : « Comment former dans l'animal-homme une mémoire ? Comment imprimer quelque chose d'ineffacable à cet entendement du moment présent, à la fois étourdi et obtus, à cet oubli incarné ? (...) Comme on se l'imagine aisément, ce problème très ancien n'a pas été résolu avec une grande délicatesse : peut-être même n'y-a-t-il rien de plus effrayant et de plus sinistre dans toute la préhistoire de l'homme que sa mnémotechnique. On grave quelque chose au fer rouge pour le fixer dans la mémoire : seul ce qui ne cesse de faire mal est conservé par la mémoire ».

⁴ Pierre Clastres, *Staatsfeinde: Studien zur politischen Anthropologie* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976)

Nietzsche keine biographischen Erfahrungen eingeschrieben, vielmehr ist es mit einer kulturellen Schrift markiert, die direkt und unauslöschbar in die Körper eingeschrieben ist. Damit löst er die Gedächtnistheorie aus der Geschichte der Innerlichkeit und aus individuellen Bezügen, um sie mit Institutionen von Macht und Gewalt zusammenzuschließen »⁵.

Même si la fonction mnémotechnique du corps marque une étape importante pour la survivance d'une culture au sein des sociétés orales, elle n'en demeure pas moins insuffisante à assurer la pérennité des usages et des savoirs. André Leroi Gourhan a insisté sur la relation constitutive entre l'homme et la technique, en montrant que la constitution d'une mémoire culturelle devient seulement effective avec l'externalisation⁶ progressive des fonctions cognitives de l'homme dans la technique. En libérant, via l'outil et la trace organisée, les mécanismes les plus profonds de son corps, l'homme inaugure le cadre nécessaire pour une intersubjectivité historique.

C'est d'ailleurs en ce point précisément que la mémoire humaine se différencie de la mémoire animale, dans la mesure où l'expérience individuelle des animaux semble s'effacer à chaque mort individuelle. Le

⁵ Aleida Assmann, « Schrift als Medium und Metapher des Gedächtnisses » dans : *Metamorphosen : Gedächtnismedien im Computerzeitalter*, ed. par Götz-Lothar Darsow (Stuttgart-Bad Cannstatt : Frommann-holzboog, 2000) p. 78. Traduction française de la citation : « Dans son traité sur 'La généalogie de la Morale', Nietzsche se demande pourquoi l'homme développe 'une mémoire de la volonté', qui ne fait pas qu'enregistrer de manière passive 'une impression une fois gravée', mais qui retient également de façon active et fiable un certain contenu de mémoire. Il appelle 'conscience' cette 'mémoire de la volonté' et il y voit les fondations dans lesquelles les civilisations ancrent la Morale et la Responsabilité. En conséquence, selon Nietzsche, les expériences biographiques ne sont pas inscrites dans cette mémoire, qui est au contraire marquée d'une écriture culturelle, inscrite directement et de manière indélébile, dans les corps. En posant ceci, Nietzsche dégage la théorie de la mémoire de l'histoire de l'intériorité et de références individuelles, pour la relier aux institutions de pouvoir et de violence ».

⁶ Marshall McLuhan, « L'amour des gadgets : Narcisse la Narcose » dans : *Pour comprendre les médias* (Paris : Seuil, 1968) pp. 61-68. On retrouve dans ce texte le thème de l'extériorisation de l'homme dans des objets techniques. Pour McLuhan, l'extériorisation prend la forme d'une autoamputation c'est à dire d'un prolongement ou d'une extension de l'homme hors de lui-même et s'applique à l'origine de tous les médias de communication. Ce principe d'autoamputation résulte chez lui d'une nécessité physiologique dans la mesure le système nerveux central se protège des surstimulations extérieures en amputant ou en isolant l'organe, le sens ou la fonction surstimulé. Ainsi, toutes les inventions (imprimerie..) ou technologies (roue, électricité..) peuvent être interprétées comme des mécanisations successives des divers organes humains où l'homme se prolonge en une sorte d'autoamputation.

problème de sa « transmission » semble restreint à un mode interindividuel direct, sans trace ou objet médiateur et extérieur à l'organisme individuel. En revanche, la possibilité pour l'homme d'extérioriser son expérience individuelle dans l'outil lui permet de transgresser les lois de la biologie et de mettre en œuvre une mémoire techno-logique, dite « *épihylogénétique* »⁷. Ainsi peut-il survivre à sa propre mort, sa mémoire étant mobilisable par chaque mémoire individuelle future, condition nécessaire à une transmission et un héritage :

*« (...) parce que, rétentionnellement finie, mais techniquement synthétisée, la mémoire individuelle mise en extériorité peut devenir mémoire collective, la mémoire humaine individuelle peut accéder du même coup à un passé qu'elle n'a pas vécu, qui la précède, dont elle hérite, et sur lequel elle enchaîne en anticipant son avenir »*⁸.

Potentiellement visible pour l'individu et sa communauté grâce à l'outil, ce processus d'extériorisation de la mémoire tient son efficacité du mouvement circulaire d'externalisation-internalisation qui lui est inhérent. En effet, « se voir par l'outil et par l'autre » libère un processus dynamique et mimétique où les modèles sociétaux constitués par les objets techniques font retour sur l'individu et l'espèce, capables alors de les interpréter et de se les approprier :

*« Un groupe se représente dans une mise à distance puis se reconnaît, s'enrichit, se construit, par assimilation des modèles (de comportement, de pensée, de méthode, de savoir-faire) disponibles »*⁹.

L'imitation de schèmes comportementaux et de savoir-faire individuels ouvre ainsi un espace d'assimilation qui s'accroît de génération en génération pour s'externaliser à nouveau et aboutir à l'accumulation d'un

⁷ Le terme est emprunté à Bernard Stiegler, « Discrétiser le temps », *Les Cahiers de médiologie*, N°9 (2000) : p. 116 «

⁸ Bernard Stiegler, « Machines à écrire et matières à penser », *Genesis*, N°5 (1994) : p. 32

⁹ Rachel Israël, Gwendal Auffret, (1999). Une mémoire de l'émergence : vers un outillage conceptuel et socio-technique de la coopération, [En ligne]. Adresse URL : www.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d05/5israel.html

savoir constitué. Ce cycle assimilateur, de nature reproductible et perfectible, permet la constitution d'une mémoire collective.

Avec l'apparition de l'écriture alphabétique, la mémoire culturelle amorce une nouvelle étape qualitative dans son mode de codification.

Transcrite sous forme de textes, de « monuments », la mémoire quitte l'espace équivoque de l'image. En linéarisant désormais scènes magiques et mythologiques, l'écriture introduit une réflexivité critique, point de départ d'une conscience historique. Outre les effets majeurs de l'écriture alphabétique sur la constitution de l'espace politique et sur les nouvelles pratiques de communication qu'elle libère, la pensée occidentale l'a souvent abaissée au rang de technique asservissante, accusée d'aliéner l'homme en déléguant désormais aux lettres son pouvoir de remémoration : on songe à l'affrontement que se livrent la sophistique et la philosophie dans l'antiquité grecque, le sophiste étant accusé d'instrumentaliser le logos comme logographie et d'être un homme de la non-vérité. Aussi l'écriture équivaut à un « *pharmakon* »¹⁰, elle est à la fois une drogue bienfaisante, un remède à la mémoire mais aussi une substance maléfique, un philtre d'oubli, qui « *sous prétexte de suppléer la mémoire, (...) rend encore plus oublieux et loin d'accroître le savoir, (...) le réduit* »¹¹. Appelée à la rescousse de la mémoire défaillante, elle ne peut que consolider *l'hypomnesis* et amoindrir la *mneme*. « Supplément » de la mémoire humaine comme présence à soi, l'écriture dépossède l'homme d'une expérience de l'anamnèse sur laquelle se fonde la connaissance pour ne lui imposer que de l'information¹².

Même si l'extériorisation progressive de la mémoire dans l'écriture favorise une augmentation potentielle du corpus transmissible, la diffusion effective du patrimoine écrit se heurte jusqu'à l'aube de la modernité au prix

¹⁰ Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon » dans : Phèdre, Platon (Paris : GF-Flammarion, 1997 (édition corrigée et mise à jour)) p. 290

¹¹ Ibid, p. 303

¹² Le *Phèdre* de Platon met l'accent sur la distinction entre connaissance et information. Pour Platon, l'écriture est un moyen qui assure la conservation et la transmission de l'information mais ne permet pas la connaissance effective de cette information.

prohibitif des manuscrits ainsi qu'à un processus d'alphabétisation encore balbutiant¹³.

A partir du XIII^{ème} siècle, l'éclosion des universités permettra de briser le monopole de la reproduction du patrimoine culturel européen assurée jusqu'ici par les abbayes et leurs ateliers scripturaires, patrimoine conservé à l'abri des regards indiscrets. Capitalisant la victoire du papier sur les autres supports ainsi que le développement rapide d'une industrie papetière s'appuyant sur un réseau de copistes et de relais postaux, la naissance des universités marque le début d'un processus de diffusion de la culture européenne. Jusqu'alors davantage soucieuse de constituer son dépôt¹⁴ qu'à promouvoir sa diffusion, celle-ci s'achemine, avec l'imprimerie, vers une démultiplication du système de diffusion de la pensée. A partir du XVII^{ème} siècle, les effets conjugués de l'alphabétisation croissante et de la formidable entreprise que fut la République des Lettres, modifieront radicalement l'aptitude à participer à la transmission du patrimoine ainsi qu'au progrès d'une culture pré-scientifique.

Que ce soit le rôle joué par les académies comme universités suppléantes ou celui des revues scientifiques publiées par les sociétés savantes, la pensée humaniste essaime dans toute l'Europe, bénéficiant d'une géographie du livre en pleine expansion ainsi que d'une industrie beaucoup plus performante car mieux organisée.

¹³ A la fin du Haut-Moyen-Age, l'alphabétisation ne concerne qu'une frange infime de la population : enclenché depuis le début du XVI^{ème} siècle grâce à une politique d'uniformisation linguistique qu'assuraient l'Eglise à travers les écoles paroissiales et la naissance des universités, le processus d'alphabétisation n'explose véritablement qu'à partir du XVIII^{ème} siècle, l'Europe comptant à ce moment cinq à six fois plus de lisants qu'à la fin du XVII^{ème} siècle.

¹⁴ Wolfgang Ernst, « Un capital mémoire ? : plaidoyer en faveur d'une réorientation de la culture européenne des médias, de la mémorisation à la transmission », *Thesis*, Colloque international : Médias et culture européenne, Weimar, N°3 (1999) : p. 148.

L'accent sur le dépôt et non sur la diffusion rejoint ici le point de vue défendu par W. Ernst à l'occasion de ce colloque : en effet, W. Ernst appelle de ses vœux une réorientation de la culture européenne qui lui permettrait d'évoluer de la conservation et de la mise en mémoire vers une politique de diffusion. Nous citerons ici deux extraits : « *Notre culture européenne reflète notre mentalité occidentale attachée aux bibliothèques, archives et musées et met l'accent sur le stockage, la gravitation inamovible et les espaces de rangement (enceinte fortifiée, réservoirs, entrepôts, encyclopédies). De tels lieux de rangement ont une fonction catéchontique : ils retiennent la fin de l'Europe, sa dissolution identitaire, ils sont à la fois le sursis et le depositaire de la signification accumulée* » Ainsi importe-t-il plus, poursuit l'auteur, citant Ernst Curtius, que la culture européenne soit « *mise sur les rails que mise en mémoire* ».

Soulignons toutefois qu'avant l'apparition de l'imprimerie, la masse de la mémoire collective reste encore enfouie dans des pratiques orales et des techniques liées à l'apprentissage et à la conservation des secrets de métiers. Si l'écriture inaugure une mémoire externe et offre un support stable aux souvenirs, elle ne modifie pas pour autant le régime cognitif des sociétés pré-scripturaires où perdurent des modèles axiologiques de représentation et d'assimilation du savoir, individuels et largement circonscrits à l'espace du corps humain comme le démontre la transmission des savoirs-faire artisanaux :

« Technisches Handwerkswissen ist körperlich fundiertes Wissen, das in Fingern, Handgriffen und Körperbewegungen gespeichert ist. Wer auf diesem Sektor etwas lernen wollte, musste dem Meister sehr genau zusehen und versuchen, es sich durch Nachahmung anzueignen. Die Worte sind bei einem solchen Lernprozess weniger entscheidend als die Handlungen; Lernen erfolgt weniger über Verstehen als durch Mimesis »¹⁵.

De plus, la perpétuation des arts de la mémoire jusqu'à la Renaissance prouve bien que le développement de l'écriture n'a pas déclassé cette technique de mémorisation largement utilisée chez les moines et chez les érudits du Moyen-âge. La mémoire s'investit dans le corps tout entier, à la fois agent et dépositaire comme en témoigne l'apprentissage des textes chez les moines reposant sur une mnémotechnique auditive tandis que les érudits mettront à profit la technique visuelle des « loci et imagines » :

« Ist das Grundprinzip der auditiven, körperlichen Mnemotechnik der Mönche die lineare Kette, der Rosenkranz, so ist das Grundprinzip der visuellen, kognitiven Mnemotechnik der Gelehrten die zwei- und dreidimensionale Raumordnung. Erinnern ist eine Form des Wiederfindens,

¹⁵ Aleida Assmann, « Exkarnation : Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift » dans : *Raum und Verfahren*, ed. par Jörg Huber et Alois Martin Müller, (Basel/Frankfurt : Stroemfeld/Roter Stern,1993) p. 138. Traduction française de la citation: « *Le savoir-faire artisanal est une connaissance reposant sur une base corporelle, enregistrée dans les doigts, les gestes et les mouvements. Pour acquérir une connaissance dans ce secteur, il fallait observer attentivement le maître, puis essayer d'assimiler par imitation. Dans un tel processus d'apprentissage, les mots sont moins importants que les actes, l'assimilation passant moins par la compréhension que par le mimétisme* ».

und erfahrungsgemäß findet man dort am ehesten etwas wieder, wo gut aufgeräumt ist. Die räumliche Ordnung im Kopf dient dem Zweck der durchgängigen individuellen Adressierbarkeit der Gedächtnisinhalte »¹⁶.

Il semble que jusqu'à l'imprimerie, l'écologie cognitive ait continué de s'exercer dans un espace où la frontière entre corps et écriture était encore indistincte : espace incertain entre incarnation et excarnation qui attend les prouesses des lettres mobiles pour libérer une nouvelle économie du savoir émancipée du corps :

« Nicht die Schrift, sondern erst der Druck beförderte im großen Stil die Ablösung des Wissens vom Körper »¹⁷.

1.1.2 L'économie scripturaire

Aussi longtemps que le patrimoine écrit - encore restreint - se limitait à une élite privée, soucieuse de sa conservation, la mémoire collective ne nécessitait pas d'outils d'orientation dans les bibliothèques.

En revanche, sous la pression du développement techno-industriel, marqué par les progrès de l'imprimerie, le XVIII^{ème} siècle européen doit faire face à un accroissement de la masse documentaire. La croissance exponentielle des domaines et des codes de la connaissance rend indispensable une normalisation de la structure patrimoniale ainsi que la mise en place d'un dispositif de réappropriation du savoir hérité par la mémoire individuelle.

¹⁶ Aleida Assmann, « Schrift und Gedächtnis - Rivalität oder Allianz » dans : *Parabel/Inszenierungen von Information : Motive elektronischer Ordnung*, ed. par Schriftenreihe des Evangelischen Studienwerks, N°15 (1992) : p. 98. Traduction française de la citation : « *Alors que pour les moines, c'est la chaîne linéaire, le chapelet, qui forme le principe de base de la mnémotechnique auditive et physique, le principe de base de la mnémotechnique visuelle et cognitive des érudits est l'ordonnancement spatial à deux et à trois dimensions. Se souvenir est une façon de retrouver, et l'expérience nous enseigne qu'il est plus facile de retrouver quelque chose, si l'ordre règne. L'organisation spatiale méthodique dans la tête sert à rendre adressables individuellement et intégralement les contenus mémorisés* »

¹⁷ Aleida Assmann, « Exkarnation : Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift » dans : *Raum und Verfahren*, ed. par von Jörg Huber, Alois Martin Müller, (Basel/Frankfurt : Stroemfeld/Roter Stern, 1993) p. 137. Traduction française de la citation :

Face à une dilatation rapide de la mémoire collective qui « *engloutit en quelques décennies toute l'Antiquité, l'histoire des grands peuples, la géographie et l'ethnographie d'un monde devenu définitivement sphérique, la philosophie, le droit, les sciences, les arts, les techniques et une littérature traduite de vingt langues différentes* »¹⁸, l'homme ne peut plus compter sur sa propre mémoire et celle-ci entame une nouvelle période d'extériorisation progressive vers des instruments techniques.

Désormais, la redistribution du réservoir collectif de la mémoire va devoir s'appuyer sur des structures d'interface qui systématisent le dépôt des traces. La bibliothéconomie propre à l'époque moderne consacre l'art de la documentation, qui à travers la création de catalogues, d'index alphabétiques et de fichiers, apporte à l'homme une mémoire préconstituée et l'assiste dans l'orientation du savoir. Cependant, ce système d'adressage de la mémoire collective s'appuie sur les acquis de l'entreprise rationalisante que fut l'imprimerie. Sans l'introduction d'une nomenclature unifiée avec un découpage précis des instances d'énonciation à l'intérieur du livre (bibliographie, tables des matières, annexes, notes en bas de page, préfaces...), le développement d'instruments cohérents de navigation (catalogue, répertoires, inventaires) aurait été difficilement concevable :

*« Weil alle Exemplare einer Auflage, im Gegensatz zu manuellen Abschriften, dieselben Texte, Holzstiche und Kupferstiche an derselben Stelle hatten, konnten einheitliche und erstmals alphabetische Register auf sie zugreifen. Die Adressierung nach Belegen, Buchtiteln und seit Leibniz auch alphabetischen Bibliothekskatalogen stellte das Kommunikationssystem Wissenschaft auf seine Zitierbasis »*¹⁹.

« Ce n'est pas l'écriture mais l'imprimerie qui exila définitivement le savoir de l'espace du corps ».

¹⁸ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole : la mémoire et les rythmes* (Paris : Albin Michel, 1965) p. 70

¹⁹ Friedrich, Kittler, « Geschichte der Kommunikationsmedien » dans : *Raum und Verfahren*, ed. par Jörg Huber, Alois Martin Müller, (Basel/Frankfurt : Stroemfeld/Roter Stern, 1993) p. 178. Traduction française de la citation : « *C'est uniquement parce que tous les exemplaires d'un même tirage, contrairement aux manuscrits, permettaient une disposition identique des textes, des gravures sur bois et des estampes que pour la première fois ils pouvaient être référencés grâce à des registres alphabétiques normalisés. Ce système d'adressage de la mémoire avec ses annotations et sa classification par titre, qui culmine avec la création, grâce à Leibniz, des catalogues alphabétiques dans les bibliothèques, jette les bases de la communication des sciences modernes grâce aux recours à la citation* ».

Le système d'adressage de la mémoire, qui se donne comme la condition de son objectivation, modifie en profondeur le statut de la mémoire de l'époque moderne.

Détaché de son contexte de production, le champ de la connaissance s'autonomise et fait l'objet, comme l'a montré Michel Foucault, d'une taxinomie totalisante, constituée à l'époque classique comme terrain épistémologique du savoir. La fragmentation du savoir et l'essor des disciplines modernes qui en découlent, s'inscrivent dans le contexte d'une «épistème» préoccupée par l'ordre, le classement et la nomination du visible. Classé, inventorié et disponible, le savoir s'organise comme gigantesque machine et marque la naissance des Archives modernes. A travers la délégation de la mémoire vers des systèmes documentaires s'opère un acte de transmutation, où l'ordre reçu du savoir est traduit dans un nouveau système de référence dont Michel de Certeau note qu'il préfigure de nouveaux usages sociaux ainsi que des pratiques discursives rationalisées²⁰. Les procédés de l'archivistique moderne dérivent de cette volonté de reconfigurer l'espace du savoir et de programmer un autre discours à partir de nouvelles unités de savoir :

« Ce geste consiste à 'isoler' un corps, comme on le fait en physique, et à 'dénaturer' les choses pour les constituer en pièces qui viennent combler les lacunes d'un ensemble posé à priori. Il forme la 'collection'. Il constitue des choses en 'système marginal' comme dit Jean Baudrillard ; il les exile de la pratique pour les établir en objets 'abstraites' d'un savoir. Bien loin d'accepter des données, il les constitue. Le matériau est créé par les actions concertées qui le découpent dans l'univers de l'usage, qui vont le chercher aussi hors des frontières de l'usage et qui le destinent à un réemploi cohérent. Il est la trace des actes qui modifient un ordre reçu et une vision sociale »²¹.

²⁰ Ce savoir reconstruit conditionne l'émergence du projet rationaliste et la naissance des sciences modernes.

²¹ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire* (Paris : Gallimard, 1993, réédition) p. 84

On retrouve également chez Leibniz cette logique de démembrement du savoir, lorsque celui-ci formalise l'idée d'une bibliothèque, inspirée du modèle combinatoire. Très éloignée des conceptions dix-neuviémistes de la bibliothèque comme lieu de conservation du savoir et de lecture, sa vision de la bibliothèque correspond à l'élaboration d'une nouvelle cartographie du savoir. En d'autres termes, elle doit servir d'inventaire et être le lieu où la mémoire accumulée est transcrite dans un langage artificiel qui en assure la compréhension. Utilisés dans des combinaisons logiques indéfinies, les caractères mathématiques permettraient d'apporter solution à tous les domaines de la pensée humaine :

« Une bibliothèque doit être un inventaire général, un soulagement de la mémoire, un Archive imprimé, un raccourci des plus belles pensées des plus grands hommes, un détail des moindres replis de toutes les sciences, arts et exercices, dans laquelle ceux mêmes qui sont les plus consommés en chaque profession puissent encore trouver de quoy se perfectionner, puisqu'un seul homme ne peut tout savoir, et que les livres joignent ensemble les expériences de plusieurs (...). Mon dessein dans l'amas d'une Bibliothèque serait de donner une encyclopédie, ou science universelle enfermée en trois ou quatre chambres, dans laquelle on peut tout avoir qui fut d'usage; et trouver en un besoin des instructions sur toutes les matières utiles imaginables »²².

Avec l'avènement de l'encyclopédie, l'art de la documentation accède à un niveau très évolué de la mémoire extériorisée : « *mémoire alphabétique parcellaire dont chaque rouage contient une partie animée de la mémoire totale* »²³, l'encyclopédie repose sur des parcours multiples et des jeux de renvois entre articles ou de notices à planche. En introduisant un accès non linéaire et sélectif au texte ainsi qu'une segmentation du savoir en modules regroupables de multiples façons, l'Encyclopédie préfigure d'une certaine façon l'hypertexte informatisé grâce à son système d'interfaces. Cependant, là où l'Encyclopédie conserve un repérage spatial et sensori-moteur ainsi que le principe d'un contenu immuable malgré les renvois possibles, la

²² Gottfried Wilhelm Leibniz, « Einrichtung einer Bibliothek », dans : *Sämtliche Schriften und Briefe*, Politische Schriften, (Berlin : Akademie Verlag Berlin, 1986) p. 350

navigation hypertextuelle y substitue un agencement spatial démultiplié ainsi qu'une cartographie du savoir sans cesse déformée, réemployée et détournée. Ainsi, l'exploration de la carte du savoir hypertextuel nécessite des manipulations à l'intérieur de ses tiroirs et replis et donne parfois l'impression d'un circuit erratique alors que l'Encyclopédie permettait encore un survol relativement aisé du savoir.

Devant l'explosion massive de la mémoire collective corrélative au développement technique des sociétés industrielles, le mouvement d'extériorisation de la mémoire s'accélère, à tel point qu'il apparaît « *nécessaire d'organiser la pensée inerte contenue dans le cerveau imprimé de la collectivité par un tissu supplémentaire dans lequel se projetait une image extrêmement simplifiée du contenu* »²⁴ : d'une documentation sur fiches, préfiguration des techniques contemporaines de traitement de l'information, où l'homme contribue encore à l'actualisation de la mémoire au gré d'agencements multiples, les sociétés postmodernes évoluent vers l'introduction de fichiers électroniques, parachevant une délégation totale de la mémoire culturelle vers des systèmes techniques. Désormais, les processus de traitement et de sélection de l'information sont confiés à la machine qui supplée aux chaînes opératoires et comportementales élémentaires de l'homme.

Nous venons de voir que l'économie scripturaire modifie le statut des supports enregistrés, destinés à une réactivation de la mémoire et à d'autres processus cognitifs subséquents. Dans ce contexte, ces supports deviennent des matériaux pour un objet d'analyse et d'examen.

Il convient de s'interroger également sur l'efficacité symbolique du processus d'extériorisation massif de la mémoire dans les médias. Comme nous l'avons souligné plus haut, l'appropriation de la mémoire collective, avant l'avènement de l'écriture typographique, demeurait l'apanage d'une élite solvable, étant donné que l'essentiel du réservoir de la mémoire était largement tributaire de techniques de diffusion encore peu performantes.

²³ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole : la mémoire et les rythmes* (Paris : Albin Michel, 1965) p. 71

²⁴ Ibid., p. 72

En revanche, sous le double effet de la multiplication des traductions en association avec le développement de pôles éditoriaux nationaux et du maniement croissant de la langue écrite, le livre devient un puissant facteur d'homogénéisation linguistique et transforme les langues vulgaires en mass-média d'unification nationale. Même si la naissance des nations modernes demeure un phénomène propre au XIX^{ème} siècle, il n'en reste pas moins que l'imprimerie préfigure et délimite l'espace des mémoires nationales²⁵ en rendant accessibles les littératures vernaculaires en complément des langues dominantes comme le Latin à une population de lisants et d'écrivains en nette augmentation.

Matrice de la Raison et des nations modernes, le livre s'institue comme 'corps symbolique' où s'exprimera, à travers une entreprise de dressage de la langue, la mémoire nationale. La fin du théocentrisme contraint l'idéologie moderne à « *se muer en technique, avec pour programme essentiel de faire un langage et non plus de le lire. Le langage même doit être fabriqué, écrit* »²⁶. Peu à peu, une autre écriture s'impose sous des formes scientifiques, érudites ou politiques, contribuant à l'élaboration des cultures nationales. Ce phénomène que Marshall Mc. Luhan a décrit allégoriquement comme une jouissance visuelle de la condition nationale procurée par la parole imprimée, permettra plus, selon lui, la naissance de la foule et par voie de conséquence, la montée du sentiment national :

*« Il se peut fort bien que l'imprimé et le nationalisme soient axiologiques ou coordonnés, simplement parce que l'imprimé permet à un peuple de se voir pour la première fois. La langue nationale, en apparaissant avec une grande netteté visuelle, permet d'entrevoir momentanément une unité nationale définie par les frontières de la langue »*²⁷.

²⁵ Nous noterons que le processus d'édification des mémoires nationales diffère selon les aires géographiques : dans le cas de la France par exemple, on peut déjà parler d'une maturité linguistique et politique à partir du XVI^{ème} siècle alors que la nation allemande apparaît à la fin du XIX^{ème} siècle.

²⁶ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, I: Arts de faire* (Paris : Gallimard, 1990, réédition) p. 205

²⁷ Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg 2 : la genèse de l'homme typographique*, (Paris : Gallimard, 1967) p. 395

Avec l'introduction des langues nationales dans les établissements secondaires et l'émergence de la presse, le développement des cultures nationales se renforce considérablement dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle : l'affirmation d'une identité collective nationale bénéficie des effets de la scolarisation massive et de ses dispositifs de programmes disciplinaires véhiculant références et images communes grâce aux manuels scolaires qui à l'échelle d'un pays comme la France se chiffrent par dizaines de millions²⁸ d'exemplaires pendant la Troisième République. Mais c'est surtout la diffusion de la presse qui généralise la lecture et instaure une sphère publique nationale des informations et des débats en pénétrant dans les masses par une innovation de marketing, la vente au numéro, apparue en France en 1863.

L'idée d'une surdétermination de la naissance du sentiment national par les médias se retrouve également dans un des essais de Peter Sloterdijk²⁹, pour qui les nations modernes sont des montages artificiels, des corps résonants qui captent et amplifient les effets mobilisateurs des médias et ne sont pas le simple produit de déterminations historiques. C'est tout au moins l'analyse qu'il fait de la naissance de la nation allemande, qui avant de s'exprimer plus tard par une volonté politique, s'autogénère collectivement à travers les discours de Gottlieb Fichte à la nation allemande, prononcés dans les années 1807-1808 :

« Die modernen Massenmedien produzieren unmittelbar die modernen Nationalpopulationen und Nationalimperien in eben dem Maße, wie es ihnen gelingt, diese politischen Großkörper als thematische Erregungsgemeinschaften ins Dasein zu rufen (...). So wird Hören zu Ergriffenheit und Ergriffenheit zum Aufschwung, und in diesem autogenen Schwingkreis entsteht die Nation als reine Erregtheit durch sich selbst. Literatur, Rhetorik und Presse kommen an die Macht, indem sie die Einberufungsbefehle zum Zuhören und Nachlesen an die ergriffene

²⁸ Anne-Marie Thiesse, « La construction scolaire », *Les Cahiers de médiologie*, N°3 (1997) : p. 212

²⁹ Peter Sloterdijk, « *Der starke Grund zusammen zu sein* » (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1998)

Öffentlichkeit versenden. In diesem Medienarrangement wird der Telekommunikator zum Schöpfer der Nation »³⁰.

Comme nous venons de le souligner, le rôle joué par les médias dans la consolidation de l'idée de Nation se cristallise de façon particulièrement intéressante dans le cas de l'Allemagne. La Nation allemande ayant été proclamée relativement tard par rapport à ses pays voisins, elle a dû déployer des dispositifs mass-médias considérables, visant à renforcer la grandeur de la Nation allemande et à l'inscrire dans un horizon messianique :

« Konkret werden am Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland erhebliche Anstrengungen unternommen, die nach wie vor neuartige Sinngröße der Nation zunächst auch sinnlich greifbar, wahrnehmbar zu machen und als wahrnehmbar in Natur und Tradition einzufügen. Dieses Bemühen, das auch da, wo es im Medium des Steins, der Architektur artikuliert wird und sich der Landschaftsgestaltung bedient, die avanciertesten medial produzierbaren Wahrnehmungsmöglichkeiten der Moderne zur Entfaltung bringt, stellt auf dieselben Grundlagen ab, denen sich dann auch die spezifisch kinematographische Wahrnehmung verdankt, sie sich nicht von ungefähr im selben Zeitraum ausbildet »³¹.

³⁰ Ibid., pp. 30-33. Traduction française de la citation : « L'influence des médias de masse sur la constitution des nations modernes est indissociable de leur capacité à mobiliser ces ensembles politiques comme communautés réceptrices (...). Ainsi, le fait d'entendre, par exemple, plonge la communauté dans un état d'émoi qui se transforme à son tour en sentiment d'effervescence nationale. Grâce à ce processus d'agitation autogène, la nation accouche d'elle-même. La littérature, la rhétorique et la presse exercent un pouvoir qui doit être mesuré à l'aune des effets mobilisateurs - par l'écoute et la lecture - qu'ils produisent sur une communauté nationale. Grâce à ce dispositif médiatique, les instances émettrices deviennent les architectes de la nation ».

³¹ Lorenz Engell, « Kino ohne Kino: Zur Medienanalyse zweier Nationaldenkmäler » dans : *Ausfahrt nach Babylon: Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur* (Weimar : Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2000) pp. 249-250. Traduction française de la citation : « Concrètement, des efforts importants sont entrepris en Allemagne à la fin du XIX^{ème} siècle pour, dans un premier temps, rendre sensuellement perceptible la notion, toute nouvelle, de Nation, puis pour l'intégrer dans la nature et la tradition en tant que valeur perceptible. Ces efforts, qui contribuent au développement des possibilités de perception médiatiquement reproductibles les plus avancées de l'ère moderne et ce, même lorsqu'elles se déclinent à travers le média de la pierre, dans l'architecture et la création de paysages, reposent sur les mêmes bases que celles auxquelles nous devons la perception spécifiquement cinématographique, qui - et ce n'est pas un hasard - s'est développée à la même époque ».

Ainsi, remarque Lorenz Engell, l'érection du monument national de Kyffhäuser en 1896 représentant une statue équestre de Guillaume II, en surplomb d'un ensemble plus vaste articulant différentes plates-formes et une vue panoramique, peut être interprétée comme transcription de l'idée de Nation dans la mesure où cet agencement architectural produit une « machine de la perception » extrêmement performante. En effet, bien plus qu'une manipulation de la réalité perçue comme celle-ci s'exercera plus tard avec l'architecture totalitaire, il s'agit d'une manipulation de la perception elle-même. Ce qui s'exprime ici, c'est la volonté d'organiser, voire de dresser le regard afin de produire une nouvelle expérience de type proto-cinématographique, « *eine Wahrnehmungserfahrung* »³², ce que l'observateur perçoit à mesure qu'il arpente ce paysage-composition, c'est une succession d'images chargées symboliquement, comme si le « film-national » se projetait devant ses yeux. Grâce à un appareillage complexe, alliant à la fois les principes d'un regard architecturalement pré-programmé et en mouvement permanent et ceux d'une organisation spatiale jouant subtilement sur le rapport visible/invisible, la Nation est transcendée dans le sens où elle accède à une dimension qui ne relève plus seulement de l'idée abstraite mais de l'expérience historique voire du mythe :

« Selbstverständlich gehören Durchblicke, Rahmungen, sequentielle Anordnungen und Blickachsenfestlegungen zu den grundlegenden Codierungsmitteln der Architektur, die durch sämtliche Epochen nachweisbar sind, ganz besonders in jeder Art von Herrschaftsarchitektur. Der Umgang mit diesen Mitteln jedoch und ihre Kombination, wie sie am Kyffhäuserdenkmal zutage tritt, ist für ein Nationaldenkmal qualitativ neu. Die Konzentration auf die Blicksteuerung, der allein der architektonische Gesamtaufwand der im übrigen zweckenthebenden Anlage dient, die Voraussetzungen eines ständig in Bewegung befindlichen Betrachters mit beweglichem Blick, die Rückwärtsdeterminierung innerhalb einer Wahrnehmungssequenz, der Ansatz zur Gestaltung des Verhältnisses von

³² Ibid., p. 251

Sichtbarem und Nichtsichtbarem sind die vielleicht wichtigsten Grundzüge dieses proto-kinematographischen Wahrnehmungsverständnisses »³³.

A l'aube du XXème siècle, le cinéma comme projection nationale contribuera également à la consolidation du sentiment national. « C'est en se projetant, en offrant une image reconnaissable et désirable que s'institue la nation comme forme »³⁴, c'est-à-dire comme représentation symbolique. Alliant la puissance de l'image qui maintient une trace de la durée et du mouvement à celle du récit, racontant 'ici et maintenant' ce qui a été 'là-bas et à ce moment là', le cinéma - à la différence de la photographie - invoque les puissances collectives, en projetant des existences individuelles sur la trame d'un récit collectif.

A travers ce double mécanisme de l'image et du récit, le cinéma libère un « étrange phénomène de rédemption mécanique »³⁵ qui fonctionne comme dispositif d'adoption : adoption symbolique par l'image qui permet une figuration de la communauté et par le récit, instance narratrice qui rappelle à une appartenance collective.

³³ Ibid., p.257 Traduction française de la citation : « *Bien entendu, les perspectives transversales, les cadrages, arrangements séquentiels et l'organisation des axes de vue comptent parmi les moyens de codage basiques de l'architecture ; on les trouve dans toutes les époques, notamment dans les architectures de domination. Cependant, la gestion et la combinaison de ces moyens que l'on peut observer sur le Monument du Kyffhäuser (Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal), représentent - dans la mesure où il s'agit d'un monument national - une qualité nouvelle. La volonté primaire de guider le regard, sur laquelle se concentre l'intégralité de l'effort architectural de cet ensemble exempt de toute autre utilité, la prémisse d'un observateur constamment en mouvement et au regard également en mouvement, la détermination de recul au cours d'une séquence de perception ainsi que la tentative d'agencer le rapport entre le visible et le non-visible sont probablement les caractéristiques essentielles de cette conception proto-cinématographique de la perception ».*

³⁴ Michel Frodon, *La projection nationale* (Paris : Odile Jacob,1999) p. 18

³⁵ Ibid., p. 30

1.1.3 Nouvelles technologies et industrialisation de la mémoire

Avec l'introduction de l'informatique, la mémoire parachève son processus d'extériorisation vers des dispositifs techniques.

La mise en extériorité du savoir, paradigmatique de la postmodernité, génère une nouvelle économie de la mémoire³⁶, « *massivement technologique, soumise dans son élaboration aussi bien que dans les conditions de sa conservation et de sa transmission à des impératifs économiques de rentabilité* »³⁷.

La reconfiguration de l'économie générale de la mémoire, consécutive à son industrialisation³⁸, radicalise une tension multiséculaire entre les catégories de «l'ethnique» et de la technique. Cette dissociation entre d'une part, «l'ethnique» que nous comprendrons ici comme régime d'appartenance à un territoire culturel et d'autre part «la technique», appréhendée comme processus délocalisant et universel, est au cœur même des enjeux liés au complexe technico-industriel de la mémoire. Avant de nous pencher sur les effets de l'industrialisation massive des productions culturelles, revenons sur cette contradiction entre «l'ethnique» et le «processus technologique» puisqu'elle affecte aujourd'hui l'infrastructure mnémotechnique de nos sociétés.

³⁶ Le nouveau régime «postmoderne» de la mémoire a été remarquablement abordé par Jean-François Lyotard dans *La condition postmoderne* (Paris : Minuit, 1979). Lyotard met essentiellement trois aspects en exergue : l'extériorisation du savoir, sa commercialisation qui oblige à reconsidérer le savoir non plus au service d'un pouvoir politique mais économique et enfin sa restructuration et sa classification face à la normalisation et miniaturisation des systèmes d'archivage.

³⁷ Bernard Stiegler, « Une nouvelle donne pour les savoirs de l'image », *Dossiers de l'audiovisuel*, N°54 (1994) : p. 20

³⁸ Le terme « d'industrialisation de la mémoire » a été forgé par Bernard Stiegler et fait référence à l'éclosion des « *industries de la mémoire depuis le début des années 1980 qui constituent le secteur de pointe de l'activité économique mondiale, autant par la vente des matériels, de programmes audiovisuels et de produits logiciels et éditoriaux, que par le trafic des données brutes* ». Cf. Bernard Stiegler, « Les temps de la lecture et les nouveaux instruments de la mémoire » dans : *Sciences de l'information et de la Communication*, ed. par Daniel Bougnoux (Paris : Larousse, 1993) p. 659

En effet, en référence aux travaux de Bernard Stiegler, les déterminations contemporaines de la technique marquent l'aboutissement d'un processus de déstructuration ethnique, initié par l'industrialisation et en particulier par la révolution thermodynamique. Avec l'externalisation illimitée de la force motrice à la fin du XIX^{ème} siècle et le transfert des chaînes opératoires de l'individu vers des appareillages³⁹ mécaniques, les rapports sociaux prennent un caractère nouveau : en détachant progressivement l'homme d'une tradition professionnelle, la motricité industrielle équivaut à une perte d'appartenance à une communauté.

Si l'on part du principe, comme le fait Bernard Stiegler, qu'une communauté humaine est territorialement constituée dans la mesure où elle s'organise autour de programmes liés aux régimes calendaires qui scandent la vie sociale en déterminant des rythmes biologiques ou professionnels, auxquels s'ajoutent les régimes cardinaux qui tracent les limites du territoire et confinent les représentations (ce qui au fond surdétermine l'inscription d'une ethnie dans un mouvement collectif, bref dans l'Histoire), alors peut-on conclure qu'avec « (...) *l'apparition de la machine programmée en tant qu'elle expulse le qui de son ethnicité, les chaînes opératoires et comportementales élémentaires sont détruites et par-là même, l'unité ethnique territorialement constituée. Cette quatrième mémoire serait l'accomplissement de la tendance technique lorsqu'elle peut se passer de l'ethnie pour se réaliser, et ce pouvoir serait un aspect essentiel de la technique aujourd'hui qui n'aura été possible que parce que l'habitude était déjà un programme* »⁴⁰.

Ainsi aujourd'hui, les technologies numériques, en intégrant en un même système les dispositifs calendaires et cardinaux, suspendent les programmes comportementaux constitutifs d'une unité ethnique : c'est là que le terme « d'industries de programme numériques » prend tout son sens comme en témoigne l'évolution du système technique audiovisuel, qui, s'organisant de plus en plus comme banque d'images, va bouleverser les usages sociaux traditionnels. Avec le numérique, la télévision accomplit aujourd'hui un

³⁹ On passe ainsi comme le montre Bernard Stiegler de « *l'homme outillé, articulé au quoi par sa main, à la machine porteuse d'outils* ». Cf. Bernard Stiegler, *La technique et le temps 2 : La désorientation* (Paris : Galilée, 1996) p. 93

processus d'absorption des calendarités et cardinalités locales, entamé dans les années cinquante, « *en les intégrant aux grilles de programmes à travers lesquelles elle a segmenté les publics, les a ciblés, a établi pour ces cibles des tranches horaires et des 'rendez-vous', et a défini des formats de programmes (26', 52', etc..)* »⁴¹. Avec les techniques actuelles de navigation et de délinéarisation du flux audiovisuel, se met en place une tout autre économie de l'espace et du temps télévisuel dans laquelle s'articulent la grille horaire de programme d'une part, et les accès aux banques d'images stockées par l'industrie de flux, d'autre part.

Comme nous venons de le voir, la pensée de Bernard Stiegler, fortement marquée par un déterminisme technologique, permet de reconsidérer les rapports entre le technique et l'ethnique sous l'effet des industries de programmes pour conclure finalement à un « *deuil de la territorialité* »⁴². Cependant l'idée d'une absorption de l'ethnique par la technique dans le cadre d'une pensée du programme ne suffit pas à rendre compte du rapport complexe entre technique et culture.

Même s'il est vrai que la structuration majoritairement technique du monde tend à s'exercer contre l'ordre culturel, en bousculant appartenances communautaires, frontières linguistiques et toutes formes de singularités nationales, il serait en revanche trop hâtif d'en conclure à un arasement des cultures et une dissolution des singularités. Au contraire, il semblerait, comme le souligne Régis Debray, « *qu'à l'unification impérative du milieu techno-économique de l'espèce est venue répondre, contre toute attente, une impérieuse balkanisation politico-culturelle* »⁴³.

Que ce soit le regain des régionalismes, marqué par la valorisation des langues vernaculaires ou encore le recentrage sur des symboles communautaires à travers l'érection ces dernières années de musées régionaux⁴⁴ ou de dispendieuses Bibliothèques nationales, la globalisation a

⁴⁰ Ibid., p. 85

⁴¹ Bernard Stiegler, « Pour une économie politique des objets temporels » dans : *Thesis*, Colloque international : Médias et culture européenne, Weimar, N°3 (1999) : p. 121

⁴² Ibid., p. 104

⁴³ Régis Debray, *Transmettre* (Paris : Odile jacob, 1997) p. 92

⁴⁴Le phénomène d'effervescence patrimoniale qui caractérise la politique culturelle française de ces dernières années parle de lui seul.

provoqué un phénomène de multiplicité et de diversification des mémoires culturelles et en cela une « *réification des différences* »⁴⁵ plutôt qu'une passive unification culturelle :

Aux « *grandes mémoires organisatrices* »⁴⁶ s'est substitué un « *émiettement de mémoires - on pourrait parler de mémoires à la carte -, qui, comme les identités qu'elles fondent, deviennent de plus en plus parcellaires, particulières et particularistes (...)* »⁴⁷.

Cependant, cette balkanisation mémorielle n'est pas uniquement une réponse à l'unification technique du monde, elle reflète aussi une évolution sociétale plus générale marquée par la régression des « milieux de mémoire »⁴⁸ comme cadres de référence. Elle participe en effet d'un mouvement d'essoufflement des mémoires monopolistiques et des rhétoriques holistes⁴⁹ s'y rattachant, au profit de mémoires multiples, fragmentaires et individuelles.

Ce mouvement prend sa source au début du XX^{ème} siècle grâce aux travaux de Sigmund Freud qui déplace la mémoire au centre de la personnalité psychique ainsi qu'à ceux de Marcel Proust pour qui la mémoire devient un objet en soi au bénéfice de la littérature autobiographique, consacrant l'avènement de la mémoire au cœur des identités individuelles. Plus tard, avec le début de la postmodernité, la mémoire se donne de moins en moins comme une entité homogène : conjuguant les effets liés aux mouvements migratoires qui génèrent des micro-mémoires et différentes strates identitaires ainsi que ceux dérivant de la fin des « grands récits »⁵⁰ dont la

⁴⁵ Joël Candau, *Mémoire et identité* (Paris : PUF, 1998) p. 161

⁴⁶ Ibid., p. 176

⁴⁷ Ibid., p. 158

⁴⁸ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire » dans : *Les Lieux de mémoire*, (Paris : Gallimard, 1997) p. 24. Comme l'a montré Pierre Nora, nos sociétés actuelles sont marquées par le retrait des « sociétés-mémoires » construites autour de référents symboliques (Etat-républicain, Famille, Eglise) et des « idéologies-mémoires » qui jusqu'à l'époque postmoderne étaient garantes de la transmission des grands récits eschatologiques.

⁴⁹ Joël Candau a bien montré que les rhétoriques holistes se sont constituées dans le cadre de problématiques intégratives et de schémas d'appartenances propres à l'ère industrielle, c'est à dire à l'ère des masses représentées comme des entités collectives. Dans le contexte d'une dissolution des cadres de mémoires traditionnels, le recours actuel à des totalisations telles que l'utilisation du terme de « mémoire collective » est problématique.

⁵⁰ J.F Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris : Les éditions de minuit, 1979), p. 7

fonction téléologique au sein des sociétés modernes était jusqu'ici incontestable, la postmodernité radicalise la crise des grandes mémoires organisatrices.

Face à cette reconfiguration de la mémoire qui évolue vers des formes plus ou moins durables et homogènes, nos sociétés tentent de la saisir en s'adonnant à des rites conjuratoires censés la maintenir vivante et stable : la surabondance des lieux de mémoire, la prolifération des commémorations et des musées est symptomatique de ce surinvestissement mémoriel, trahissant « le simulacre d'une société déritualisée »⁵¹.

Ce phénomène d'atomisation de la mémoire est naturellement accentué par les nouvelles technologies numériques qui favorisent à leur tour le retrait d'une mémoire monumentale au profit d'une inflation documentaire.

Là où la logique du monument s'attache à pérenniser la mémoire des événements et des grands hommes, l'économie documentaire s'émancipe au contraire d'une logique de la reconnaissance et de la mémoire identitaire pour libérer une « mémoire flux, qui classe et recycle en décontextualisant »⁵².

Appartenant à un système normalisé qui sélectionne, indexe et « découpe des champs évolutifs, sans chercher à les transcender par des valeurs transversales ou supérieures dans le long terme »⁵³, l'économie documentaire nécessite la maîtrise de terminologies spécialisées et requiert des compétences particulières dépassant, en général, celles que délivre dans nos sociétés une instruction accessible à tous.

A nouveau, l'emprise de la technique semble prendre le pas sur l'impératif politique dans la mesure où le monument se meut en recherche documentaire, ludique et fonctionnelle et se prête de moins en moins à la cérémonie civique ou religieuse :

« Le monument est produit pour frapper le regard du spectateur et orienter son imagination et sa pensée vers l'invisible, en particulier vers le passé. Le document, lui, est produit pour être déchiffré par une personne douée des

⁵¹ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire » dans : *Les Lieux de mémoire*, (Paris : Gallimard, 1997) p. 29

⁵² Louise Merzeau, « Du monument au document », *Les Cahiers de médiologie*, N°7 (1999) : p. 49

⁵³ Ibid., p. 51

compétence idoines et la mettre au courant des faits visibles ou observables dont il y est question. Supposé évoquer directement le passé, le mettre devant les yeux, en réactualisant les souvenirs qu'il a laissés et qui ont été transmis à ceux qui le regardent, un monument a partie liée avec la mémoire collective. Un document, quand les faits dont il parle ne sont plus visibles et qu'ils appartiennent au passé, sert d'intermédiaire qui permet de les reconstruire ; il est un instrument de l'histoire. Le premier est conçu pour durer en tant qu'objet de remémoration admirative ou de rappel qui est en même temps une mise en garde. Le second produit pour un usage déterminé, devient, quand il perd cet usage, s'il n'est pas détruit, un objet d'étude. Nous retrouvons ainsi l'opposition présente déjà dans l'étymologie des deux termes : 'monumentum' lié à 'monere', faire souvenir, et 'documentum' lié à 'docere', enseigner, instruire »⁵⁴.

A l'ère du numérique, le champ des industries culturelles est lui-même à replacer dans la perspective d'une mise en tension entre les catégories du « politique » et de la « technique ».

La production industrielle de la mémoire, obéissant à des impératifs économiques planétaires signifie que son organisation, sa conservation, son accessibilité et sa rentabilisation font l'objet d'enjeux et de pressions énormes. Confié désormais à un appareillage technico-industriel dont la légitimation se mesure essentiellement à des critères marchands, c'est-à-dire au calcul de la valeur économique que représentent les industries culturelles, l'avenir de la mémoire culturelle s'apparente à une vaste entreprise de programmation et de rationalisation selon des logiques « *qui correspondent à des économies qu'il faut d'autant plus caractériser, dans ce qu'elles ont en commun comme dans ce qui les différencie, qu'elles s'intègrent les unes aux autres dans de vastes complexes technologiques* »⁵⁵ et dont les effets paraissent de moins en moins contrôlables.

⁵⁴ Krzysztof Pomian, « Les archives : du Trésor des chartes au Caran » dans : *Les lieux de mémoire*, Pierre Nora, (Paris : Gallimard, 1997) p. 168

⁵⁵ Bernard Stiegler, *La technique et le temps 2 : La désorientation* (Paris : Gallimard, 1996) p. 211

La production électronique de la mémoire, indexée sur les notions de rentabilité⁵⁶ économique, comme en témoignent l'investissement dans le secteur des banques de données et la spéculation mondiale dans le domaine des droits d'auteurs, signifie que la mémoire culturelle, de fonds patrimonial qu'elle était à l'époque où l'impératif politique en commandait la constitution, se transforme aujourd'hui en un fonds de commerce.

Cette soumission croissante des biens culturels aux lois de l'économie fait particulièrement ressentir ses effets dans le secteur des médias audiovisuels⁵⁷, où la logique de la vitesse et celle du profit à court terme sont prédominantes. L'investissement industriel dans le domaine de l'archivage, qui culmine avec l'expansion des banques d'images, a déjà conquis le domaine de l'audiovisuel. Aux Etats-Unis, les deux géants américains du contenu visuel, Getty-Image Bank et Corbis, propriété de Bill Gates, se sont constitué en quelques années un fonds historique et spécialisé d'images qui représente un capital audiovisuel de 70 millions⁵⁸ d'images, dominées par des images d'archives anciennes, des stocks achetés par millions et des photos d'illustration.

Face à ce contrôle américain de l'image qui se double d'un contrôle des droits d'auteur, le secteur du photo-journalisme est de plus en plus menacé et fait l'objet d'une bataille juridique entre des agences qui cherchent à s'emparer des droits et les photographes qui veulent les conserver.

Cette bataille est particulièrement rude au sein de l'agence américaine Sygma (Corbis) où les photographes sont assimilés à de simples fournisseurs de contenus visuels : ils se voient proposer de nouveaux contrats, motivés par la diffusion électronique mais touchant également à la

⁵⁶ La valeur de l'information électronique doit être calculable et sa valeur est proportionnelle à son espace et temps de diffusion.

⁵⁷ Nous rappellerons ici l'allocution de Pierre Bourdieu, « Questions aux vrais maîtres du monde » dans : *Le Monde*, ed. par Jean-Marie Colombani (Paris : 14 octobre 1999) p. 18. Dans le contexte d'un durcissement du débat autour de l'exception culturelle - qui d'après Pierre Bourdieu est économiquement non négociable -, l'auteur condamne les effets pernicieux de la convergence techno-économique et de la concentration des groupes de communication qui aboutissent au renversement de la chronologie des médias : celle-ci a pour conséquence que la logique de diffusion l'emporte sur celle de la production. Cette évolution extrêmement alarmante serait en train de battre en brèche la notion même de culture dans le sens où, Pierre Bourdieu citant ici Ernst Gombrich, « *quand, les conditions écologiques de l'art sont détruites, l'art et la culture ne tardent pas à mourir* ».

⁵⁸ Michel Guerrin, « Photoreporters, les illusions perdues » dans : *Le Monde*, ed. par Jean-Marie Colombani (Paris : 18 septembre 2000) p. 16

redéfinition de leur statut, au financement des reportages et à la rémunération de la production et des archives qui peuvent représenter 50%⁵⁹ du chiffre d'affaires des agences.

Cette évolution alarmante a des retombées culturelles et esthétiques non négligeables : elle fait évoluer la photographie d'une culture pointue de l'information à une culture de communication de masse où la production d'images d'actualités trouve de moins en moins sa place dans les groupes américains dominés par une culture de la photographie d'illustration.

Dans le contexte d'une mémoire culturelle largement techno-économique, la question des modalités de sa transmission, c'est-à-dire de son appropriation est absolument centrale. Or, on constate que la production industrielle de la mémoire tend à substituer progressivement une économie de la mémoire à une politique de la mémoire. Alors que l'époque du livre garantissait la transmission du savoir par l'intermédiaire d'institutions de la mémoire, l'époque des technologies numériques a tendance à plonger les citoyens dans une attitude de consommation de la mémoire sans que celle-ci soit relayée par des dispositifs d'acculturation⁶⁰ de ce nouvel horizon technique. Depuis la généralisation de l'alphabétisation à partir des Lumières, la transmission de la mémoire a engagé la communauté tout entière et par là même le politique. Le processus de démocratisation de la mémoire, entamé sous la Révolution avec la création des Archives et des Musées, a été renforcé au XIX^{ème} siècle par l'obligation de l'instruction publique qui délivrait les compétences de lecture et d'écriture nécessaires à son appropriation :

« Während in der Buchkultur der kollektive Speicher rasch als Erbe der Öffentlichkeit zufiel und jedermann zugänglich wurde, sofern ihm die Gemeinschaft den Erwerb der nötigen Instrumentalität zusicherte (zum Beispiel diejenige, die einen Text abzuschreiben erlaubt, um ihn bei

⁵⁹ Ibid., p. 17

⁶⁰ Aujourd'hui, l'école ne forme pas encore véritablement aux instruments qui permettraient d'agencer les fonds numériques de la mémoire comme on agence les énoncés livresques. Une opposition apparaît entre des producteurs du secteur industriel de l'information, de plus en plus spécialisés, et les consommateurs qui achètent cette production de masse.

passender Gelegenheit zu zitieren), ist heute die Mobilisierung dieses Erbes ökonomisch umsetzbar, und ob man noch zu Recht von Erbe sprechen kann, ungewiss: Vermarktung von Information heißt das dann. Wenn der Zugang zum Buch schon technologisch ist (auch wenn diese Technologizität so selbtsverständlich ist und natürlich geworden ist, dass sie von denen, die sie als Gemeinschaft konstituiert, vergessen wird) und wenn man auch einige Jahre lang die Schule besuchen muss, um die erforderliche Technik zu erwerben (zwei Jahrzehnte bis zum Dokortitel etwa), so ist eines doch klar: Der Zugang zu ihrem Erbe war für die Gemeinschaft niemals umsonst: Synthetische Speicher, in welcher Gestalt auch immer, sind kost-spielig. Die Neuheit liegt also nicht in den Speicherkosten, sondern in der Zahlungsweise »⁶¹.

Toutefois, même si aujourd'hui la transmission effective de la mémoire numérique se heurte encore à une économie de l'accès sélectif, due aux prix dissuasifs des systèmes de consultation et des prestations proposées - étant donné l'amortissement nécessaire des coûts liés à la numérisation -, à la complexité des moteurs de recherche documentaire et au renforcement des systèmes de protection du droit d'auteur⁶², l'évolution de l'informatique

⁶¹ Bernard Stiegler, « Die industrielle Echtzeit » dans : *Arsenale der Seele: Literatur und Medienanalyse seit 1870*, Hrsg. von F. Kittler/G.C. Tholen (München: Wilhelm Fink Verlag, 1989) p. 205 Traduction française de la citation : « *Alors que la culture du Livre a permis une appropriation rapide de la mémoire collective étant donné que la communauté garantissait son acquisition grâce à une mécanisation des mémoires individuelles (la culture du livre permet, par la copie et la citation écrite des résultats de la lecture, l'étude et l'appropriation des œuvres), la gestion de la mémoire collective est aujourd'hui de nature économique, ce qui de fait entame son crédit. Même si l'accès à la lecture est déjà de nature technologique (entre temps tellement naturelle qu'elle est oubliée par ceux qu'elle constitue comme communauté) et que le passage par l'école est indispensable à l'acquisition de cette technique (environ 2 décennies pour arriver au doctorat), une chose est claire : pour cette culture du Livre, la transmission de la mémoire collective a eu également son prix. En revanche, les synthèses actuelles de la mémoire, peu importe leur forme, sont coûteuses et engagent un pouvoir économique. La nouveauté ne réside donc pas dans le prix de la mémoire mais dans la nature de l'investissement symbolique que son acquisition représente ».*

⁶² Anne-Lise Sibony et Jean-Paul Smets, « Le droit et la mémoire à l'ère numérique » dans : *Le Monde*, ed. par Jean-Marie Colombani (Paris : 14 septembre 2000) p. 20. Dans cet article, les auteurs analysent les conséquences du projet de directive européenne sur l'harmonisation du droit d'auteur et s'inquiètent des évolutions juridiques dans ce domaine : en effet celles-ci vont dans le sens d'un renforcement des dispositifs juridico-techniques au détriment du droit à la copie privée des œuvres numériques. Les auteurs de cet article insistent sur les effets négatifs d'une telle directive quant à la transmission de la mémoire collective à l'ère du numérique : étant donné que le système du dépôt légal n'est pas transposable aux contenus numériques, vu la masse et la fugacité des informations

notamment dans le domaine des interfaces de recherche laisse augurer, dans les années à venir, d'une extension de l'accès et d'une «démocratisation» de la mémoire. Néanmoins, le régime contemporain de la mémoire, au croisement de deux impératifs a priori inconciliables, le premier politique, garantissant son appropriation publique, le second économique, synonyme de privatisation, continue de refléter le débat et les enjeux actuels des institutions en charge de la conservation de la mémoire culturelle. Ceci est particulièrement le cas des services d'archives tels que l'Institut national de l'Audiovisuel (INA), tenus à un difficile rééquilibrage entre une logique patrimoniale, garante de la transmission d'une culture, et une logique commerciale.

En postulant l'idée d'une technicité de la pensée, l'école de la Médiologie a montré que la transmission culturelle était non seulement arrimée au fait technique⁶³ mais qu'elle opérait toujours en corps, son efficacité n'étant pas pensable hors de cadres politiques ou de méthodes collégiales :

« Et l'on dira, pour se résumer, que l'art de transmettre ou de faire culture, consiste en l'addition d'une stratégie et d'une logistique, d'une 'praxis' et

disponibles, le droit à la copie privée devrait pouvoir s'exercer afin qu'il soit possible de conserver des traces des contenus numériques. Ceci ne signifie pas que les copies privées deviennent gratuites mais il est souhaitable qu'elles soient possibles et légales. Or les évolutions juridiques en matière de protection du droit d'auteur s'apprentent à laisser aux éditeurs d'œuvres numériques la possibilité juridique et technique de déterminer quelles œuvres pourront être conservées dans les archives privées. Afin de restreindre le droit à la copie privée, on s'achemine vers des dispositifs techniques de régulation de l'accès sur le modèle de la législation américaine dans ce domaine, la DMCA (Digital Millenium Copyright Act). Cela signifie, citant l'article, que « *le dispositif technique, indissociable du contenu dans l'œuvre numérique est protégé de telle manière que seuls les usages de l'œuvre prévus par l'éditeur ou le diffuseur sont licites. Il suffit alors à un diffuseur d'œuvres numériques de ne pas inclure dans ses logiciels la fonction permettant à l'utilisateur d'effectuer une copie privée pour que le droit rende ipso facto une telle copie illégale* ». Cette tactique juridico-technique qui hypothèque considérablement la transmission de la mémoire est renforcée par le droit à breveter les logiciels : une fois qu'un format logiciel, servant à coder ou à diffuser une œuvre numérique, est breveté, le détenteur du brevet peut interdire la diffusion des logiciels qui permettent de lire ou d'archiver l'œuvre, ce qui est une autre manière d'empêcher la mémoire. En conclusion, ce débat montre que même si le droit à la propriété intellectuelle est un élément fondamental du droit, il ne doit pas s'exercer à l'encontre du droit à la mémoire qui est une des exigences de notre société.

⁶³ Régis Debray souligne que même si la transmission culturelle est impensable sans technique, celle-ci est une condition nécessaire mais non suffisante.

d'une 'technè', ou encore d'un adressage institutionnel et d'une instrumentation sémiotique »⁶⁴

Cherchant à « *retrouver le sens de l'institué* »⁶⁵, seul garant de l'étayage identitaire, la Médiologie cherche à promouvoir des politiques de transmission qui réhabiliteraient ce que Régis Debray nomme la « *filiation spirituelle* » : car, si les machines à communiquer modernes parviennent à apprivoiser l'espace, elles semblent avoir plus de mal à construire de la durée, c'est à dire à définir des formes de cohésion qui garantissent encore une inscription historique, une lignée.

On aurait tort en effet, écrit l'auteur, de succomber aux « *époustouffants médias de l'ubiquité (la mondialisation) qui déclassent et snobent ceux, plus obscurs, de l'historicité* »⁶⁷, car ce serait oublier que les véhicules techniques ne peuvent faire l'économie de véhicules sociaux, institutionnels en l'occurrence, véritables opérateurs et relais de la transmission.

Cependant, il reste à définir dans quelle mesure ce « *devoir d'institution* »⁶⁸, c'est-à-dire au fond le rétablissement d'une verticalité instituante au sein de nos sociétés est compatible avec les phénomènes de fragmentation et d'hybridation, propres aux nouvelles technologies qui détrônent les ancrages institutionnels classiques. Ceci est particulièrement vrai des institutions classiques de gestion de la mémoire collective (école, bibliothèque, musée), qui dans le contexte d'une industrialisation de la mémoire sont confrontées à un essaimage de la mémoire culturelle, à tous les niveaux de la production des biens comme des savoirs. C'est bien là l'enjeu des concepteurs et fournisseurs de services en ligne et en particulier de télé-enseignement pour

⁶⁴ Régis Debray, *Transmettre* (Paris : Odile Jacob, 1997) p. 31

⁶⁵ Régis Debray, « Malaise dans la transmission », *Les Cahiers de médiologie*, N°11 (2001) : p. 26

⁶⁶ Régis Debray a bien montré que cette crise de la filiation spirituelle, due aux nouvelles fragilités institutionnelles, n'est que l'avatar d'une crise plus générale des canaux classiques de la transmission : est en crise par exemple le lien de filiation naturelle redéfini par les nouvelles constellations familiales (famille monoparentale, possibilité de rompre le lignage classique en vertu duquel c'est le père qui donne le nom au profit d'une parité...).

⁶⁷ Régis Debray, « Malaise dans la transmission », *Les Cahiers de médiologie*, N°11 (2001) : p. 18

⁶⁸ Ibid., p. 25

qui le développement de catalogues de programmes de formation clés en main devient un investissement de plus en plus lucratif. Cependant cette marchandisation croissante du secteur éducatif soulève une question fondamentale, à savoir qui vendra quoi sur le marché mondial et selon quelles règles.

Mais on peut se demander à quoi servent ces considérations médiologiques. Pour la question qui nous préoccupe, à savoir la politique des archives audiovisuelles, l'angle médiologique permettrait de rattacher la question du patrimoine audiovisuel à une pensée de la transmission. Transmettre, c'est-à-dire réfléchir au fond à la mise en œuvre d'une politique de la mémoire audiovisuelle, tout « *en éveillant la vigilance critique à l'égard d'une politique de la mémoire : pratiquer une politique de la mémoire et pratiquer simultanément d'un même mouvement, une critique de la politique de la mémoire* »⁶⁹.

Cette politique de la mémoire pourrait signifier l'aménagement d'un espace de négociation entre des impératifs de marché pris dans le court terme et le maintien de ce qui appartient à la dimension diachronique de la culture et aux fondements de l'identité culturelle. En réponse à un processus de déterritorialisation de l'image qui suspend toute référence à une communauté territorialement délimitée, cette politique de la mémoire pourrait s'orienter vers la constitution d'un patrimoine audiovisuel national. Dans la pratique, elle pourrait prendre la forme d'une sélection du patrimoine par les archives audiovisuelles : celles-ci seraient alors amenées à « répondre de », à faire de la sélection, donc de l'interprétation, une condition de l'héritage audiovisuel sans qu'il faille, « *présupposer ni assigner comme tâche une identification, une réidentification* »⁷⁰ pour les Etats, la question d'une politique de la mémoire audiovisuelle n'étant peut-être pas de « *choisir entre l'identification et la différenciation* »⁷¹.

⁶⁹ Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision : entretiens filmés* (Paris : Galilée/INA, 1996) p. 75

⁷⁰ Ibid., p. 78

⁷¹ Ibid., p. 78

Enfin, même si l'avènement d'une logique de la communication et de rentabilité économique met en crise les modalités classiques de la transmission et invite à une certaine vigilance si l'on postule qu'il « *n'y a pas de connaissance, sans reconnaissance, pas de culture sans culte et pas de stock sans projet* »⁷², il reste à déterminer si la révolution numérique ne tente pas d'engendrer en ces commencements des formes diversifiées de temps longs :

« (...) Comment ne pas rapprocher, en effet, la révolution numérique de l'irruption de l'imprimerie, perçue en son temps comme la dilapidation d'une précieuse continuité fondée sur la culture orale et la copie des manuscrits, avant d'incarner quelques siècles plus tard, l'idée même de la transmission ? Si elles font pour l'instant parler d'elles en termes d'accélération et d'éphémérisation, les nouvelles technologies pourraient bien œuvrer d'une manière analogue à une propagation de longue durée, dont la portée doit précisément être évaluée, maîtrisée et assumée (...)»⁷³.

⁷² Louise Merzeau, « Du monument au document », *Les Cahiers de médiologie*, N°7 (1999) : p. 57

⁷³ Louise Merzeau, « Techniques d'adoption », *Les Cahiers de médiologie*, N°11 (2001) : p. 186

Nous reprendrons cette interrogation au cours de notre réflexion d'un point de vue théorique et philosophique lorsqu'il s'agira de qualifier les formes de temporalité générées par le numérique. Cette approche sera relayée ensuite par une analyse diversifiée des pratiques et des modes d'organisation des services d'archives travaillant eux-aussi à une reconfiguration des logiques temporelles associée à des choix technologiques.

1.2 LE PATRIMOINE AUDIOVISUEL EN FRANCE : ÉTAT DES LIEUX ET PROSPECTIVES

1.2.1 L'INA : origine et évolution des missions

Créé en 1974, à la suite du démantèlement de l'ORTF, l'Institut national de l'Audiovisuel (INA⁷⁴) a eu dès l'origine pour mission principale d'assurer, comme ceci figure dans l'article 3 de la loi de 1974, la conservation des archives, les recherches de création audiovisuelle et de formation professionnelle.

Conformément aux obligations inscrites dans le cahier des charges de 1975, l'Institut national de l'Audiovisuel (INA) était alors tenu de recevoir en dépôt les œuvres audiovisuelles remises par les sociétés de programme sans que ce dépôt ne « *s'accompagne d'aucun transfert de droits ou d'obligations, notamment du droit de propriété* »⁷⁵. Seules les œuvres du fonds d'archives de l'O.R.T.F. (Office de Radiotélévision française) dont l'Institut devient propriétaire, font l'objet d'une cession des droits, héritage important puisque capitalisant vingt-cinq ans de télévision, près de quarante ans de radio et trente ans d'actualités cinématographiques. Centrée tout d'abord sur une activité patrimoniale, l'INA avait essentiellement pour vocation d'assurer la préservation, la restauration et l'inventorisation des documents dont elle héritait.

La loi du 29 juillet 1982 assortit la fonction patrimoniale de l'INA⁷⁶ d'une fonction d'exploitation des archives en lui conférant la propriété des

⁷⁴ L'INA est une entreprise de service public qui vit de la redevance et de la vente de ses archives.

⁷⁵ Se reporter à l'arrêté du 25 avril 1975 fixant le cahier des charges de l'Institut National de l'Audiovisuel et en particulier à l'article 7 du chapitre 2 intitulé : *Régime juridique des documents déposés*.

⁷⁶ Dans le cadre de cette loi, l'INA continue de recevoir en dépôt les œuvres audiovisuelles des sociétés de programme. Le dépôt est réputé à l'époque satisfaire aux obligations Dépôt

archives qui lui sont versées cinq ans après leur première diffusion. Ceci débouche sur une politique de valorisation du patrimoine grâce à des productions et co-productions à base d'archives. Depuis sa création en 1974 jusqu'en 1985, l'INA a réussi à répondre sans trop de difficultés à une double exigence patrimoniale et d'exploitation commerciale. En revanche, la loi du 30 septembre 1986 sur la liberté de la communication marque un tournant décisif dans l'évolution du paysage audiovisuel français, ce qui n'est pas sans effet sur l'organisation et les missions de l'INA. Le principe de la dévolution des droits de propriété détenus par les chaînes publiques sur leurs archives au bénéfice de l'INA « *prend tout son sens lorsque apparaissent (...) les premières chaînes privées, Canal + (1984), et surtout la Cinq (1985) et la TV6 (1986) qui ont démarré leur programmation en recourant massivement aux programmes d'archives de l'INA* »⁷⁷.

Avec l'apparition d'une demande exponentielle d'images sur le marché par l'effet conjugué de l'extension des plages de programmation des diffuseurs existants et par l'introduction des diffuseurs privés (la Cinq, M6 et Canal Plus), l'INA oriente sa mission essentiellement sur une activité de rentabilisation économique des archives grâce au développement de missions d'exploitation et de valorisation des fonds :

« La France, où a longtemps prédominé la conception d'un service public audiovisuel monopolistique, ambitionnant une vocation à la fois culturelle et populaire, inégalement soucieuse des impératifs économiques, a développé des services d'archives, avec la double mission implicite et jamais formulée de conservation patrimoniale et de prestataires de service des seules chaînes publiques. Le recours nécessaire, du fait de l'extension des plages de programmation de ces mêmes chaînes publiques, de l'intervention de nouveaux partenaires nationaux et internationaux, publics ou non publics, des coûts croissants de la production, à ces archives comme sources de programmes nous oblige à mieux considérer et maîtriser le coût de gestion des archives. Comme beaucoup de télévisions européennes, les

légal dans la mesure où la totalité des éléments constitutifs des émissions produites et diffusées par les sociétés (copies comprises) sont versés à l'INA.

⁷⁷ Dominique Saintville, « L'archivage des programmes de télévision : l'exception française », *CinémAction*, N°97 (2000) : p. 95

réseaux publics français ont fait le choix politique récent de mettre en perspective économique un investissement 'archives', initialement conçu en termes culturels et patrimoniaux »⁷⁸.

Les modifications substantielles qui font l'objet de la loi sur l'audiovisuel de 1986 sont à cet égard édifiantes et relèguent au second plan la vocation patrimoniale de l'INA :

*sur 6 chaînes nationales de 1986, désormais seules 2 chaînes - France 2 et France 3 - ont des obligations légales de dépôt (les modalités de ce dépôt fixent que ces mêmes chaînes déposent les documents dont elles détiennent l'intégralité des droits, sinon au moins 2/3 dans le cas de coproductions). Les chaînes privées ne sont astreintes à aucune obligation de dépôt légal de même que la Cinq. De plus, la privatisation de TF1, effective en 1987, s'accompagne d'une cession par l'INA au nouvel opérateur de ses archives constituées depuis 1982.

A partir d'ici, les relations entre l'INA et les sociétés de programmes évoluent d'un dispositif de dépôt légal de fait - comme dans le cadre de la loi de 1982⁷⁹ - vers un système de prestations facturées sur des bases contractuelles entre l'INA et les déposants. Désormais, « *la gestion des archives n'est plus financée par une contribution obligatoire des chaînes, mais par les recettes générées par les prestations d'archives, les cessions de droits aux chaînes publiques et privées, et par la redevance* »⁸⁰.

* Le délai à l'issue duquel l'INA devient propriétaire des archives déposées par les sociétés de programme est ramené de 5 à 3 ans à compter de la première diffusion, ce qui accentue la logique commerciale. Cependant, les «œuvres de fiction» échappent aux transferts des droits.

A l'époque, la réduction du délai à trois ans a été très contestée, le projet de loi prévoyait de le maintenir à 5 ans et l'on suggéra même dans le cadre du

⁷⁸ Francis Denel, « Les mutations de l'audiovisuel en France : quels enjeux pour les archives ? » dans : *Panorama des archives audiovisuelles*, ed. par Dominique Saintville (Paris : La Documentation française, 1986) p. 277

⁷⁹ Effectivement, dans le cadre de la Loi de 1982, la gestion des archives par l'INA était financée par une contribution forfaitaire obligatoire des diffuseurs publics. Le cahier des charges de 1984 définit rigoureusement les modalités pratiques, techniques, documentaires de cette gestion de type Dépôt légal.

⁸⁰ Dominique Saintville, « L'archivage des programmes de télévision : l'exception française », *CinémAction*, N°97 (2000) : p. 96

rapport Péricard de supprimer tout transfert de propriété dans le souci de recentrer l'activité de l'INA sur sa mission de conservation.

* La suppression de la gratuité du droit d'utilisation prioritaire des archives déposées à l'INA par les sociétés de programmes.

Dans le cadre de la loi de 1982, les chaînes bénéficiaient pendant les cinq premières années d'un droit exclusif d'utilisation de leurs archives déposées à l'INA. A l'issue du délai de cinq ans à partir duquel l'INA devenait propriétaire des archives, les chaînes pouvaient rediffuser gratuitement certaines émissions sur leur propre antenne. La loi de 1986 conserve le droit exclusif d'utilisation des archives pendant les 3 premières années, mais supprime l'accès gratuit aux documents au bout de 3 ans, obligeant les sociétés de programmes à payer des droits de diffusion.

A la fin des années 80, les retombées de la loi de 1986 plongent l'entreprise INA dans une situation financière préoccupante étant donné la désaffection progressive des diffuseurs et le passage d'un régime de contributions forfaitaires des sociétés de programmes à un système de prestations contractuelles. Alors que sous la loi de 1982, le mode de financement de l'INA restait essentiellement public puisque la redevance et les contributions forfaitaires des diffuseurs représentaient 71%⁸¹ des ressources jusqu'en 1986, cette part n'atteignait plus que 23%⁸² en 1988. Par conséquent, l'INA se trouvait de plus en plus tributaire de ses recettes commerciales, c'est-à-dire des recettes provenant de la cession de droits d'une part, sur les émissions intégrales, d'autre part sur des extraits destinés à une réexploitation. Afin d'éviter de suspendre la conservation du patrimoine aux aléas du marché, le Directeur des Archives de l'époque, Francis Denel « *prônait un rééquilibrage de la part respective des recettes contractuelles et des deniers publics dans le budget de l'INA afin que la déontologie patrimoniale ne pâtisse pas de la logique d'exploitation soumise aux mécanismes du marché des programmes de télévision* »⁸³.

⁸¹ Chiffres cités dans « INA : le temps suspendu », *Sonovision*, N° 334 (1990) : p. 51

⁸² Ibid., p. 51

⁸³ Ibid., p. 51

Les effets de la loi de 1986 permettent de mettre à jour la cohabitation difficile entre les activités patrimoniales et celles d'exploitation des archives pour les usages professionnels au sein d'une même institution, « *la ligne de partage entre des missions de service public et les activités commerciales n'étant pas toujours claire, tant pour les déposants que pour les utilisateurs d'archives* »⁸⁴.

Il est intéressant de constater que la contradiction⁸⁵ entre une culture de conservation, liée à des revendications patrimoniales et une culture de communication, synonyme d'exploitation économique, s'est radicalisée avec l'avènement des technologies numériques comme en témoigne la réorientation des missions classiques dévolues aux bibliothèques : la dépendance croissante des bibliothèques vis à vis des fournisseurs de contenus numériques pour l'achat et la consultation de documents numérisés, liés à la facturation de licences onéreuses réglementant la durée d'acquisition des documents ainsi que celle de leur accès, a souvent pris le pas sur des missions d'intérêt général comme l'acquisition de nouveaux ouvrages à des fins de recherche. Aussi, les bibliothèques ont-elles eu le sentiment de se retrouver en porte-à-faux par rapport à leur vocation initiale comme institutions non commerciales⁸⁶ depuis le XIX^{ème} siècle :

⁸⁴ Dominique Saintville, « L'archivage des programmes de télévision : l'exception française », *CinémAction*, N°97 (2000) : p. 97

⁸⁵ En effet, malgré une conception du patrimoine national supposant dès l'origine une triple mission de collecte, de conservation et de communication, les impératifs patrimoniaux et 'communicationnels' ont souvent été vécus comme antinomiques. Bien que le dépôt légal pour le patrimoine écrit fixe le dépôt à deux exemplaires, l'un dédié à la conservation, l'autre à la diffusion dans le cadre de Bibliothèques nationales comme la Bibliothèque de France, la politique de l'exemplaire unique, pratiquée huit fois sur dix dans les bibliothèques nationales, témoigne de la volonté visant à dégager le mandat de conservation du patrimoine des contraintes et altérations liées à la communication. Sur cette question : BIBLIOTHEQUE DE FRANCE. Colloque international « Les grandes bibliothèques de l'avenir » / Actes du Colloque international des Vaux-de-Cernay, Paris : La Documentation française, 1992.

⁸⁶ Uwe Jochum, « Die Bibliothek als kulturelle Institution », *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte*, N°1 (1999) : p. 2 : « Dass aber die Bibliotheken als digitalisierte Informationsspeicher zu Elementen im sich rasch kommerzialisierenden globalen Datennetz werden müssten und nur diese Mutation ihnen noch eine Legitimation verschaffen könnte, ist ein grandioses Missverständnis. Dieses Missverständnis ist zunächst blind für die einfache historische Tatsache, dass Bibliotheken gerade als nicht-kommerzielle Einrichtungen entstanden sind. Sicherlich haben die zahlreichen bürgerlichen Stiftungen, die im 19. Jahrhundert öffentliche Bibliotheken ins Leben riefen, auch an die Verbesserung des Gewerbefleißes ihrer Mitbürger gedacht, aber dieses Motiv macht aus der

« Grundsätzliche Sorgen muss den Bibliotheken bereiten, dass sie sich der Ungewissheit gegenüber sehen, digitale Texte, für deren Nutzung sie zahlen, auch auf Dauer zur Verfügung zu stellen, da der Zugang und die Archivierung nicht endgültig geregelt sind. In diesem Konflikt können Bibliotheken als Institutionen in einer demokratischen Gesellschaft allein den Anspruch der Gesellschaft vertreten, nämlich Zugang zu den elektronischen Daten auf Dauer und für alle Benutzer. Das Ziel kann nicht in Leasing-Verfahren liegen, also in einer zeitlich terminierten Zugänglichkeit zu Dokumenten, und den Zugang müssen die Bibliotheken als Käufer und nicht die Verleger als Anbieter regeln (...). Allgemein gesagt: Die Kommerzialisierung von Wissen und der eingeschränkte Zugang zu den Quellen mit der Absicht der Gewinnmaximierung (nicht der Gewinnerzielung) stehen den Interessen der Wissensgesellschaft konträr entgegen. Informationsmonopole vertragen sich nicht mit der Freiheit der Forschung»⁸⁷.

stiftungsfinanzierten Bibliothek noch lange keine kommerzielle Einrichtung”. Traduction française de la citation : « Mais c’est un grave malentendu que de supposer que les bibliothèques – en tant qu’archives numérisées d’informations - devraient devenir s’intégrer dans le réseau mondial de données qui se commercialise à grande vitesse et que seule cette mutation pourrait leur conserver une légitimité. Ce malentendu ne tient pas compte du simple fait historique que c’est précisément en tant qu’institutions non commerciales que les bibliothèques furent créées. Il est certes vrai que les nombreuses fondations bourgeoises qui mirent en place des bibliothèques publiques au cours du XIX^{ème} siècle songeaient également à l’amélioration de la rentabilité professionnelle de leurs concitoyens, mais ce moteur à lui seul ne donne pas à la bibliothèque financée par une fondation le caractère d’une institution commerciale ».

⁸⁷ Werner Arnold, «Die Bibliothek als Institution», *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte*, N°1 (1999) : p. 17. Traduction française de la citation : « Les bibliothèques se voient confrontées au souci fondamental de ne pas être certaines de pouvoir proposer sur le long terme les textes numérisés pour l’utilisation desquels elles paient, étant donné que l’accès et l’archivage ne sont pas réglés définitivement. Au vu de ce conflit et dans une société démocratique, les bibliothèques en tant qu’institutions ne peuvent que défendre le droit – inscrit dans la durée - de l’ensemble des utilisateurs à avoir accès aux données électroniques. L’objectif ne peut pas être une procédure de leasing permettant un accès à durée déterminée aux documents, et l’accès doit être réglé par les bibliothèques en tant qu’acheteurs et non pas par les éditeurs en tant que proposant (...). En d’autres termes, la commercialisation de la connaissance et la restriction de l’accès aux sources à des fins de maximisation (et non pas de la réalisation) du bénéfice sont contraires aux intérêts de la société de connaissance. Les monopoles de l’information ne sont pas compatibles avec la liberté de la recherche ».

1.2.1.1 *Le dépôt légal de la radio-télévision*

Avec le vote de la loi⁸⁸ du 20 juin 1992, l'Institut National de l'Audiovisuel s'est doté d'un département supplémentaire, l'Inathèque de France dont l'entrée en fonction remonte au 1er janvier 1995. En charge de la gestion du dépôt légal de la radio-télévision, le projet de l'Inathèque a pour objectif de favoriser la production, la diffusion et la transmission des savoirs sur les images, le son et les médias. Par cette disposition légale, la radio-télévision est reconnue comme forme majeure d'expression contemporaine et acquiert un statut culturel identique à celui des autres vecteurs comme l'écrit, le cinéma et la photographie. Votée afin de lever l'entrave économique d'accès aux archives, la loi sur le Dépôt légal⁸⁹ de la radio-télévision est d'abord le fruit d'un contexte. Elle intervient lors de la négociation des accords du GATT concernant la production audiovisuelle qui mobilisent en 1992 les

⁸⁸ Se référer en annexe 1. à la loi N° 92-546 du 20 juin 1992 relative au dépôt légal.

⁸⁹ Le Dépôt légal pour l'audiovisuel se veut l'extension du système de Dépôt légal pour les imprimés, institué pour la première fois par l'ordonnance de Montpellier sous François I^{er} : à l'époque, le Dépôt légal répondait à une double finalité de conservation des ouvrages en langue française et de contrôle des publications en circulation. La valeur patrimoniale était attribuée selon une procédure d'exhaustivité retenue pour des raisons d'efficacité policière et de contrôle.

Dans le domaine de l'audiovisuel, seules la France (1992) et la Suède (depuis 1978) disposent d'un Dépôt légal. Cependant, en l'absence d'un régime juridique de ce type, quelques pays ont su développer une politique patrimoniale, qui pour la plupart d'entre eux est assurée par des institutions publiques distinctes des diffuseurs. En Grande-Bretagne, par exemple, la loi de 1989 intitulée «Copyright Act» autorise des organismes publics comme le *National Film and Television Archives (British Film Institute)* ou encore le *Scottish Film and Television archive* à capter les programmes des chaînes indépendantes et à les mettre à disposition du public. Un accord indépendant entre la BBC et le British Film Institute lui permet d'acquérir une sélection de ses programmes. Ceci est renforcé par la loi de 1990 «Broadcasting Act», qui donne à l'instance régulatrice nationale (ITC) analogue au CSA (Conseil Supérieur de l'Audiovisuel) en France, le pouvoir de fixer le budget que les chaînes privées (Channel 3, 4..) doivent consacrer à l'archivage au titre du cahier des charges et veille à ce que cet argent soit versé aux organismes tels le British Film Institute. Aux Etats-Unis enfin, la révision de la loi sur le droit d'auteur et la loi ATRA (American Television and Radio Act, 1976) donne la possibilité à la Bibliothèque du Congrès (American Television and Radio Archive) de demander une copie des programmes enregistrés au titre du copyright. Cette loi donne également l'autorisation aux écoles et aux universités d'enregistrer les programmes de télévision. Il est à noter également la création, en 1976, du Museum of Television and Radio (MTR) à New-York et Los Angeles qui collecte des programmes en provenance des réseaux nationaux et des chaînes locales en vue d'une valorisation culturelle, la consultation des documents devant s'effectuer dans les enceintes du MTR, celui-ci n'ayant pas les droits sur les programmes.

défenseurs de « l'exception culturelle »⁹⁰ c'est-à-dire des intérêts culturels européens face au monopole mondial des grandes entreprises de communication. Se refusant à une subordination croissante de la culture au champ économique, intellectuels et artistes revendiquent le développement d'une télévision publique davantage culturelle et surtout la mise en place d'une structure patrimoniale des images et des sons de la radiotélévision française ainsi que leur mise à disposition aux chercheurs.

L'enjeu est de taille : il s'agit en effet, grâce à la mise en œuvre du Dépôt légal, de procéder à un rééquilibrage entre des préoccupations d'intérêt général comprises comme la défense d'une mémoire collective publique et partagée et des missions professionnelles, c'est-à-dire commerciales.

Nous rappelons toutefois que la volonté de définir un cadre législatif favorisant l'accès⁹¹ au patrimoine audiovisuel débute dans les années 70, la préservation des sources audiovisuelles comme partie intégrante du patrimoine culturel mondial s'affirmant comme objectif primordial dans le cadre d'organisations internationales telles que l'UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture) ou la

⁹⁰ Nous soulignons toutefois que le terme « d'exception culturelle » s'inscrit dans un contexte très franco-français et qu'il demeure problématique. En effet, telle qu'elle est revendiquée par les thuriféraires de l'exception culturelle, la défense inconditionnelle d'un absolu culturel, considéré comme une fin en soi, vierge de toute « salissure mercantile » n'est plus tenable aujourd'hui face aux nouveaux modes de production et de diffusion du savoir. Historiquement, c'est avec l'imprimerie que s'ouvre l'âge industriel de la culture avec le développement de la reproductibilité de l'œuvre. Il est intéressant de constater que jusqu'à l'époque des Lumières, la culture et l'argent ont cohabité harmonieusement à mesure que s'épanouissaient l'économie marchande et le capitalisme (pensons au rôle du mécénat dans l'Italie des Médicis). En revanche, au XVIII^{ème} siècle, la volonté de généraliser l'accès à la culture comme vecteur d'émancipation s'est constituée en contradiction avec le facteur économique qui, en favorisant un commerce de la culture, désacralisait du même coup l'œuvre culturelle. Aujourd'hui, même si une certaine vigilance s'impose face à la marchandisation et la massification croissante des produits culturels résultant des concentrations de pouvoir financier et multimédia et de l'élargissement des espaces de diffusion, défendre l'exception culturelle - si défense il doit y avoir - ne peut plus signifier dégager la culture du complexe technico-économique car ce serait aboutir à une tautologie.

⁹¹ Aujourd'hui la question de la légalisation de l'accès au patrimoine audiovisuel apparaît de plus en plus cruciale face à la privatisation massive du patrimoine audiovisuel : à titre indicatif, le marché mondial de l'archive audiovisuelle comptabilise aujourd'hui à lui seul l'existence de 200.000 sites sur Internet aux Etats-Unis.

FIAT/IFTA⁹². La recommandation⁹³ pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement, adoptée par la Conférence générale de l'UNESCO en 1980, fait figure de pionnière dans le domaine des archives audiovisuelles dans la mesure où y sont formulés pour la première fois les principes généraux relatifs au rassemblement et à la préservation des enregistrements audiovisuels en tant que composante des patrimoines culturels nationaux. L'une des dispositions principales vise à l'institution d'un système de dépôt légal de la production nationale d'images en mouvement.

Cependant, cette recommandation n'en reste pas moins imparfaite puisqu'elle se réfère uniquement à la conservation du patrimoine filmique et télévisuel et ne fait aucune mention des sources radiophoniques⁹⁴. D'autre

⁹² FIAT/IFTA, la Fédération Internationale des Archives de Télévision, est l'une des organisations professionnelles les plus réputées au monde dans le domaine des archives audiovisuelles. Elle fut fondée à Rome en 1977 par les représentants d'un certain nombre de chaînes ou d'organismes nationaux de radiotélévision. Ses objectifs visent à promouvoir l'élaboration de normes et de recommandations dans les domaines de la sélection, de la préservation et de la documentation et d'encourager la coopération internationale en matière de programmes pour des productions à base d'archives. ”

⁹³ Susanne Pollert, *Film- und Fernseharchive in der Bundesrepublik Deutschland* (Potsdam : Verlag für Berlin-Brandenburg, 1996) p. 65. «Die UNESCO empfahl 1980 die Einrichtung von Film- und Fernseharchiven auf nationaler und/oder regionaler Ebene und deren offizielle Anerkennung als Institutionen, die das bewegt-bildliche kulturelle Erbe eines Landes zu sichern, zu schützen und zu erhalten haben. Dies sollte im Rahmen administrativer, legislativer und technischer Maßnahmen geschehen, die im Einklang mit der einschlägigen nationalen Gesetzgebung, mit internationalen rechtlichen Bestimmungen und mit existierenden archivischen Zuständigkeiten für Moving Images in öffentlicher Hand stehen » Traduction française de la citation : « L'UNESCO a recommandé en 1980 la création d'archives de cinéma et de télévision à l'échelle nationale et/ou régionale et leur reconnaissance officielle en tant qu'institutions consacrées à la mémorisation, à la protection et à la conservation du patrimoine culturel d'un pays en images en mouvement ('Moving Images'). Ceci était censé procéder de mesures administratives, législatives et techniques en accord avec la législation nationale correspondante, avec des dispositions légales internationales et avec des compétences d'archivage d'images en mouvement déjà en place dans le secteur public ».

⁹⁴ Joachim-Felix Leonhard, «Die Zukunft gegenwärtiger Vergangenheit: Audiovisuelle Überlieferung und kulturelles Erbe», Eröffnungsvortrag anlässlich der Ersten gemeinsamen internationalen Generalkonferenz der International Association of Sound Archives (IASA), (Bogensee : septembre 1994) p. 4. «Bei der Empfehlung zum Schutz und zur Erhaltung bewegter Bilder sollten die Bewahrung, Konservierung, Restaurierung und Archivierung von Bildträgern, die Erstellung von Filmographien ebenso ins Auge gefasst werden wie die Ausbildung von Fachkräften und nicht zuletzt die Verbesserung des öffentlichen Zugangs zu den Filmen bzw. ihren Archiven. Das, was 1980 in der Generalkonferenz bereits als eine Art ‚Magna Charta‘ des Films angepriesen wurde, war in mancherlei Hinsicht unvollständig: Die Empfehlungen bezogen sich ‚nur‘ auf Filmproduktionen, auch film- und video-orientierte Fernsehüberlieferung einbeziehend, nicht aber auf Tondokumente

part, son caractère de recommandation, n'ayant juridiquement pas valeur obligatoire, ne s'accompagne pas d'une application systématique dans les pays concernés, ce que confirme, en 1988, le rapport final d'évaluation de cette recommandation par l'UNESCO : en effet, la conclusion de ce rapport fait état d'un vide juridique à l'échelle internationale et d'une extrême disparité d'un pays à l'autre des quelques systèmes de protection existants⁹⁵. Dans les années 90, sous l'impulsion de l'UNESCO, l'Union européenne ainsi que le Conseil de l'Europe intègrent à leur tour les sources audiovisuelles au sein du patrimoine culturel européen et définissent ensemble des règles particulières pour l'application d'un système de type Dépôt légal. En 1994 est voté un projet de Convention européenne relative à la protection du patrimoine audiovisuel qui fixe pour la première fois l'obligation de Dépôt légal tout en octroyant la possibilité d'une dispense de cette obligation : celle-ci s'adresse à des offices de radiodiffusion qui produisent et archivent eux-mêmes leurs propres productions, comme c'est le cas des chaînes publiques de l'ARD en Allemagne :

«Es ist zu unterstreichen, dass der Entwurf (...) Grundsätze formuliert, in deren Zentrum die Empfehlung zur Verpflichtung der Vertragsstaaten steht, das in jeweiligen Staaten entstandene Filmmaterial im Sinne eines Pflichtexemplars zu hinterlegen und für dessen Erhaltung bzw. Wiederherstellung zu sorgen. Für nicht wenige Länder könnte dies gewisses Neuland bedeuten. Weil die Verhältnisse in den Vertragsstaaten aber

innerhalb und außerhalb des Radios, also auch Schallplatten und Tonkassetten als kulturelles Erbe unserer Zeit, von ihnen war nicht die Rede» Traduction française de la citation : « La recommandation portant sur la protection et la conservation d'images en mouvement prévoyait la protection, la conservation, la restauration et l'archivage de supports d'images, l'établissement de filmographies ainsi que la formation de personnels spécialisés et notamment l'amélioration de l'accès public aux films et à leurs archives. Ce qui, dans la Conférence générale de 1980, était déjà acclamé comme une sorte de 'Magna Charta' du cinéma était incomplet à bien des égards : les recommandations concernaient 'uniquement' les productions cinématographiques – en incluant toutefois le matériel télévisuel relevant de la fiction et de la vidéo, mais elles faisaient l'impasse sur les documents phoniques originaires ou non de la radiophonie, à savoir les enregistrements sur disques et cassettes en tant que faisant partie du patrimoine de notre ère. Ils n'étaient pas mentionnés ».

⁹⁵ Birgit Kofler, *Legal Questions facing audiovisual archives* (Paris : UNESCO, General Information Programme and UNISIST, 1991). Dans cette étude, Birgit Kofler revient sur le problème de l'harmonisation des différents systèmes et pratiques juridiques existants en vue d'élaborer une législation internationale commune.

unterschiedlich sind, legen sich die Empfehlungen des Europarates im Entwurf angesichts dieser Komplexität auch Beschränkungen auf: Erstens sind Ausnahmen für die Hinterlegungspflicht vorgesehen (Art. 7), hier allerdings für das historische, vor Inkrafttreten des Übereinkommens entstandene Material, und zweitens können z.B. Rundfunkanstalten gemäß Art. 9 befreit werden, freilich nur für Fernsehmaterialen, die sie selbst produziert haben und deren Archivierung sie selbst gewährleisten. Wesentlich ist, dass die Vertragsparteien für größere Verantwortung und Verpflichtung, d.h. auch im finanziellen Sinne, sorgen sollen, ferner für den Zugang der Öffentlichkeit zu den Materialien an den Hinterlegungsorten vorbehaltlich der Einhaltung der Urheberrechte und verwandter Rechte»⁹⁶.

Depuis, ce projet de convention européenne relative à la protection du patrimoine audiovisuel a fait l'objet de plusieurs révisions : celle de 1998 reste significative puisque la convention est assortie d'un protocole additionnel traitant pour la première fois de la question particulière de la protection des productions télévisuelles :

« Les productions télévisuelles furent identifiées comme le secteur le plus vaste des images en mouvement et comme étant de ce fait de la plus haute importance pour le patrimoine audiovisuel tel qu'il est défini par la Convention. Dans le même temps, il fut noté que les productions télévisuelles présentent un certain nombre de particularités par rapport aux œuvres cinématographiques (...). L'idée de définir un cadre européen

⁹⁶ Joachim-Felix Leonhard, «Die Zukunft gegenwärtiger Vergangenheit: Audiovisuelle Überlieferung und kulturelles Erbe», Eröffnungsvortrag anlässlich der Ersten gemeinsamen internationalen Generalkonferenz der International Association of Sound Archives (IASA), (Bogensee : septembre 1994) p. 4. Traduction française de la citation : « Il faut souligner que le projet (...) formule des principes centrés sur la recommandation engageant les Etats signataires à déposer sous la forme d'un Dépôt légal le matériel cinématographique fabriqué sur leur territoire et à veiller à sa conservation et/ou reconstitution. Ceci pourrait s'avérer inusité pour nombre de pays. Cependant, les recommandations du Conseil de l'Europe tiennent compte de la complexité du projet, résultant des différences législatives existant d'un pays à l'autre : non seulement l'article 7 prévoit des exceptions du Dépôt légal, notamment pour le matériel historique, fabriqué avant l'entrée en vigueur de la Convention, mais les radiotélédiffuseurs, entre autres, peuvent également être exemptés de cette obligation en vertu de l'article 9, cette exception ne portant cependant que sur le matériel télévisuel provenant de leur propre production et dont ils assurent eux-mêmes l'archivage. Il est essentiel que les parties contractantes soient plus engagées et plus responsables, également en ce qui concerne l'aspect financier, et qu'elles s'emploient pour garantir l'accès du public aux matériels sur les lieux de dépôt, sous réserve du respect des droits d'auteurs et droits voisins ».

commun pour la protection des productions télévisuelles a pour origine plusieurs développements qui ont caractérisé l'environnement télévisuel au cours de la dernière décennie. Le nombre de radiodiffuseurs a augmenté en Europe, en particulier avec l'octroi des licences à des radiodiffuseurs privés, de même que les heures journalières de diffusion, ce qui a entraîné un accroissement des productions télévisuelles. L'avènement de la radiodiffusion par câble et par satellite et de la radiodiffusion numérique a renforcé cette tendance et élargi la gamme des productions télévisuelles. Dans le même temps, les radiodiffuseurs établis depuis longtemps se sont trouvés confrontés au problème de la détérioration progressive, dans leurs archives, des anciennes productions, et à la nécessité de dépenser davantage pour conserver des archives sans cesse plus volumineuses. D'un autre côté, le développement des technologies de l'information numérique a donné la possibilité, en particulier aux radiodiffuseurs, de copier et d'archiver à meilleur coût des productions télévisuelles beaucoup plus nombreuses et de les mettre facilement à disposition à des fins culturelles, éducatives, scientifiques et de recherche, dans l'intérêt général, sous réserve du respect des droits d'auteur et droits voisins (...) »⁹⁷.

⁹⁷ Se référer au Rapport Explicatif au Protocole sur la protection des productions télévisuelles à la Convention européenne relative à la protection du patrimoine audiovisuel. Ce rapport fut rendu lors de la réunion du groupe de travail conjoint CDCC-CDMM sur la protection du patrimoine audiovisuel, (GT-PA), Palais des Droits de l'Homme, Strasbourg, novembre 1998, pp.13-14

1.2.1.2 Le patrimoine audiovisuel à la croisée de l'espace public et de l'espace économique

Ces dernières années, la concurrence des chaînes privées et des bouquets numériques a conduit à une redéfinition des relations entre l'INA et les diffuseurs publics et contraint à une révision des règles de dévolution des droits.

Le vote de la dernière loi sur l'audiovisuel du 1^{er} août 2000, modifiant la loi de 1986 relative à la liberté de communication, va dans ce sens en donnant satisfaction aux diffuseurs publics, dont le souhait était de pouvoir commercialiser eux-mêmes les programmes qu'ils produisent, sans avoir à payer des droits d'exploitation à l'INA.

En effet, cette loi permet d'aboutir à un système de partage des droits d'exploitation entre l'INA et les diffuseurs, ceux-ci pouvant exploiter leurs archives sous forme d'intégrales, à des fins de programmation ou de commercialisation, alors que l'INA bénéficie des droits d'exploitation des programmes déposés, un an après leur première diffusion et ce uniquement sur des extraits.

Même si certaines voix à l'INA peuvent déplorer une situation dans laquelle son portefeuille de droits est réduit à une peau de chagrin, il n'en reste pas moins que cette modification législative permet aux diffuseurs publics de se recentrer sur des missions culturelles propres au service public : en effet, jusqu'alors, le système de dévolution des droits à l'INA avait tendance à desservir la création dans la mesure où les diffuseurs publics, étant donné le montant dissuasif du rachat des droits d'exploitation à l'INA, se repliaient sur des solutions économiques, en valorisant des productions à bas coût ou l'achat de productions américaines bon marché.

De plus, l'octroi aux diffuseurs publics du droit d'exploitation de leurs archives permet de redonner un avantage concurrentiel aux chaînes publiques face au secteur privé comme en témoigne l'investissement massif de la RAI, en Italie, dans la modernisation de son système d'archivage et la valorisation de ses fonds d'archives. Elle permet également de restituer les services d'archives directement aux diffuseurs comme c'est le cas de la majorité des services d'archives étrangers.

Enfin, à l'heure où les contenus sont devenus un enjeu essentiel de la société de l'information, la redéfinition des règles de dévolution des droits permet de mettre un terme à une spécificité française contestable quand on sait que « *la France est en effet le seul pays où le diffuseur se voit dépossédé des droits de propriété sur les programmes qu'il a lui-même produits* »⁹⁸.

Soulignons toutefois que l'affaiblissement de l'INA comme entreprise d'exploitation commerciale consécutive à la révision du système de dévolution des droits, coïncide avec un renchérissement de sa vocation patrimoniale. Son ambition est désormais de devenir le premier opérateur européen du patrimoine audiovisuel.

La mise en place dès 1999 d'un plan de sauvegarde systématique des fonds anciens sur lesquels l'INA détient les droits est révélatrice d'un recentrage sur une activité patrimoniale, dont l'optique concerne aussi bien les chercheurs que les réutilisations professionnelles des documents et des supports. A terme, l'enjeu est bien entendu commercial car « *la sauvegarde de ces fonds, doit, si l'on veut qu'elle autorise une circulation croissante et de plus en plus rapide des images, être accompagnée d'une campagne de numérisation des documents sauvegardés. C'est en effet en partie grâce à l'évolution numérique que les archives ont récemment acquis le statut de ressources éditoriales pour des rediffusions ou de nouvelles productions* »⁹⁹. Cette politique de sauvegarde qui engage un budget évalué à 4.573,47 K euros par an¹⁰⁰ pour le transfert des films et des différents supports vidéo (1 pouce B, 2 pouces, 3/4 de pouce) a déjà permis de sauvegarder la première décennie de l'histoire de la télévision 1949-1961 (et en particulier le fonds d'archives cinématographiques des Actualités françaises). Axée essentiellement jusqu'à l'année 2000 sur la sauvegarde de collections, elle s'oriente parallèlement vers la sauvegarde des émissions qui sont le plus sollicitées dans le cadre de la communication professionnelle. Depuis les

⁹⁸ Dominique Saintville, « L'archivage des programmes de télévision : l'exception française », *CinémAction*, N°97 (2000) : p. 97

⁹⁹ Marie-Claire Amblard, « La sauvegarde et la numérisation des fonds anciens : l'exemple de l'INA » *CinémAction*, N°97 (2000) : p. 156

¹⁰⁰ Chiffre cité par Jean-Michel Rodes, Directeur de l'Inathèque de France, dans : *Ateliers de recherche méthodologique : Comptes rendus et contributions* (Paris : INA/édition, mai-juin 1999) p. 15

Archives de l'INA ont consenti des efforts importants pour la restauration des supports film¹⁰¹, en particulier pour la décennie 1962-1972, marquée par la prédominance de supports film originaux, dont la dégradation rapide provoquée par le syndrome du vinaigre nécessite des procédures urgentes de restauration. Seule cette restauration permet par la suite de procéder à des copies sur Beta numérique afin d'avoir à moyen terme des supports numériques en Mpeg 1 de consultation et MPEG 2 de communication.

¹⁰¹ Les supports argentiques constituent 59% des fonds image de l'INA, c'est-à-dire environ 200.000 heures de programmes.

1.2.2 Analyse des mécanismes de légitimation patrimoniale

« *L'arsenal (de la mémoire audiovisuelle) se voit confronté depuis une vingtaine d'années à la triple révolution du monde de l'information. Celle-ci se caractérise quantitativement par la croissance exponentielle de son volume; qualitativement par le développement de ses supports médiatisés (photos, son, TV, etc.) et par celui de ses modes d'accès informatisés (banques de données..). Internationale, cette révolution porte ses défis particulièrement à la vieille Europe et à ses archives, telles qu'elles se sont constituées et telles qu'elles se pratiquent selon leur triple acception, non seulement en tant que support de traces, mais aussi en tant qu'espace, malle itinérante ou bien rayonnage sans fin mais aussi en tant qu'institution, de fait ou de droit, secrète ou publique* »¹⁰².

A l'heure des technologies numériques qui instituent un nouvel ordre spatio-temporel, synonyme de consultation à distance et de on-line délocalisé¹⁰³, il

¹⁰² Jacques André, « De la preuve à l'histoire, les archives en France », *Traverses*, N° 36, (1986) : p. 25

¹⁰³ Avec les technologies numériques, la référence topologique disparaît, le processus technique étant par définition délocalisant, atopique. L'idée d'une technologie qui déplace les lieux et marque une dislocation du topologique émaille beaucoup de théories des médias, en particulier celle de Paul Virilio, *Vitesse et politique* (Paris : Galilée, 1977) ou encore celle de Jacques Derrida « Actes de mémoire : topologique et télétechnologie » dans : *Echographies de la télévision*, J.Derrida/Bernard Stiegler (Paris : Galilée, 1996). Nous ferons référence ici à deux textes qui nous semblent représentatifs de ce mouvement de dislocation du «topos». Le premier est un texte de Jean-Luc Nancy, *La ville au loin* (Paris : Mille et une nuit, 1999, p. 48), le second un essai de Vilém Flusser « Gedächtnisse » dans : *Philosophien der neuen Technologien*, Hrsg. von Ars Electronica, (Berlin : Merve Verlag, 1989, pp. 51-52) Dans son texte, Jean-Luc Nancy revient sur l'organisation technique des villes modernes et en particulier des villes américaines qui symbolisent, selon lui, une infrastructure mnémotechnique où toute tendance ou tentation locale est emportée tel un organisme « *qui fraye en tous sens des passages sans vocation finale, ouvre des allées et venues, des événements plutôt que des avènements (...). Chaque lieu urbain renvoie à d'autres et n'existe ou ne consiste que dans ce renvoi* ». On retrouve une réflexion analogue chez Vilém Flusser où la communication électronique est assimilée à une processualité galopante qui transcende la matérialité des ordinateurs, les systèmes hardware étant réduits à des lieux transitoires : « *Die Praxis mit elektronischen Gedächtnissen zwingt uns, aller hergebrachten Ideologie zum Trotz, das Erwerben, Speichern, Prozessieren und Weitergeben von Informationen als einen Prozess zu erkennen, der sich zwar auf Gegenstände (Gedächtnisstützen) stützt (zum Beispiel auf Computerhardware oder menschliche Organismen), aber diese Gegenstände gewissermaßen durchläuft (eine Tatsache, die mit dem Begriff 'Medium' gemeint ist. Die Praxis zwingt uns, all diese Gegenstände (inklusive unserer eigenen Körper) als Medien*

convient de s'interroger sur les principes qui régissent aujourd'hui le champ des revendications patrimoniales.

Ces dernières années, le débat sur l'avenir des bibliothèques¹⁰⁴ a montré qu'aux regards des évolutions technologiques, celles-ci étaient amenées à redéfinir leurs missions traditionnelles. Face à un phénomène d'explosion documentaire, l'idéal encyclopédique qui présidait à l'idée de Bibliothèque nationale au XIX^{ème} siècle, reposant entre autres sur le mandat d'acquisition universelle (stipulant que la Bibliothèque nationale doit aussi rassembler les publications étrangères concernant le pays), devenait de plus en plus impraticable.

Désormais, la diversification des fonctions et missions dévolues aux bibliothèques s'avérait de plus en plus nécessaire, les bibliothèques ne devant plus rechercher l'exhaustivité mais développer, en revanche, une synergie à l'intérieur d'un réseau afin d'éviter d'une part l'encombrement des collections et favoriser d'autre part des pôles de recherche et de lecture publique en région.

des Informationsprozesses zu erkennen. Es ist ein Unsinn, diesen Prozess verdinglichen zu wollen, ihn etwa in irgendeinem Medium lokalisieren zu wollen. Daher sind alle verdinglichenden Begriffe dieses Prozesses (etwa ‚Seele‘, ‚Geist‘, ‚Identität‘, ‚Ich‘ oder ‚Selbst‘) im Licht der Praxis mit elektronischen Gedächtnissen aufzugeben. Eine neue Anthropologie muss ausgearbeitet werden: Die eigentümliche Fähigkeit unserer Spezies, erworbene Informationen zu speichern, zu prozessieren und weiterzugeben (die ‚menschliche Würde‘) ist im Licht dieser Praxis zu fassen. Wir haben uns als Knotenpunkte eines Netzes anzusehen, durch dessen Fäden (seien sie materiell oder energetisch) Informationen strömen (...)». Traduction française de la citation : « L'usage de mémoires électroniques nous oblige de reconnaître l'acquisition, la mémorisation, le traitement et la communication d'informations comme un processus qui, s'il s'appuie sur des objets (des moyens mnémotechniques, tels que le matériel informatique ou les organismes humains) ne fait pour ainsi dire que les traverser (comme un 'médium'). La pratique nous oblige à reconnaître l'ensemble de ces objets (y compris notre propre corps) comme des médias du processus informationnel. C'est une bêtise que de vouloir réifier ce processus, de tenter, par exemple, de le localiser dans un médium. C'est pourquoi il y a lieu de renoncer, dans le contexte des mémoires électroniques, à toutes les notions portant réification du processus (comme 'âme', 'esprit', 'identité', 'je' ou 'le moi'). Il faut développer une nouvelle anthropologie : c'est au vu de cette pratique qu'il convient de concevoir l'extraordinaire capacité de notre espèce à emmagasiner, traiter et communiquer les informations acquises (la 'dignité de l'homme'). Nous devons nous considérer comme les interfaces d'un réseau à travers les faisceaux duquel (qu'ils soient matériels ou énergétiques) les informations circulent (...) ».

¹⁰⁴ BIBLIOTHEQUE DE FRANCE. Colloque international « Les grandes bibliothèques de l'avenir » / Actes du Colloque international des Vaux-de-Cernay, Paris : La Documentation française, 1992.

C'est dans cette perspective que s'inscrit la réforme du Dépôt légal du 20 juin 1992 : reposant jusqu'ici essentiellement sur la Bibliothèque nationale, le Dépôt légal s'est vu adjoindre de nouveaux dépositaires afin de favoriser une conservation élargie du patrimoine : désormais, « *la Bibliothèque nationale ne se résume plus à sa seule mission patrimoniale qu'elle partage en France avec d'autres bibliothèques* »¹⁰⁵ puisque la loi reconnaît l'autonomie des principales bibliothèques de province dans la gestion de certains aspects particuliers du dépôt imprimeur.

Cependant, même si la réforme témoigne d'une évolution du modèle centralisateur de conservation patrimoniale, le rôle joué par la Bibliothèque nationale comme tête de réseau lui permet de maintenir son statut historique de « *gardienne intellectuelle du Dépôt légal* »¹⁰⁶ et d'atténuer les effets dus à l'éclatement tant matériel que territorial du Dépôt légal en fédérant les initiatives régionales. Ceci lui permet de renforcer, dans un même mouvement, sa position par rapport aux nouveaux dépositaires :

« Le premier souci, positif, a été de faciliter l'accès du public aux fonds du nouvel établissement à partir d'organismes non parisiens (...). Il importait donc qu'elle puisse être connectée à une cinquantaine d'autres bibliothèques (spécialisées, universitaires ou même municipales) pour jouer son véritable rôle de tête de réseau. Ainsi, s'atténuait le reproche tiré de l'absence d'un dépôt éditeur en région, puisque tous les documents deviennent accessibles, sous forme numérique, sur l'ensemble du territoire. Le second objectif était d'identifier les fonds et les possibles complémentarités. Les inconvénients d'une spécialisation de certains établissements disparaissent, en effet, dès lors que les documents conservés peuvent être consultés, de partout, en temps réel, sur le réseau. En offrant un accès à distance à l'ensemble des collections, ce projet permet donc de réconcilier la réforme avec l'éclatement matériel du dépôt légal, car ce réseau ne doit pas être limité aux seules bibliothèques, mais étendu à l'ensemble des grands centres de recherche, au nombre desquels figurent le

¹⁰⁵ Gérald Grunberg, « Le principe d'ouverture » dans : *BIBLIOTHEQUE DE FRANCE. Colloque international « Les grandes bibliothèques de l'avenir » / Actes du Colloque international des Vaux-de-Cernay* (Paris : La Documentation française, 1992) p. 123

¹⁰⁶ Emmanuel Dreyer, *Le Dépôt légal : Analyse d'une garantie nécessaire au droit du public à l'information*, 606p., Th : Droit . : Panthéon-Assas (Paris II) : 1999 ; p. 260.

Centre national de la cinématographie et l'Institut national de l'Audiovisuel. Sous réserve des difficultés techniques, en cours de résorption, cette interconnexion des fonds doit ainsi permettre à la Bibliothèque nationale de France de renouer avec ses deux objectifs historiques : universalité et ubiquité »¹⁰⁷.

La politique de gestion des fonds audiovisuels confirme à son tour la volonté de la Bibliothèque nationale de France de conserver un rôle prépondérant dans la mise en œuvre d'une politique patrimoniale. En effet, c'est surtout dans la mesure où le projet de la Bibliothèque nationale de France est lié à la création d'une médiathèque nationale que la réforme¹⁰⁸ du Dépôt légal prend tout son sens.

Initialement, la Bibliothèque nationale voulait se voir confier le Dépôt légal des documents télévisés et radiophoniques, excluant l'Institut national de l'Audiovisuel (INA) de cette mission patrimoniale en arguant du fait qu'avant la réforme, elle constituait partiellement une médiathèque grâce à l'intégration du Département de la Phonothèque nationale et de l'audiovisuel. Même si finalement ce projet a échoué devant le refus de l'INA de «*jouer un simple rôle de magasinier* »¹⁰⁹, il met en évidence la persistance d'un mode de légitimation patrimoniale qui transite par des solutions institutionnelles lourdes.

Même si la création de deux nouveaux organismes dépositaires pour le secteur audiovisuel à travers l'INA et le CNC (Centre national de la

¹⁰⁷ Ibid., p. 259

¹⁰⁸ La réforme a permis de renforcer l'unité sociale et la visibilité du Dépôt légal afin d'en améliorer l'efficacité en mettant un terme à une situation française qui se caractérisait par l'absence d'un régime juridique fédérateur ainsi que par une profonde hétérogénéité des lieux et des modes de conservation : en effet, jusqu'à la réforme du Dépôt légal, le CNC est resté étranger au Dépôt légal, tous les textes de 1925 à 1977 donnant compétence à la seule Bibliothèque nationale pour assurer la conservation du patrimoine cinématographique. De plus, si ce qui a été collecté par la Phonothèque nationale en tant que département de l'ancienne bibliothèque Nationale relève du dépôt légal et d'un régime juridique a priori unique (créée en 1938, la Phonothèque nationale a d'abord été responsable du Dépôt légal des phonogrammes, plus tard en 1975 des vidéocassettes et documents multimédias et des films en 1977), le fonds de l'INA s'est constitué hors Dépôt légal, sous le régime juridique propre à cet organisme dans le cadre de ses obligations statutaires pour le compte des chaînes publiques et privées.

¹⁰⁹ Emmanuel Dreyer, *Le Dépôt légal : Analyse d'une garantie nécessaire au droit du public à l'information*, 606p., Th : Droit . : Panthéon-Assas (Paris II) : 1999 ; p. 257

Cinématographie) permet d'inaugurer une gestion plurielle du patrimoine audiovisuel, le principe d'une bibliothèque unique et centralisée est préservé : la décision d'intégrer physiquement les espaces réservés à l'audiovisuel ainsi que le service de consultation de l'Inathèque au sein même de la Bibliothèque confère à cette institution toute sa dimension comme espace de souveraineté nationale. S'inscrivant en porte-à-faux par rapport aux développements des bibliothèques étrangères (National Sound Archive; le «non-book department» de la Bibliothèque du Congrès), cette volonté de réunion de toutes les disciplines en un seul lieu symbolique fort, permettant de couvrir tous les champs de la connaissance semble appartenir plutôt à une conception humaniste révolue de la bibliothèque, la priorité donnée à l'accumulation thésaurisante étant moins la preuve d'une exigeante modernité que l'affirmation de réflexes culturels historiques.

Ceci nous permet de conclure que dans le contexte français, les revendications patrimoniales sont encore étroitement mêlées à la notion de monument dans ce qu'elle recouvre de pesanteur et de fixité, l'enjeu étant l'affirmation d'une permanence à travers un dispositif contribuant à maintenir et préserver l'identité culturelle d'une communauté nationale. Malgré les efforts consentis en faveur d'une évolution du modèle centralisateur du Dépôt légal, le Dépôt légal de la radio-télévision, dont la consultation des documents n'est possible qu'à l'intérieur des enceintes de la Bibliothèque, symbolise des marques de repli à l'intérieur d'un espace culturel chargé de repères. A travers sa visibilité ostentatoire, la Bibliothèque nationale entend montrer qu'elle conserve la maîtrise, sa monumentalité étant comme un défi à l'entropie - celle de la globalisation - et peut être interprétée comme un besoin de rematérialisation symbolique face à une dématérialisation des traces, le surinvestissement dans des «*symboles communautaires, médiations ostentatoires*» étant une façon de raccorder «*l'individu au patrimoine collectif dont la stabilité et la visibilité rassurent*»¹¹⁰.

Au-delà des principes de concentration et de monumentalisation, l'analyse de la loi sur le Dépôt légal de la radiotélévision, consacrant la vocation de

¹¹⁰ Régis Debray, *Transmettre* (Paris : Odile Jacob, 1997) p. 94

conservation patrimoniale de l'INA, permet de mettre en évidence une approche du patrimoine qui réaffirme la persistance du dispositif toponomologique de l'archive, lié étymologiquement à l'idée de commencement et de commandement, c'est-à-dire à une certaine expérience de la localisation à travers laquelle s'exprime la loi. Le fait - comme nous allons le voir - que la loi reste encadrée par un décret contraignant tempère les revendications démocratiques instituant la mémoire audiovisuelle comme « res publica », fidèle héritière de l'histoire de l'archivistique depuis la Révolution :

« Le sens de l'archive, son seul sens, lui vient de l'arkheon grec : d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les archontes, ceux qui commandaient. Aux citoyens qui détenaient et signifiaient ainsi le pouvoir politique, on reconnaissait le droit de faire ou de représenter la loi. Compte tenu de leur autorité ainsi publiquement reconnue, c'est chez eux, dans ce lieu qu'est leur maison (maison privée, maison de famille ou maison de fonction), que l'on dépose alors les documents officiels. Les archontes en sont d'abord les gardiens. Ils n'assurent pas seulement la sécurité physique du dépôt et du support. On leur accorde aussi le droit et la compétence herméneutiques. Ils ont le pouvoir d'interpréter les archives. Confiés en dépôt à de tels archontes, ces documents disent en effet la loi : ils rappellent la loi et rappellent à la loi. Pour être ainsi gardée, à la juridiction de ce 'dire la loi' il fallait à la fois un gardien et une localisation. Même dans leur gardiennage ou dans leur tradition herméneutique, les archives ne pouvaient se passer ni de support ni de résidence »¹¹¹.

En effet, la loi mentionne l'obligation d'une consultation des documents conservés « dans l'enceinte de l'organisme dépositaire »¹¹². Même si la notion d'enceinte procède de la crainte légitime des ayants-droits à un détournement de leurs œuvres dès lors qu'une libre consultation des documents en ligne serait possible, elle demeure problématique, déjà

¹¹¹ Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne* (Paris : Galilée, 1995) p. 13

¹¹² Se référer en annexe 1. à la Loi N° 92-546 du 20 juin 1992 relative au Dépôt légal.

puisqu'elle contredit l'idée initiale de réseau¹¹³ dont la Bibliothèque nationale a pris la tête. Seul un aménagement de la loi, où le terme d'enceinte serait pris dans son acception non plus matérielle mais virtuelle au sens d'extranet peut permettre à l'avenir une exploitation des archives du Dépôt légal en ligne. Afin que les contraintes légales juridiques soient respectées, la communication au public ne peut s'effectuer à partir d'un serveur accessible à tous sans restriction d'utilisation. Par contre si l'on arrive à s'entendre sur une définition d'un réseau « *spécifique, réservé à la recherche, accessible seulement aux bibliothèques et grands centres universitaires* »¹¹⁴, une consultation à distance pourrait être réalisable.

Au-delà de la restriction géographique de l'accès, la spécificité des archives audiovisuelles détermine une réglementation de l'accès, contraignante et forcément à portée limitée¹¹⁵ : En effet, les documents audiovisuels ont pour finalité d'être produits pour être diffusés, ce qui les place d'emblée sur un territoire qui s'oppose à la définition des archives classiques, laquelle stipule que l'ensemble des documents pour satisfaire au critère d'archive doit être le produit de l'activité d'une personne ou d'un organisme dans l'exercice de ses activités, et destinés à une conservation à usage interne. En revanche, la production de documents audiovisuels par les médias les font accéder automatiquement au domaine public, les plaçant dès lors dans un tout autre contexte juridique lié au droit de l'information et de la communication. Ainsi, la loi stipule que l'accès tienne compte des règles de la propriété intellectuelle, notamment à l'égard de l'usage du droit de citation¹¹⁶ et ne se limite qu'aux documents diffusés à compter de 1995.

« La loi ne vise que la consultation in situ à l'exception de toute mise à disposition de supports reproduisant des photogrammes, des séquences sonores ou audiovisuelles. La loi ne vise que les émissions déposées dans le

¹¹³ Emmanuel Dreyer, *Le Dépôt légal : Analyse d'une garantie nécessaire au droit du public à l'information*, 606p., Th : Droit : Panthéon-Assas (Paris II) : 1999 ; p. 13

¹¹⁴ Ibid., p. 371

¹¹⁵ En revanche, la législation de l'accès des archives traditionnelles est beaucoup plus simple car une fois les archives rendues publiques au bout de 30 ans, elles sont libres de droit de consultation et d'exploitation.

¹¹⁶ Ainsi, dans le cadre de l'Inathèque, la publication de 15 notices documentaires dans un travail scientifique excède l'usage du droit de citation et nécessite l'accord des ayants-droits concernés.

cadre de l'obligation du Dépôt légal soit les seules émissions diffusées ou rediffusées à compter du 1^{er} janvier 1995, toute extension aux fonds antérieurs est donc dépourvue de fondement légal. Enfin l'activité de consultation ainsi précisée ne peut s'affranchir des règles de la propriété intellectuelle, c'est-à-dire qu'elle postule l'accord des ayants-droits concernés (auteurs-réalisateurs, artistes-interprètes, producteurs etc.) et le cas échéant, le respect des conditions restrictives que ceux-ci pourraient stipuler (...). De la même façon, tout maniement par les chercheurs de textes, phonogrammes ou séquences protégés par un droit privatif qu'ils entendraient incorporer dans leurs travaux est sujet à caution, notamment au regard de l'exercice du droit de citation qui n'est pas reconnu en matière d'œuvre graphique ou plastique »¹¹⁷.

De plus, ces limites de consultation sont renforcées par un allongement des délais (délais de négociation avec les ayants-droits que peut impliquer la consultation d'émissions antérieures à 1995 mais aussi délais d'ordre technique - variant de 2 à 6 mois - puisque les documents sur supports professionnels¹¹⁸ nécessitaient une chaîne d'opérations et de traitement techniques avant d'être dupliqués sur cassettes S-VHS de consultation) et réactualisent le thème de l'accès¹¹⁹ laborieux, consubstantiels à l'archive écrite ou audiovisuelle. Ces précautions de communication demeurent encore aujourd'hui des principes intangibles à en juger par les difficultés liées à l'élaboration d'un projet de loi destiné à remplacer la législation de 1979 concernant les archives écrites de France. L'écriture de l'histoire contemporaine pâtit de l'incapacité à réformer le principe des délais de

¹¹⁷ Marie-Christine Leclerc-Senova, « Aspects juridiques liés à l'accès des chercheurs aux fonds d'archives dans le cadre du dépôt légal » dans : *Ateliers de recherche méthodologique N°2*, INA, (Paris : INA, 1993) p. 46

¹¹⁸ Il faut rappeler que le service des Archives professionnelles de l'INA se caractérise depuis l'origine par une hétérogénéité des supports qui nécessitait un transfert systématique sur support VHS de consultation.

¹¹⁹ Dans le cas des archives audiovisuelles à l'Inathèque, l'accès difficile est renforcé par la lourdeur du dispositif technique de médiation des documents audiovisuels : à la différence de l'accès aux archives écrites - qui une fois les délais de communication dépassés - demeure immédiat et tactile puisqu'on a une sensation préhensible du passé, l'accès aux archives audiovisuelles présuppose une double médiation technique de lecture, un magnétoscope et des outils de consultation représentés par le dispositif descriptif qui suspendent une appréhension immédiate et sensible de l'espace documentaire.

communication, actuellement échelonnés entre 60 et 150¹²⁰ ans et dont le projet de réduction à deux seuls délais de 25 et 50 ans (protection de la vie privée) n'a pas encore abouti.

Même si aujourd'hui les limites à la consultation des documents audiovisuels peuvent être dépassées grâce à des accords à portée limitée entre l'INA et les principaux ayants-droits qui peuvent autoriser l'accès aux œuvres détenues dans son fonds aux conditions que la consultation ne s'accompagne d'aucune reproduction et qu'elle se restreigne aux seuls fonds sur lesquels l'INA détient des droits de producteur ou de coproducteur, il est important de rappeler que le cadre législatif ne prévoit que la seule consultation, toute dérive ayant trait à la diffusion incontrôlée d'œuvres susceptibles de se retrouver reproduites dans des CD-ROMS ou à la reproduction de photogrammes dans des travaux de recherche risquant de bloquer les relations entre l'INA et les ayants-droits.

Mais ce n'est peut-être pas tant à travers les restrictions de l'accès que la portée de la loi sur le Dépôt légal est significative que dans ce qu'elle révèle des mécanismes d'appréhension du schème patrimonial dont la valeur semble reposer davantage sur la communication aux chercheurs que sur la transmission par les voies de diffusion de masse à l'intention d'un public plus vaste.

En effet, alors que jusqu'en 1986, les principes patrimoniaux et commerciaux cohabitaient harmonieusement dans la mesure où la communication professionnelle à l'antenne ou bien hors antenne par le service des Archives servait le grand public en rendant le patrimoine audiovisuel accessible, grâce au droit d'utilisation prioritaire dont bénéficiaient les sociétés de programme, la loi de 1986 marque à cet égard une césure. Celle-ci abolit le droit de priorité gratuit, octroyant désormais aux diffuseurs la possibilité de rediffuser leurs propres productions au bout de trois ans moyennant le paiement de droits de diffusion. Indépendamment des raisons internes à l'INA qui peuvent justifier la rupture de ce système du droit de priorité gratuit, cette décision manifeste la persistance d'une

¹²⁰Sonia Combe, « L'écriture empêchée par l'histoire » dans : *Le Monde*, éd. Jean-Marie Colombani (Paris : 25 janvier 2001, p.14)

antinomie entre une conception du « *patrimoine, assuré par une conservation pure et dure (pure, culturelle, a-économique) et sa communication, sa valorisation ou son exploitation (impure, inculte et commerciale)* »¹²¹ comme si l'institution du Dépôt légal épuisait à elle seule la notion d'accès au patrimoine.

Même si d'un point de vue strictement juridique, la conservation du patrimoine audiovisuel français trouve sa raison d'être dans l'organisation de sa consultation, ce qui signifie que le Dépôt légal tire du droit du public sur l'information sa véritable légitimité, il est également utile de saisir l'opportunité des nouvelles technologies pour déplacer les modes de légitimation patrimoniale. En démocratisant l'accès des documents audiovisuels au public, le Dépôt légal apparaît comme une condition nécessaire mais non suffisante à l'exercice du droit à l'information. C'est pourquoi, l'acheminement de l'INA vers la constitution d'un fonds d'archives numérisées de grande ampleur (130.000 heures de radio et de télévision) accessibles en ligne sur le réseau Internet contribue à une valorisation du patrimoine puisqu'il est désormais partie prenante du système technico-économique grâce au développement de services tels que la consultation des données documentaires, le visionnage d'extraits ou encore la commande et le téléchargement d'images, contribuant ainsi à la valorisation du portefeuille de droits d'exploitation de l'INA.

1.2.3 La sélection du patrimoine audiovisuel

1.2.3.1 *Approche philosophique*

Un des aspects sans doute les plus novateurs du Dépôt légal à l'Institut national de l'audiovisuel (INA) concerne la mise en œuvre d'une politique de sélection dont les modalités figurent aux articles 30, 35 et 36 du décret d'application¹²². Avant de procéder à l'analyse des critères de sélection fixés

¹²¹ Francis Denel, «Socialiser le patrimoine» dans : *Ecrits, images et sons dans la Bibliothèque de France*, Christian Delage (Paris : IMEC, 1991) p. 36

¹²² Se référer en annexe 2. au Décret d'application N° 93-1429 du 31 décembre 1993.

par la loi, il s'agit d'engager le débat sur le bien-fondé de la sélection en général.

Lorsque l'on s'interroge sur la portée d'un tel choix, deux grands terrains d'argumentation méritent d'être mis en perspective. Le premier relève de considérations philosophiques, le second s'attache à la prise en compte d'aspects plus pratiques sur lesquels nous reviendrons plus tard.

L'approche philosophique de la sélection nous invite ici à exhumer un art tombé en désuétude, l'art de l'oubli (*ars oblivionalis*), qui a déterminé le cadre épistémologique d'une tradition philosophique apparue à la fin du XIX^{ème} siècle. En effet, qu'une partie de la pensée moderne se soit attachée à valoriser non plus la mémoire mais l'oubli¹²³ est non seulement intéressant du point de vue de l'histoire des idées, sachant que la dévalorisation¹²⁴ de l'oubli est longtemps restée prédominante, mais son intérêt réside avant tout dans l'éclairage supplémentaire qu'elle apporte dans le débat sur le bien-fondé de la sélection.

Même si l'apologie de la « Léthé » à laquelle se livre Friedrich Nietzsche dans son texte « *De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie* »¹²⁵ s'inscrit dans le contexte de l'historicisme, elle demeure d'une extraordinaire actualité quand on songe à la compulsion archivistique de nos sociétés modernes. En effet, l'une des idées fondamentales qui se dégage de la réflexion nietzschéenne sur la mémoire et l'oubli, est la notion de perte,

¹²³ Dans une partie de la littérature moderne et notamment chez Marcel Proust, l'idée fondamentale est qu'il faut d'abord avoir oublié pour pouvoir se rappeler le temps perdu. L'oubli nourrit la mémoire dans la mesure où il permet la résurgence d'une autre forme de passé alors que la mémoire échoue toujours à vouloir reconstruire un passé vécu (le passé tel qu'il a été vécu ne peut être retrouvé).

¹²⁴ Harald Weinrich, « L'oubli éclairé » dans : *Léthé. Art et critique de l'oubli*, Harald Weinrich (Paris : Fayard, 1999) pp. 87-114. Dans ce chapitre, l'auteur a très bien analysé la mise en place de ce nouveau paradigme où, à la fin du Moyen-Age, l'art mnésique apparu dans l'Antiquité grecque sera de plus en plus discrédité. En effet, avec Descartes et plus tard Jean-Jacques Rousseau, le dressage excessif de la mémoire reposant sur des procédés ancestraux tirés des Arts de la mémoire n'est plus un modèle à imiter. En revanche, à l'instar des préceptes éducatifs que Rousseau entend promulguer à son *Emile* (1762), il est grand temps d'abandonner les fâcheuses pratiques du par cœur et de la récitation pour acquérir une véritable mémoire qui serait plus une mémoire des choses qu'une mémoire des mots.

¹²⁵ Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie (1874) » dans : *Friedrich Nietzsche : Œuvres*, éd. par Jean Lacoste et Jacques le Rider (Paris : Robert Laffont, 1993) pp. 217-283

qui elle seule est en mesure de susciter et de guider l'anamnèse collective. En présence d'une hypertrophie de l'histoire, c'est l'espace vital, nécessaire à l'édification de l'avenir et de l'histoire à venir qui est mis à mal. C'est bien là d'ailleurs que se manifeste, pour Nietzsche, le caractère improductif de la mémoire du passé lorsque celle-ci, transformée en sciences historiques, n'est plus force de vie, soit parce qu'elle adopte une attitude épigonale où l'histoire à venir n'est qu'imitation du passé, soit lorsque l'intérêt antique la réduit à une accumulation de faits historiques. Afin « *d'accueillir le kairos de l'inspiration créatrice* »¹²⁶, la mémoire du passé ne doit pas être rigidifiée dans les sciences historiques, il lui faut au contraire savoir oublier pour inventer sa propre tradition, régénérer la « *Bildung* » et sauvegarder ce que Nietzsche nomme la « *force plastique* » d'une civilisation, afin qu'elle puisse se développer à l'intérieur d'un espace qui incorpore et transforme les choses passées et réinvente ce qui est perdu. Pour Friedrich Nietzsche, le travail de sélection se donne comme la condition même d'une pensée de la transmission historique, où il devient impérieux de s'affranchir d'une « *religion conservatrice* », assimilée à une véritable maladie historique qui « *après avoir entièrement contaminé le passé, (...) va toucher le présent, se propager sous la forme d'une 'histoire du temps présent', d'une 'histoire immédiate' qui aura tout compris, tout expliqué, tout historisé avant même que l'évènement soit consommé. La maladie historique ne laissera plus aucune chance au futur de surprendre, mais elle ne laissera non plus aucune chance aux vivants d'influer sur le cours de leur destin historique, puisque tout advenir sera historique au moment même où il se produira. L'histoire, donc, menace la vie au présent, mais elle menace également le futur de la vie* »¹²⁷.

Si la réévaluation de l'oubli chez Friedrich Nietzsche est une façon de lutter contre les méfaits de la rationalité historique qui s'applique à rendre tout évènement historique immédiatement compréhensible, notons qu'elle constitue de manière générale le « *télos* » des politiques de l'archive à la fin du XIX^{ème} siècle. A cette époque en effet, l'art de la destruction contrôlée

¹²⁶ Jacques le Rider, « Oubli, mémoire, histoire dans la Deuxième Considération inactuelle », *Revue germanique Internationale*, N°11 (1999) : p. 225

¹²⁷ Ibid., p. 217

(qui est au demeurant l'essence même du métier d'archiviste) s'affirme à la fois comme priorité et réplique aux politiques thésaurisantes de l'archivage qui débutent à l'âge classique. Cette volonté de sélection s'exerce en effet contre toute une tradition où l'archive relevait des pouvoirs de l'Etat moderne et des fonctions régaliennes avec son cortège de grands établissements patrimoniaux comme l'instauration d'archives, la réorganisation des bibliothèques ou l'établissement de catalogues et d'inventaires. Elle marque d'une certaine façon un changement de paradigme et une émancipation par rapport aux systèmes d'oppression que représentaient ces institutions, lieux de conservation par excellence des traces de la maîtrise et du pouvoir :

«Nachdem zunächst das Aufheben und Konservieren im Mittelpunkt des Archivs gestanden hatte, wurde seit dem 19. Jahrhundert das Ausmisten und Wegwerfen zu einer nicht weniger wichtigen Tätigkeit der Archivare»¹²⁸.

Mais la question de la sélection ne peut être pensée indépendamment des nouvelles technologies et du processus de déterritorialisation des images que le numérique parachève. Comme le souligne Jacques Derrida, le fait que le processus technique obéisse au court terme et à des impératifs de marché visant à l'abolition d'une certaine expérience du temps long et de la localité, incite à l'aménagement de structures déterminées favorisant des effets de stase au sein de notre culture de l'image.

Postulant en effet que nous ne pouvons faire l'économie d'une nécessaire localisation face au processus déstructurant de la technique, la perspective derridienne propose de recourir au schème de la réponse, c'est à dire de la responsabilité ou encore de la décision, comme autant de marques singulières ou résistances à la technologisation. C'est ainsi que se développe chez Jacques Derrida le thème de l'héritage qui, loin d'évoquer l'idée du stock ou du dépôt immobilisateur, se réfère à une attitude active et herméneutique face au patrimoine, qu'il soit audiovisuel ou autre. Aussi

¹²⁸ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München : Beck, 1999) p. 345 Traduction française de la citation : « *Alors que dans un premier temps, les archives étaient essentiellement dédiées à la sauvegarde et à la conservation, les archivistes se tournèrent depuis le XIX^{ème} siècle de plus en plus vers le tri et la destruction* ».

peut-on rattacher le concept d'héritage chez Derrida au développement d'une conscience de la sélectivité qui déterminerait de façon critique ce qui relève par exemple de la production audiovisuelle d'un espace national : cette sélection ne serait pas la première, mais interviendrait plutôt comme une resélection ou une reprogrammation : en effet, en prenant l'exemple de l'Inathèque, celle-ci ne procède pas à la première sélection de la mémoire audiovisuelle qui s'accomplit bien plus en amont, par l'intermédiaire des agences de presse mondialisées. Celles-ci sont les premières à produire un premier découpage de l'évènementiel, un criblage interprétatif ou encore une artefactualité¹²⁹ :

« Hériter ne consiste pas à recevoir un bien ou un capital qui serait pour toujours en un lieu, localisé dans une banque, une banque de données, une banque d'images ou de quoi que ce soit. L'héritage implique la décision, la responsabilité, la réponse, et par conséquent la sélection critique, le choix ; du choix, il y en a toujours, qu'on le veuille ou non, qu'il soit ou non conscient. Si l'héritage n'a jamais été de l'ordre du stock ou de la réserve d'un bien disponible, eh bien, aujourd'hui compte tenu des techniques d'archivage, on peut encore moins parler d'héritage stockable, d'abord parce qu'on peut très facilement transporter, dissocier, transférer ailleurs des séquences d'héritage (...). Que nous soyons héritiers de part en part ne signifie pas que le passé nous dicte quoi que ce soit. Il y a certes une injonction qui vient du passé (...). Mais cette injonction passée nous met en demeure de répondre maintenant, de choisir, de sélectionner, de critiquer. Je dissocierais donc le concept d'héritage de ceux de patrimoine, de banque, de stockage »¹³⁰.

Si l'on se situe dans la lignée de Friedrich Nietzsche et de Jacques Derrida, la sélection ou le pouvoir d'oublier s'avère légitime. Pour Friedrich Nietzsche, l'oubli est un principe intangible car lui seul permet à une civilisation, dégagée du fardeau paralysant de la connaissance historique, de retrouver une énergie et un instinct créateurs d'avenir : l'oubli s'édifie

¹²⁹ Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision : Entretiens filmés* (Paris : Galilée, 1996) p. 11

¹³⁰ Ibid., pp. 79-80

comme la vie même tandis que la mémoire, lorsqu'elle se dégrade en dépôt d'archives historiques, n'est que décadence et déperdition de vitalité.

A la différence de Friedrich Nietzsche pour qui la sélection revient à se délester du passé pour édifier le présent, Jacques Derrida revendique au contraire une approche de la sélection comme l'appropriation active du passé. Une sélection certes mais une sélection qui soit pensée comme la mise en oeuvre d'une responsabilité. Si l'on force l'interprétation, ceci nous amène à postuler que seul l'oubli reconnu et identifié comme tel à une époque donnée permet de renseigner sur la mémoire de celle-ci. Comment en effet dégager rétrospectivement ce qui a pu être constitutif de la mémoire d'une époque si celle-ci s'apparente à une entité close et pléthorique et non comme système lacunaire ? Dans le domaine audiovisuel, ceci signifierait que chaque état soit en mesure de répondre d'un héritage audiovisuel, c'est à dire d'une identité de la production audiovisuelle. A l'instar de structures comme l'Inathèque de France, les états s'inscriraient ainsi dans une logique de négociation avec le flux et travailleraient à l'instauration d'une singularité culturelle comme gage « politique », permettant alors de faire contrepoids au processus technique.

Cependant, même si la mise en oeuvre d'une sélection demeure pertinente d'un point de vue philosophique, les conséquences inhérentes à toute intervention sélective méritent d'être discutées.

Prenant appui sur la réflexion de Pierre Legendre qui aborde la question de l'institution des images dans notre culture occidentale, c'est à dire les procédures d'assujettissement des images à la logique du pouvoir, nous retiendrons que le pouvoir sur les images n'est véritablement compréhensible que si on l'inscrit dans une interrogation plus vaste sur le pouvoir symbolique, qui est toujours un pouvoir normatif. Si l'on pose en effet que « *l'objet-image n'a pas de consistance propre (...)* » mais que le « *pouvoir des images doit être considéré comme effet d'un pouvoir autre, celui de l'instance tierce¹³¹ (...) qui fonde notre croyance aux images* » et nous incite « *à poser la question du pouvoir des images en termes de pouvoir sur les*

¹³¹ Cette instance tierce, c'est l'institution qui est avant tout fiction, c'est à dire fabrique de discours.

images »¹³², ceci nous permet de mesurer toute la portée de l'introduction d'une sélection au titre du Dépôt légal : en effet, nous montrerons, à travers l'analyse des critères de sélection, que l'enjeu de cette sélection est bien la construction d'un régime discursif sur l'image qui, en tant que « logos » est forcément intentionnel donc politique.

De plus, au-delà du fait qu'une intervention sélective peut être sujette à caution au regard de la pertinence scientifique¹³³ des critères proposés, c'est surtout en tant que principe de tri immédiat qu'elle est condamnable : en effet, le caractère quasi irréversible d'une politique de sélection qui préjuge - par voie de décret - de ce qui sera significatif de la mémoire audiovisuelle de demain - en sachant que 45% de la programmation télévisuelle française s'en trouvent automatiquement exclus - reste problématique comme décision anticipatrice d'une réception future.

A cet égard, la tradition archivistique allemande à laquelle se réfèrent les documentalistes des offices de radiodiffusion de l'ARD (première chaîne hertzienne nationale commune), oppose une pratique « sélective » qui n'intervient jamais en amont mais toujours quelques temps après la clôture du processus archivistique : il ne s'agit d'ailleurs pas tant d'une sélection que d'une procédure visant à rationaliser la politique de conservation, à savoir le type d'archivage préconisé. En effet, c'est le niveau de granularité d'une émission (Bewertungsgrad) qui détermine le type de conservation qui lui revient. Ainsi, si tant est qu'on puisse parler de sélection, celle-ci

¹³² Pierre Legendre, « L'exercice du pouvoir sur les images » dans : *Dieu au miroir : étude sur l'institution des images*, Pierre Legendre (Paris : Fayard, 1994) p. 271

¹³³ Bien que la loi sur le Dépôt légal ait prévu des gardes-fous contre une sélection arbitraire puisqu'elle mentionne le rôle d'une commission consultative émettant une proposition de sélection, transmise ensuite au Conseil scientifique du Dépôt légal « pour avis » et aux « ministres chargés de la culture, de l'industrie et de la recherche (qui) arrêtent conjointement des décisions de sélection » (art.12), la réalité montre que le régime de la sélection en matière audiovisuelle s'est avéré « contraire aux prescriptions de la loi du 20 juin 1992 qui prévoyait à l'article 3-4 que la décision de sélection doit être prise sur proposition d'une commission ». En effet, cette commission - dont il était prévu qu'elle soit représentative, associant aussi bien des personnalités qualifiées sous la présidence du Président du Conseil scientifique du Dépôt légal que des représentants des professions concernées, permettant de prendre en compte les critères d'évaluation définis par les archivistes - s'est avérée une garantie illusoire puisque cette commission n'a pas proposé la sélection *in specie* mais préconisé seulement des critères de choix, les modes et instances d'énonciation de la politique de sélection ayant été déplacés finalement vers des ateliers de professionnels de l'INA.

s'oriente en fonction du degré de description d'une émission, qui à lui seul - suivant différents coefficients de traitement documentaire - permet de choisir par la suite entre une conservation indéfinie, une conservation temporaire ou éventuellement la destruction d'une émission :

«Tri und Kassation verstoßen grundsätzlich gegen die Vollständigkeit und Unversehrtheit des Bestandes. Das ist genau das Gegenteil der deutschen Position, wo der Satz ‚Bewertung macht den Archivbestand‘ die Bewertung zum integralen Bestandteil der Bestandsbildung macht (...)»¹³⁴.

Considérant l'aspect discursif et programmatoire de la sélection dans le contexte français, on peut établir un parallélisme intéressant avec la définition de l'archive¹³⁵ chez Michel Foucault, selon lequel elle se constitue toujours aussi comme système d'omission, donc d'exclusion d'autres pratiques discursives. En effet, loin de se référer aux institutions de conservation de la mémoire, sa définition de l'archive s'édifie comme système de programmation des discours et savoirs produits par une culture. Appréhendée comme notion immatérielle, son acception de l'archive s'avère tout à fait opératoire pour notre réflexion, la sélection au titre du Dépôt légal en France pouvant être interprétée comme dispositif qui rationalise la mémoire des images, la plie à un discours qui définit d'entrée de jeu le système de son énonciabilité : de « loi de ce qui peut être dit », la sélection au titre du Dépôt légal ferait du patrimoine audiovisuel la « loi de ce qui peut être vu » :

¹³⁴Hans Wolfgang Stein, «Die Verschiedenheit des Gleichen. Bewertung und Bestandsbildung im archivischen Diskurs in Frankreich und Deutschland», *Der Archivar*, N°4 (1995) : p. 600. Traduction française de la citation : « *Le principe du tri et de la destruction va à l'encontre de l'idée d'intégralité et d'intégrité du stock. C'est exactement l'opposé de la position allemande, dans laquelle le principe 'l'évaluation fait le stock' fait de l'évaluation un élément intégral de stock (...)* ».

¹³⁵ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* (Paris : Gallimard, 1969) p. 170. « *Par le terme d'archive, je n'entends pas la somme de tous les textes qu'une culture a gardés par-devers elle comme documents de son propre passé, ou comme témoignage de son identité maintenue ; je n'entends pas non plus les institutions qui, dans une société donnée, permettent d'enregistrer et de conserver les discours dont on veut garder la mémoire et maintenir la libre disposition (...). L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers* ».

«Das Archiv ist für ihn kein vom gesellschaftlichen Leben abgekoppeltes Depot von Daten, sondern ein repressives Instrument, das den Umfang von Gedanken und Artikulationen einschränkt. Als ‚Gesetz dessen, was gesagt werden kann‘, wird das Archiv von einem inerten Gedächtnis der Kultur zu einer Programmierung kultureller Aussagen umgedeutet. Gleichzeitig ist diese Definition recht unspezifisch, denn als ‚das Gesetz dessen, was gesagt werden kann‘ ließe sich wohl ebenso gut der Diskurs definieren. Mit seinem transmedialen und entmaterialisierten Diskursbegriff kann sich Foucault auch über die Materialität des Archivs hinwegsetzen»¹³⁶.

¹³⁶ Aleida, Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München : Beck, 1999) p. 346. Traduction française de la citation : « Pour lui, l'archive n'est pas un dépôt de données découplé de la vie sociale, mais un instrument répressif qui réduit l'ampleur des pensées et des énoncés. En tant que 'loi de ce qui peut être dit', l'archive, initialement mémoire inerte de la culture, est redéfinie en tant que programmation d'énoncés culturelles. En même temps, cette définition est très peu spécifique, car il serait aussi aisé de définir le discours comme 'loi de ce qui peut être dit'. Par sa conception transmédiatale et dématérialisée du discours, Foucault peut se libérer de la matérialité de l'archive ».

1.2.3.2 Analyse des critères de sélection

S'agissant des critères de sélection, la loi stipule que seuls les documents audiovisuels d'origine française et diffusés pour la première fois sont assujettis au Dépôt légal. Parmi ceux-ci, une distinction est faite entre les documents qui sont intégralement déposés et ceux au contraire qui font l'objet d'une sélection supplémentaire aboutissant à un échantillonnage de la production audiovisuelle. Par conséquent, le dépôt doit être exhaustif pour les magazines, les émissions d'information, les œuvres audiovisuelles (documentaires, fictions, dessins animés, spectacles, vidéo-musiques, courts métrages), les émissions de variétés et les messages publicitaires. L'échantillonnage de la production audiovisuelle fait référence au principe d'un dépôt différencié selon le genre de l'émission et concerne les émissions à caractère répétitif telles que les jeux et les retransmissions sportives. Pour ce type d'émissions ne sont conservées que 4 émissions par titre ou par discipline sportive, par an et par diffuseur. Enfin, seule une édition quotidienne du journal télévisé par diffuseur est retenue. Par ailleurs, 7 journées témoins sont recueillies par an et par diffuseur avec l'enregistrement de l'intégralité de la programmation de l'ouverture à la fermeture de l'antenne. Ceci permet d'offrir aux chercheurs des journées complètes de référence.

En référence à ce qui a été souligné précédemment sur le rôle de l'INA comme institution véhiculant une certaine culture de l'image, une sorte de « raison générale des images »¹³⁷, l'analyse des critères nous permet d'aboutir à plusieurs conclusions :

Tout d'abord, le dépôt légal ne vise que des productions nationales avec des parts de production française ce qui, à l'heure européenne, apparaît comme un choix anachronique. Même si un élargissement à des productions étrangères pose des problèmes de droits évidents, on pourrait imaginer que la sélection consacre un faible pourcentage à des productions étrangères, ayant été sous-titrées ou bien doublées dans le pays de diffusion ou encore à des productions étrangères qui se réfèrent à l'histoire et la culture françaises.

De plus, au sein même du cadre national, seules six des 7 chaînes diffusées actuellement sur les 6 réseaux hertziens nationaux obéissent au Dépôt légal, les débats parlementaires antérieurs au vote de la loi ayant finalement décidé de conserver ce qui avait été porté massivement à la connaissance du public de manière homogène sur le territoire : qu'une extension du Dépôt légal au niveau régional ne soit économiquement pas viable est sans doute un argument de taille, il n'en demeure pas moins que l'omission de la mémoire audiovisuelle régionale manifeste la persistance de réflexes culturels où l'on favorise la mémoire nationale centralisée au détriment de l'expression des identités régionales, considérées comme particularistes et en cela non représentatives. De ce point de vue, on peut regretter que l'échantillonnage des journaux télévisés passe sous silence l'actualité régionale, puisque seule l'édition de 20heures est conservée et documentée, alors que l'on aurait pu imaginer une représentation panachée de l'actualité française en incluant quelques éditions hebdomadaires de l'actualité régionale : les contraintes budgétaires dues au temps qu'implique le traitement documentaire d'un journal télévisé estimé à 7 heures de documentation pour 40 minutes ne peut suffire à justifier l'oubli explicite du cadre régional. Même si la captation intégrale des journaux télévisés par le Conseil supérieur de l'Audiovisuel (CSA) permet de conserver les éditions régionales, elle n'en demeure pas moins une maigre consolation car l'absence de traitement documentaire les réduit à un capital inexploitable.

Alors que la politique de sélection du Dépôt légal aurait sûrement gagné à faire interagir le flux audiovisuel et les identités régionales en permettant ainsi de refléter les nouvelles organisations territoriales et les nouveaux modes de pensée émergents, elle propose une mémoire audiovisuelle qui obéit à des schèmes nationaux reconnus et éprouvés.

Mais, la politique de sélection acquiert une dimension supplémentaire lorsqu'elle établit une ligne de démarcation entre ce qui relève, d'une part, de la culture d'auteur, dont les produits sont déposés intégralement et une culture populaire, dont la représentation est générique puisque l'on conserve à titre de blocs-témoins quatre jeux ainsi que quatre retransmissions sportives par chaîne et par type de sport, chaque année.

¹³⁷ L'expression est empruntée à Pierre Legendre, *Dieu au miroir : étude sur l'institution des images* (Paris : Fayard, 1994) p. 125

Même si la différence entre culture élitaine et populaire que permettent de faire ressortir les critères de sélection, n'est pas nouvelle¹³⁸ en soi, le fait qu'elle reste opératoire à l'égard d'un média de masse comme la télévision, n'est pas sans soulever certaines questions d'une part épistémologiques et d'autre part endogènes au média télévision.

En effet, au plus tard depuis l'apparition des «cultural studies» dans les années 60, l'idée romantique d'une culture comme produit du génie individuel et œuvre de l'esprit, détachée de toute implication sociale et économique, s'est trouvée de plus en plus contestée au profit d'une définition anthropologique de la culture. Envisagée dès lors comme système complexe de significations dans lequel interagissent respectivement les universaux de la culture, les pratiques socioculturelles émergentes issues des évolutions sociétales et les institutions responsables de leur diffusion, la culture s'apparente de plus en plus à un processus global et hétérogène où une hiérarchisation des formes culturelles tend à s'effacer. On trouve d'ailleurs dans les années 70 chez Raymond Williams¹³⁹ un vibrant plaidoyer pour un matérialisme culturel qui mettrait fin à la dissociation trop fréquemment pratiquée entre culture et société. Quelques années auparavant, le texte de Susan Sontag (1962, *Against Interpretation*) reste emblématique de ce nouveau paradigme culturel, lorsque dénonçant l'acharnement herméneutique qui sévit dans le domaine des Beaux-Arts, en particulier celui de la littérature et des arts plastiques, l'essayiste américaine invite à reconsidérer les classifications aléatoires entre culture élitaine et culture de masse : pour l'auteur, le fait, par exemple, que le cinéma ne fasse pas l'objet de cet engouement herméneutique est symptomatique des représentations culturelles dominantes de l'époque qui ne confèrent au film qu'un rôle mineur.

¹³⁸ Dans cette mouvance, Julia Kristeva introduit dans les années 70 dans la revue *Tel Quel* l'ouvrage critique de Mikhaïl Bakhtine ayant pour titre « L'oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la renaissance ». Dans cette étude magistrale sur Rabelais, Bakhtine analyse la dialectique et tension de la culture populaire et de la culture savante à l'époque de la Renaissance.

¹³⁹ Raymond Williams est aux côtés de Stuart Hall sans doute un des auteurs des plus influents dans le domaine des «cultural studies». Tous deux seront à l'origine de la création d'un centre sur les «cultural studies» fondé à l'Université de Birmingham en 1964.

«Als letzte haben wir schließlich die ‚gesellschaftliche‘ Bestimmung der Kultur, in der diese als Beschreibung einer bestimmten Lebensweise erscheint, deren Werte sich nicht nur in Kunst und Erziehung ausdrücken, sondern auch in Institutionen und im ganz gewöhnlichen Verhalten. Demnach hätte eine Analyse von Kultur eine Klärung der Bedeutungen und Werte zu besorgen, die von einer bestimmten Lebensweise, einer bestimmten Kultur implizit oder explizit verkörpert werden»¹⁴⁰

Aussi, au regard de cette nouvelle acception de la culture, la distinction qu’opère l’Inathèque entre culture d’auteur et culture populaire apparaît-elle anachronique puisqu’elle s’aligne sur une conception étroite de la culture. Mais celle-ci est d’autant plus surprenante qu’elle s’applique ici à un média de masse, dont on sait depuis l’Ecole de Frankfurt qu’en tant que produit des industries culturelles, il véhicule une culture standardisée qui, loin de fonctionner sur le mode de la valorisation de la singularité et de l’acte auctorial, déploie des stratégies subtiles de banalisation et de dénaturation des œuvres de l’esprit. Pensons ici à l’inventaire des critiques récurrentes sur la culture de masse que nous dresse Umberto Eco dans ses « Cahiers de doléances » (1984, *Apokalyptiker und Integrierte: zur kritischen Kritik der Massenkultur*), d’où il ressort entre autres que les pratiques culturelles des sociétés industrielles tiennent davantage de la parataxe que de la mise en évidence d’échelles de valeur :

«Wenn sie (die Massenmedien) Werke und Entwürfe der Hochkultur verbreiten, tun sie dies in ‚nivellierender‘ und ‚kondensierender‘ Weise, so dass sie dem Publikum keinerlei Anstrengung abfordern: Das Denken wird zu ‚Formeln‘ verdünnt; die Erzeugnisse der Kunst werden auf ‚Stellen‘ abgetastet, in Auszügen zusammengefasst und in kleinen Dosen verabreicht. Die Werke der Hochkultur werden stets im Verbund mit Unterhaltungsprodukten angeboten: In den illustrierten

¹⁴⁰ Raymond Williams, *Innovationen. Über den Prozesscharakter von Literatur und Kultur* (Frankfurt am Main : Syndikat, 1977) p. 45. Traduction française de la citation : « Enfin, il y a la définition ‘sociale’ de la culture, qui correspond à la description d’un certain mode de vie, dont les valeurs ne s’expriment pas uniquement à travers les arts et l’éducation, mais également dans des institutions et le comportement quotidien. Une analyse de la culture devrait donc éclaircir les significations et valeurs implicitement ou explicitement représentées par une certaine culture ».

Wochenzeitschriften ist die Berichterstattung über ein Museum dem Klatsch über die Ehe eines Stars gleichgestellt»¹⁴¹.

Ceci est d'autant plus vrai pour la télévision, qui en tant que média de consommation journalière et de recyclage, aurait tendance à mettre à mal le caractère auctorial. A la différence du cinéma, où la valorisation de l'œuvre reste très liée au principe d'un moment esthétique qui ne se reproduira pas, elle oppose l'idée d'un programme permanent qui tend à dissoudre les traces de l'acte créateur ou de l'expérience authentique dans le flux continu, désacralisant ainsi l'œuvre universelle et unique. Ainsi, la survivance d'une différenciation entre culture d'auteur et culture populaire reste problématique dans la mesure où elle se situe en porte-à-faux avec le média télévision de même qu'elle contribue à renforcer, à tort, la logique de continuité entre cinéma et télévision qui assujettit la télévision au modèle canonique des Beaux-Arts et en particulier du 7^{ème} Art. En se livrant à une analyse lumineuse des métatextes professionnels sur la télévision à travers l'exemple du FIPA (Festival international de Programmes audiovisuels), Marie-claude Taranger souligne la tendance qui consiste à appliquer la sémantique cinématographique convenue de «l'auteur qui a quelque chose à dire», «qui se distingue par son originalité, la singularité de son style, sa démarche novatrice» à la télévision alors que, selon elle, il serait urgent de reconnaître que «*la télévision n'est pas un art d'auteur*»¹⁴² ne serait-ce que, puisque s'adressant à un large public, elle requiert une certaine consensualité des œuvres.

Enfin, nous faisons l'hypothèse que derrière l'analyse des critères de sélection du Dépôt légal se détache une certaine conception du patrimoine

¹⁴¹ Umberto Eco «Massenkultur und ‚Kultur-Niveaus‘» dans : *Apokalyptiker und Integrierte: Zur kritischen Kritik der Massenkultur* (Frankfurt am Main : S.Fischer, 1984) p.43. Traduction française de la citation : «*Si elles (les mass-médias) répandent les œuvres et les projets de la culture de haut niveau, elles le font de manière 'nivellatrice' et 'condensatoire', de façon à ne pas demander d'effort au public. La pensée est réduite à des 'formules', les produits de l'art sont soumis à un balayage destiné à faire ressortir les 'passages intéressants', résumés sous forme d'extraits et administrés à petites doses. Les œuvres de la culture de haut niveau sont toujours proposés en relation avec des produits de divertissement. Dans les tabloïds, un reportage sur un musée a la même valeur que les potins sur la vie conjugale d'une vedette* ».

¹⁴² Marie-Claude Taranger, « L'art et la manière : les questions de forme, d'écriture et d'art dans les discours professionnels sur la télévision (FIPA 99) » dans : *Télévision : questions de formes*, René Gardiès et de Marie-Claude Taranger (Paris : L'Harmattan, 2001) p. 245

qui s'inscrit dans une lignée historique et théorique, héritée d'une « (...) *perception platonicienne du patrimoine comme représentation du beau, du vrai mais surtout des courants du XIX^{ème} siècle (...)* »¹⁴³. Cependant, si les pratiques patrimoniales légitimées au tournant des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, en référence à la notion de monument qui recouvrait alors les valeurs de grandeur, de pouvoir et de beauté, avaient pour principe d'affirmer de grands desseins publics et de promouvoir l'identité culturelle nationale (ce que confirmera la consécration du monument historique), ces catégories dont on décèle la persistance dans les choix explicites de l'Inathèque à ne conserver que les œuvres audiovisuelles exemplaires dans leur intégralité et non les jeux et le sport par exemple restent néanmoins sujets à caution. En effet, à travers ces choix, la question qui se profile semble être celle de l'assujettissement à des schèmes patrimoniaux éprouvés. La conservation intégrale de la fiction semble être ici paradigmatique d'une volonté de conserver les célébrations de l'identité culturelle française aussi bien dans ses représentations passées (à travers l'adaptation d'œuvres littéraires ou historiques héritées des dramatiques) que dans l'évocation des enjeux identitaires de la société française actuelle. En revanche, en raison de leur caractère trivial puisque obéissant aux lois du marché, les circences et les retransmissions sportives ne sont intégrés que très sommairement dans les catégories patrimoniales.

Ainsi, aussi bien en vertu de la spécificité du media télévision qui nivelle la classification entre culture d'auteur et culture populaire que de la dilatation du champ du patrimoine issue de la diversification des identités et des pratiques culturelles, on pourrait souhaiter que ces glissements soient pris en compte par les critères actuels du Dépôt légal de la radio-télévision. Cette question est d'autant plus impérieuse qu'elle reste étroitement liée avec les orientations des archives audiovisuelles qui, en tant qu'appareils idéologiques de la mémoire, pèsent de tout leur poids dans l'objectivation de schèmes patrimoniaux. Par conséquent, il resterait à déterminer quels doivent être véritablement les axiomes d'une politique de l'archive audiovisuelle : doivent-ils être référés exclusivement à des catégories jugées

¹⁴³ Francis Denel, « La télévision objet d'étude » dans : *La dimension audiovisuelle de l'information et de la documentation*, INA/Formation (Paris : INA, 1998) p. 21

représentatives de notre patrimoine audiovisuel ou accepter de s'aligner aussi sur la consommation réelle de la production audiovisuelle, au risque d'être gouvernés alors par des critères de taux d'audience ?

1.2.3.3 *Considérations pratiques sur la sélection*

En contrepoint de l'argumentation philosophique qui légitime l'opportunité d'une sélection (cf. Nietzsche, Derrida) en même temps qu'elle en souligne le caractère programmatoire (cf. Foucault) comme l'analyse des critères a permis de le faire ressortir, le débat sur la sélection ne peut se soustraire à la prise en compte de considérations plus pratiques. Celles-ci sont liées aux contraintes économiques des archives audiovisuelles, imposées par les espaces de stockage, les coûts inhérents aux supports ainsi qu'au traitement documentaire des émissions.

Nous verrons également que le débat sur la sélection ne peut être coupé des évolutions technologiques dues à l'introduction du tout numérique qui confère à la question du tri une dimension quantitative et qualitative nouvelle.

En effet, si l'exhaustivité de la collecte fut, dès l'origine, la justification principale du dépôt légal des imprimés, la perspective d'une conservation systématique du patrimoine télévisuel s'est révélée impraticable, se heurtant au coût financier exorbitant, lié aux budgets et espaces de stockage. Au-delà du fait que les espaces de stockage ne sont pas extensibles à l'infini¹⁴⁴ et exercent des contraintes sérieuses sur le volume des acquisitions, les coûts liés à la sauvegarde des documents audiovisuels peuvent justifier également une politique de sélection. En effet, à la différence du patrimoine écrit¹⁴⁵ qui

¹⁴⁴ C'est la raison pour laquelle l'INA a engagé depuis 1999 une politique de gestion du stock qui représente, dans le domaine de la télévision, 60 kilomètres de rayonnages : Sur l'ensemble des supports et documents originaux, 40% consistaient en des copies d'exploitation diverses, produites à différentes époques, lesquelles ont fait l'objet d'une cassation progressive, la règle ayant été de conserver toujours l'original et la meilleure copie selon les meilleurs formats. Ceci a permis de libérer quelque deux kilomètres de documents qui encombraient les rayonnages et surchargeaient inutilement les bases de données.

¹⁴⁵ Nous faisons référence ici au patrimoine écrit conservé sur papier de chiffon dont la durabilité est séculaire (400 ans environ) si l'on exclut toute sélection naturelle due à des

peut se conserver plusieurs siècles sans souffrir d'altérations diverses, le patrimoine audiovisuel est un patrimoine extrêmement fragile qui nécessite des investissements financiers considérables pour la sauvegarde des matériels.

C'est pourquoi, plaider en faveur d'une conservation systématique du patrimoine télévisuel serait méconnaître les coûts évalués en millions liés d'une part, aux procédures techniques de relecture des anciens formats vidéo¹⁴⁶, d'autre part aux conversions successives opérées sur les supports numériques étant donné la faible longévité technologique des formats et des logiciels indispensables pour accéder à leur contenu. C'est la raison pour laquelle l'acte de sélection à l'Inathèque s'est imposé comme responsabilité inhérente à l'acte de conservation, afin de permettre une maîtrise du flux, puisque sur 50.000 heures¹⁴⁷ diffusées chaque année, seules 16.000 heures sont conservées pour une meilleure gestion des supports évalués à 40.000 supports TV par an (Beta SP et S-VHS).

Cependant, les évolutions technologiques dans les domaines de la numérisation et de la compression du signal vidéo nous incite à réévaluer la question de la sélection à la lumière de la démultiplication¹⁴⁸ des capacités de stockage de même qu'elle doit être mise en relation avec le facteur coût des supports numériques.

En effet, l'argument de l'encombrement des collections qui était de mise sous le régime analogique, perd de sa valeur depuis la mise en œuvre en

catastrophes. En revanche, il est vrai que les imprimés fabriqués dès la seconde moitié du XIX^{ème} siècle sur papier acide sont promis à une irréversible désintégration matérielle. Aussi, Régis Debray (*Cours de médiologie générale* (Paris : Gallimard, 1991, p. 215) a raison de souligner que « *tout se passe comme si l'industrialisation de la trace signifiait sa fragilisation. L'industrie est un accélérateur d'obsolescence et la culture une sauvegarde de permanence. C'est l'un des paradoxes de la nation d'industrie culturelle (et se ses pratiques). L'industrie détruit ce que la culture doit stocker. L'une ne peut vivre qu'en fabriquant du périssable et l'autre qu'en arrachant du temps qui reste au temps qui passe* »

¹⁴⁶ L'INA conserve par exemple douze standards différents de vidéo utilisés successivement depuis l'apparition du support magnétique, dont la durée de vie n'excède pas les 15 ans.

¹⁴⁷ A titre indicatif, les archives cinématographiques ne représentent que 130 films diffusés chaque année. Ce chiffre est cité par Francis Denel, « La télévision objet d'étude » dans : *La dimension audiovisuelle de l'information et de la documentation*, INA/Formation (Paris : INA, 1998) p. 27.

janvier 2001 d'une captation numérique à l'Inathèque. La captation et l'enregistrement numérique permettent d'évoluer d'un système de Dépôt légal basé sur des supports analogiques à un système où une ligne numérique relie la régie finale des diffuseurs avec un ordinateur de traitement des signaux à Bry-sur-Marne. Désormais, l'intégralité des émissions diffusées chaque jour par les six chaînes nationales parviennent à l'Inathèque sous forme de fichiers Mpeg1 avant d'être stockées sur DLT (Digital Linear Tape) au format Mpeg2 pour la conservation. Ces supports sont ensuite déclinés en DVD-Rom au format Mpeg1 pour la consultation.

Pour ce qui est du stockage, la comparaison des volumes et des coûts principaux entre l'ancien système, où les chaînes déposaient les émissions soumises au Dépôt légal sur cassettes Betacam SP, et le nouveau système, où le stockage s'effectue sur cartouches DLT, est significative.

En effet, si l'on prend comme hypothèse de calcul l'archivage des 50.000 heures d'émission citées précédemment on aboutit aux résultats suivants :

¹⁴⁸ Un DLT permet une densité d'information 21 fois supérieure au beta SP.

- **Dans la solution Beta SP :**

- l'acquisition des supports (cassettes) représente un coût annuel d'env. 869 Keuros HT (pour une quantité de cassettes estimée entre 33.333 à 50.000 par an, compte tenu du taux de remplissage jamais égal à 100% et sur la base d'env. 17,50 euro HT par cassette)
- l'équipement du magasin nécessaire au stockage des 50.000 cassettes représente un coût d'env. 61 Keuros HT pour une surface d'environ 175 m²
- le coût des locaux de stockage est estimé à 53,36 Keuros HT par an (sur la base d'un coût de location au m²/an estimé à 305 euro HT).

- **Dans la solution S-DLT**

- l'acquisition des supports (cartouches) représente un coût annuel d'env. 244 Keuros HT (pour une quantité de cartouches estimée à 2.000 : en effet, 50.000 heures de diffusion annuelle représentent un volume global de 2.000 cartouches Super DLT¹⁴⁹ et sur la base d'env. 121 euro HT par cartouche)
- l'équipement du magasin nécessaire au stockage des 2.000 cartouches représente un coût d'env. 1.982 euro HT pour une surface d'environ 6 m².
- le coût des locaux de stockage est estimé à 1.829 euro HT/an (sur la base d'un coût de location au m²/an estimé à 305 euro HT)

Ainsi, du point de vue du stockage et des coûts, les chiffres obtenus nous invitent à douter de l'intérêt d'une intervention sélective. En effet, les volumes sont au moins divisés par 25 et les coûts, au moins divisés par 3. Pourquoi donc procéder à une sélection quand la miniaturisation des

¹⁴⁹ 1 cartouche Super DLT (110 GO) peut stocker environ 25 heures de vidéo avec un format de compression MPEG2 (8 Mbit/sec). Normalement, le chiffre exact est de 30,5 heures mais nous proposons une valeur moyenne qui prend en compte les décalages entre la longueur de bande et la longueur de film.

supports et les effets de la compression produisent de la valeur ajoutée, le moins de la compression numérique engendrant ici un plus.

Cependant, même si la chute du coût des supports et des surfaces de stockage tend à invalider la légitimité d'une sélection, il serait toutefois absurde de vouloir conserver l'intégralité des émissions, ce qui dans le contexte de l'extension du Dépôt légal aux chaînes du câble et du satellite (sur laquelle nous reviendrons ultérieurement) serait particulièrement illogique. En effet, même si le prix des supports de conservation a tendance à diminuer, il reste encore onéreux¹⁵⁰, ce qui conduira l'Inathèque à réaliser pour les chaînes thématiques, à partir d'une captation, une sélection à posteriori.

En effet, la structure technique prévoyant de conserver les émissions également sur disques durs, la sélection d'après les critères du Dépôt légal interviendra sur une journée en disques durs avant que les émissions sélectionnées soit stockées définitivement sur S-DLT, comme le souligne le Directeur du Dépôt légal :

*« Pour une chaîne comme Planète, sur 8.000 heures à peu près de diffusion annuelle, il y a une centaine d'heures qui seraient aujourd'hui soumises à des critères de type Dépôt légal. Ainsi, enregistrer 8.000 heures pour n'en garder que 100 serait quand même un peu cher, même d'un point de vue support ».*¹⁵¹

Si l'on reste sur la base d'une argumentation économique, le choix de la sélection semble procéder essentiellement de l'équation de deux paramètres, d'une part le coût du support, d'autre part le coût d'une sélection, c'est à dire d'un traitement documentaire, aux archives audiovisuelles de mesurer quand la sélection devient rentable.

Enfin, il s'avère déterminant de resituer la question de la sélection au titre du Dépôt légal dans le contexte de mutation du système technique audiovisuel. De ce point de vue, le passage à un système de captation et

¹⁵⁰ A titre de comparaison, le Super DLT coûte environ 122 euro alors qu'un CD-Rom coûte 100 fois moins.

¹⁵¹ Jean-Michel Rodes, Directeur de l'Inathèque, « Inter-atelier méthodologique de l'Inathèque », (Paris : INA, séance du 8 janvier 2001) p. 13

d'enregistrement numérique, permettant la consultation à l'Inathèque de l'intégralité d'une journée de programmation, disponible sur DVD-Rom¹⁵², met à l'épreuve le concept même de sélection. En effet, le dispositif documentaire met désormais l'utilisateur en présence de deux types de sources, celles qui continuent d'obéir aux critères du Dépôt légal et font l'objet d'un traitement documentaire approfondi, et les autres émissions, entre autres étrangères, non documentées mais consultables. Cette évolution détrône la légitimité « verticale » de la sélection, faisant tout d'un coup cohabiter des documents audiovisuels, assujettis aux critères patrimoniaux, indexés et organisés autour du flux, avec d'autres émissions, représentant des unités consultables mais non exploitables documentairement. Aussi, les technologies numériques, en démultipliant la densité des informations pour un accès à l'ensemble de la diffusion sans différenciation, apparaissent-elles comme une chance à saisir dans l'ouverture du principe de sélection. L'irrigation « horizontale » en documents supplémentaires viendrait ici redéfinir les modes d'énonciation de cette sélection, puisque l'utilisateur, par le choix des émissions retenues, en ferait un principe strictement individuel. De plus, un recensement des sélections individuelles des utilisateurs pourrait rétroagir sur la définition des critères tels qu'ils sont formulés par la loi, soit en les confirmant, soit au contraire en les infirmant.

De plus, face aux évolutions actuelles dans le domaine de la télévision avec les bouquets numériques, on peut se demander quelle sera la pérennité du modèle Dépôt légal pour la radiotélévision. Dans ce contexte, le projet d'extension du Dépôt légal de la radiotélévision aux treize chaînes du câble et du satellite, sous réserve d'une évolution des modalités juridiques du décret, soulève plusieurs questions :

D'une part, étant donné que ces chaînes¹⁵³ dépassent le cadre national, une transposition des critères actuels d'échantillonnage fait peu de sens. D'autre

¹⁵² Ibid., p. 7. Comme le souligne le Directeur de l'Inathèque, ceci signifie que « pour la consultation des grandes chaînes hertziennes, on va passer non plus à un système où on a une cassette, une émission, mais exactement comme en radio, un enregistrement intégral de la journée de programmes sur DVD. Il y a aura donc trois DVD par jour »

¹⁵³ L'extension envisagée concernerait les chaînes historiques du câble et du satellite qui existaient avant le 1^{er} janvier 1995. Ceci comprend les chaînes suivantes : Canal J, Canal Jimmy, Euronews, Eurosport, LCI, PLaète, Paris Première, RTL9, Série Club, TMC

part, alors que la spécificité du Dépôt légal de six sur les 7 chaînes hertziennes nationales est l'enregistrement et la documentation du flux, celui-ci n'est plus prédominant avec les chaînes du câble et du satellite puisqu'elles proposent une palette diversifiée de l'offre, allant de chaînes de diffusion de type stock en passant par des chaînes de services comme les chaînes météo ou les chaînes de téléachats. Outre le fait que l'extension du Dépôt légal entraînera inévitablement la formulation de nouvelles hypothèses documentaires, étant entendu qu'un traitement documentaire équivalent à celui pratiqué sur les grandes chaînes nationales n'est pas envisageable, «*à moins de multiplier par dix l'ensemble des effectifs*»¹⁵⁴, c'est surtout l'estompage de la logique éditoriale et programmatique qui risque d'entamer à terme le crédit du Dépôt légal puisque les émissions de l'offre thématique démultipliée sont envisagées davantage comme des entités individualisées et rediffusables.

Mais peut-être que le concept de flux peut gagner à être réévalué au regard du développement des bouquets numériques et de la logique de relative déprogrammation qu'ils parachèvent. Dans le contexte de l'Inathèque, nous rappellerons que le flux fait référence à une télévision dont l'identité est très fortement marquée par la grille de programmation et les rendez-vous, l'objectif du Dépôt légal étant de conserver la dimension temporelle de l'audiovisuel, organisé autour du complexe de production-diffusion-réception. Ceci signifie que le Dépôt légal repose sur une démarche scientifique d'intelligibilité face à un univers audiovisuel qui déréalise et déstructure et qu'il s'arc-boute par conséquent sur un dispositif documentaire dans lequel l'archive télévisuelle est considérée comme matériau de production de connaissance. En effet, loin d'être un objet en soi, isolable et indépendant, l'émission de télévision doit pouvoir être appréhendée au travers des différents régimes discursifs qui la font naître et l'accompagnent, d'où la nécessité de décrire les liens organiques qui existent entre les documents audiovisuels et les collections ou séries ou encore ceux unissant les documents audiovisuels et les sources écrites qui rendent compte des stratégies de programmation et des taux d'audience. Le

auxquelles s'ajouteraient 3 chaînes issues du service public à savoir Régions, RFO Sat, Histoire.

¹⁵⁴ Jean-Michel Rodes, Directeur de l'Inathèque, « Inter-atelier méthodologique de l'Inathèque », (Paris : INA, séance du 8 janvier 2001) p. 18

caractère de flux reste aussi très lié au principe de respect du fonds¹⁵⁵ qui veut que l'on classe les documents audiovisuels selon leurs producteurs-récepteurs afin de permettre une lisibilité du processus décisionnel pour des raisons de probation.

« L'archive audiovisuelle ne peut être comprise que resituée au temps-lieu de sa diffusion-réception (DR). Sinon elle est asémique, aphasique, muette, ouverte à toutes les projections du chercheur. A l'inverse des textes littéraires ou cinématographiques, des œuvres d'art en général, qui ont une « vie propre », un sens durci par une tradition de commentaire et d'observation, et qui donnent prise à un travail 'relativement' autonome (...) »¹⁵⁶.

Par ailleurs, il est intéressant de constater que cette notion de flux telle que nous l'avons définie précédemment et qui est un élément décisif quant à l'organisation de l'accès aux archives audiovisuelles en France, est en parfaite opposition avec la conception anglo-saxonne du « flow ».

En effet, dans la tradition des « cultural studies », le flux ne fait pas référence à la dimension temporelle de la télévision qui, en tant qu'agenda de programmes s'élabore comme le « lieu des grands rendez-vous de la collectivité », mais caractérise au contraire, en référence aux théories de la réception, un système actif de construction de sens chez le téléspectateur. En effet, le flow vient court-circuiter d'une certaine façon le déroulement linéaire de la programmation. Il se définit comme l'acte même du « watching television » qui grâce au zapping par exemple, permet au téléspectateur de fabriquer ses propres segments sémantiques et sa propre temporalité. Il intervient comme contre-découpage et module la nomenclature

¹⁵⁵ Dans le domaine de l'archivistique traditionnelle, le principe de respect du fonds, principe organique, s'est imposé véritablement à la fin du XIX^{ème} siècle sous l'impulsion de Guizot. Il s'oppose strictement à l'esprit archivistique des Lumières qui imposa l'idée de classement méthodique et logique, ce qui avait pour conséquence que les documents ne se laissaient distribuer dans des rubriques qu'au prix de démembrements et de recompositions. Cette idée traduit une attitude à l'égard du passé qui visait sinon à le détruire, du moins à le transformer afin de le rendre conforme à la raison.

¹⁵⁶ Jérôme Bourdon, « Quelle documentation écrite pour les chercheurs travaillant sur les archives audiovisuelles ? » dans : *Ateliers de recherche méthodologique N°2*, INA, (Paris : INA, 1993) p. 55

programmatische, en jouant de moments disrupteurs fondés sur l'association de séquences hétérogènes et d'assemblages dignes du couper-coller :

« Aus dem Flow-Modell lässt sich begründen, wie die Voraussetzungen dafür entstanden sind, dass sich ein eigenes televisionäres Repräsentations- und Symbolsystem entwickelt hat und weiterhin entwickelt. Aus den immer wieder neu sich ergebenden Nachbarschaften, aus Induktionsvorgängen, aus Kopierungen, zufälligen Umschaltungen usw. entsteht eine Entwicklungsdynamik, die alle Textsorten des Fernsehens umgreift und integriert und die sie als Elemente eines gemeinsamen symbolischen Apparats begreift »¹⁵⁷

Ainsi, considérant la rupture de la logique programmatique initiée par les chaînes thématiques ainsi que l'apport théorique anglo-saxon sur le «flow» comme technique de détournement de l'ordonnancement imposé par la programmation, nous faisons l'hypothèse que la logique d'archivage de l'Inathèque visant à l'insertion des documents dans le flux significatif et structurant du média risque de devenir à terme superfétatoire voire inopérante. Relativiser le dogme du flux comme principe de systématisation de la mémoire audiovisuelle et de mise en évidence de la continuité érigé comme parangon de l'organisation des sources audiovisuelles permettrait aussi de nuancer l'idée d'une télévision considérée comme vecteur de sens.

158

¹⁵⁷ Hans J. Wulff, « Flow: Kaleidoskopische Formationen des Fern-Sehens », *Montage/av: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, N°4 (1995) : p.31 Traduction française de la citation : « A partir du modèle de flux, il est possible d'expliquer comment se sont créées les conditions ayant permis le développement d'un système de représentation et de symboles propre à la télévision, système qui est d'ailleurs toujours en évolution. Sur la base de voisinages sans cesse renouvelés, de procédés d'induction, de recopies, de commutations fortuites etc., une dynamique de développement, englobant et intégrant toutes les espèces de textes de la télévision, voit le jour et en fait les éléments d'un appareil symbolique commun ».

¹⁵⁸ Hans Magnus Enzensberger, « Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind » dans : *Mittelmaß und Wahn* (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988) p. 99. Dans ce célèbre texte sur la télévision, Hans Magnus Enzensberger défend la thèse que l'idée de programme est inopérante à la télévision puisqu'elle est par définition un média asémantique. Aussi l'auteur parle-t-il de programmes comme d'une illusion (Programm-Illusion)

Enfin, l'émancipation des diffuseurs des contraintes des rendez-vous et de la grille horaire, d'ores et déjà manifeste avec les chaînes thématiques, va s'accélérer de plus en plus avec la numérisation intégrale de l'audiovisuel, en cours de concrétisation. A terme, en effet, c'est la disparition du système actuel d'horodiffusion, grâce à la substitution de l'émetteur par des centres serveurs numériques, qui marquera de façon définitive le passage d'une industrie du broadcast de flux à une industrie des stocks et des services. Celle-ci permettra au public d'accéder, en complément de l'antenne, à de vastes fonds de programmes et d'archives audiovisuelles et s'accompagnera d'une double délinéarisation du système broadcast numérique :

«D'une part, la délinéarisation de l'archi-flux qu'est la grille de programme (qui ne disparaîtra pas mais deviendra cliquable sous forme de table des matières), ce qui signifie la fin de la contrainte de l'horodiffusion de masse, d'autre part la délinéarisation du flux temporel des programmes eux-mêmes, ce qui signifie la possibilité de naviguer dans ces objets temporels en fonction de critères autorisés par les moteurs de recherche audiovisuels »¹⁵⁹.

Dans le contexte de la convergence technologique, le modèle du Dépôt légal, aussi bien du point de vue des modes d'accès, des critères de sélection que de la granularité du dispositif documentaire, risque d'être sérieusement concurrencé par les futures banques de programmes et les nouvelles techniques documentaires qui y seront associées. La mise en place d'une nouvelle forme de télévision des stocks et des services représente sans aucun doute une menace pour le type d'écriture archivale des événements préconisée par l'Inathèque.

Avec l'introduction de moteurs de recherche audiovisuels s'appuyant sur des langages de description élaborées par la communauté des ingénieurs et non des académiciens, le patrimoine audiovisuel français soumis jusqu'ici à des critères de sélection dictés par une institution publique centralisée fera l'objet désormais d'une autre forme de régulation, non plus par

¹⁵⁹ Bernard Stiegler, «Discrétiser le temps », *Les Cahiers de médiologie*, N° 9 (2000) : p. 121

l'intermédiaire d'une sélection politique mais par une sélection de type technologique, dont les modalités seront implémentées directement dans les systèmes techniques¹⁶⁰ eux-mêmes.

C'est d'ailleurs bien là l'enjeu crucial du débat actuel sur la normalisation de la description des contenus audiovisuels qui, en tant que grammaire formelle et universelle des images, prendra dorénavant en charge la nouvelle culture émergente de l'image, en y renouvelant les pratiques sur les « *bases issues de la technologie et de ses effets normatifs* »¹⁶¹

¹⁶⁰ Se reporter au chapitre de la seconde partie intitulé: «Lorsque l'ordinateur appréhende l'image : vers une indexation automatique»

¹⁶¹ Bernard Stiegler, «Discrétiser le temps », *Les Cahiers de médiologie*, N° 9 (2000) : p. 121

1.3 LA GESTION DU PATRIMOINE AUDIOVISUEL ALLEMAND

1.3.1 La médiathèque de Berlin : une institution en débat

1.3.1.1 *Retour sur les principales étapes d'un imbroglio*

En lançant, en 1986, le projet d'une médiathèque à Berlin, son instigateur de l'époque, Eberhard Fechner, professeur et réalisateur de films pour la télévision à l'Académie des Arts de Berlin n'imaginait sûrement pas ouvrir une boîte de Pandore.

En effet, les atermoiements et revirements successifs que connaît ce projet depuis son lancement témoignent tout d'abord d'une hésitation politique au niveau fédéral, associée aux difficultés émanant des représentants du secteur audiovisuel¹⁶² public, pour qui l'idée d'une médiathèque a généré des conflits d'intérêt d'une rare âpreté. Ces conflits semblent être à la mesure des revendications monopolistiques des établissements publics de

¹⁶² Joseph Hoppe, « Die deutsche Mediathek in Berlin: Reformulierung des Konzeptes », *epd medien*, N° 62 (2000) : p. 21. «Die bisherigen Gründungsbemühungen haben nicht sichtbar zum Resultat gehabt, dass ein ‚gesellschaftliches Bedürfnis‘ nach einer Mediathek außer in Fachkreisen formuliert wurde (...). Folgerung: Es ist intensiv darüber nachzudenken, dank welcher besonderen Merkmale und Vorzüge (USP) sich Ort und Institution Mediathek dauerhaft werden behaupten können» Traduction française de la citation : « Jusqu'à présent, les efforts entrepris pour créer une médiathèque n'ont pas clairement mené à la formulation d'un 'besoin social' pour une telle institution, sauf dans les milieux spécialisés (...). Il faut donc réfléchir intensément à la question de savoir par quelles caractéristiques particulières et grâce à quels avantages (USP) une médiathèque et le lieu de son implantation pourront durablement faire leurs preuves ». Alors que l'incroyable succès de l'exposition *Der Traum vom Sehen* à Oberhausen en 1997 sur l'histoire de la télévision avec des extraits représentatifs d'émissions et la présentation des évolutions technologiques dans le domaine de la radiodiffusion a révélé l'existence d'un intérêt massif du public pour l'histoire de la radiotélévision allemande, on constate que les décideurs politiques et les représentants du secteur audiovisuel banalisent voire nient cet intérêt comme le confirme l'extrait précité. On notera également la pression du groupe de recherche de l'Université de Siegen (DFG Sonderforschungsprojekt) pour la mise en place d'une archive audiovisuelle: une publication remarquable en fut l'aboutissement (Cf. Helmut Schanze «Nationales Archiv für Audiovision», *Bildschirmmedien*, N° 43 (1994))

radiodiffusion (ARD et ZDF) en matière de gestion du patrimoine audiovisuel que nous mettrons en évidence au cours de notre argumentation.

En effet, à la suite du premier plan financier élaboré, en 1997, par le bureau fondateur de la médiathèque réunissant des représentants de l'ARD et de l'administration responsable (Senatskanzlei), le projet fut évalué alors à 8,3¹⁶³ millions de DM (4,244 millions euro) pour les frais de fonctionnement et de personnel. A cette occasion, le 'Sénat'¹⁶⁴ de Berlin donne son accord pour une aide financière à hauteur de 20%¹⁶⁵. Ce qui s'annonçait alors plutôt prometteur achoppe une première fois sur un désaccord de principe ayant trait à la nature de la contribution de l'ARD dans ce nouveau projet. Tandis que le Sénat de Berlin entend que l'ARD remplisse une fonction muséale en prenant sous sa responsabilité financière le choix des programmes à déposer ainsi que la rétribution des ayants-droits, les membres de l'ARD se refusent à jouer un simple rôle de magasinier. En revanche, leur collaboration au projet repose sur une proposition de fusion entre les deux départements de la D.R.A. (Deutsches Rundfunkarchiv - Archive audiovisuelle allemande) de Francfort et de Berlin et la nouvelle médiathèque qui, selon eux, bénéficierait ainsi du savoir-faire des archivistes ainsi que des collections et des infrastructures déjà existantes. Cependant, devant le refus du Sénat de Berlin ainsi que des autres diffuseurs allemands pour qui la proposition de l'ARD fut interprétée comme une volonté déguisée d'équilibrer les comptes de la D.R.A. avec les deniers publics, le projet est provisoirement abandonné :

«Die Deutsche Mediathek plant, bis zum Jahr 1997 die Fernsehgeschichte auf Basis von ca. 10.000 Stunden Programmmaterial selektiv zu dokumentieren. Anschließend sollen ca. 1.000 Stunden pro Jahr als Dokumentation der Fernsehgeschichte des Jahres in der deutschen Mediathek vorgehalten werden. Nach dem derzeitigen Planungsstand ist die Einrichtung primär als Begegnungsstätte für die breite Öffentlichkeit

¹⁶³ Chiffre cité dans : « Deutsche Mediathek: Projektbeschreibung », *ARD-Pressestelle/ARD-Referat* (document interne), Berlin, août 1999, p. 18

¹⁶⁴ Le Sénat est le gouvernement du Land de Berlin.

¹⁶⁵ Chiffre cité dans : « Deutsche Mediathek: Projektbeschreibung », *ARD-Pressestelle/ARD-Referat* (document interne), Berlin, août 1999, p. 29

gedacht, in der anhand von anschaulichen Beispielen die Fernsehgeschichte im Rahmen einer sogenannten ‚Museumsfunktion‘ dokumentiert wird (...). Die ARD ist an einer Einrichtung mit einem ausgeprägten musealen Charakter nicht interessiert. Die gewollte Breitenwirkung erreiche die ARD mit ihrem Programm. Eine ‚kulturelle Rechtfertigung‘, wie sie von den kommerziellen Rundfunkveranstaltern, die sich auch an der Einrichtung beteiligen sollen, beabsichtigt sei, erziele die ARD mit ihren programmlichen Aktivitäten (...). Nach Ansicht der Arbeitsgruppe muss sich der Zweck der Deutschen Mediathek verändern resp. erweitern, damit die ARD Interesse an einer Beteiligung haben kann (...). Die Arbeitsgruppe geht davon aus, dass die ursprünglich kalkulierten 12 Mio. DM, nach Vorschlag von Mitgliedern der Senatsarbeitsgruppe nunmehr 8 Mio. DM, ganz überwiegend für den musealen Charakter der Deutschen Mediathek aufzubringen sind. An diesen Aufwänden sollte sich die ARD nicht beteiligen. Die ARD sollte stattdessen Personal- und Sachaufwand in dem Umfang einbringen, in dem eine Entlastung beim DRA eintreten würde, also ca. 4-5 Mio.DM für die Aufgaben ‚Bewahrung des audiovisuellen Erbes‘ und ‚Schnittstelle zu Wissenschaft und Forschung‘ sowie 7 Mio. DM bei einer Übernahme der Aufgaben des DRA Ost. Das Gesamtvolumen der Deutschen Mediathek würde sich somit auf 19-24 Mio. DM (8-12 Mio DM für die Museumsfunktion, 4-5 Mio DM für die DRA-Übernahmen und 7 Mio DM für DRA-OST) ausweiten, wovon die ARD ca. 12 Mio DM aus der Verlagerung vom DRA aufbringen würde¹⁶⁶

¹⁶⁶ Proposition de Résolution pour la réunion de l'ARD (document interne), 23/24 juin 1997, Stuttgart portant le titre : «Beteiligung der ARD an der deutschen Mediathek» (Participation de l'ARD à la Médiathèque allemande), p.2/3. Traduction française de la citation : «La Médiathèque allemande prévoit de rassembler pour 1997 environ 10.000 heures de programmes, afin de documenter de façon sélective l'histoire de la télévision. Ensuite, environ 1.000 heures par an y seront tenues à disposition à titre de documentation de l'histoire télévisuelle de l'année courante (...). L'ARD ne veut pas d'une institution au caractère prononcé de musée. Elle déclare atteindre le grand public par ses programmes (...). L'ARD trouve sa ‚justification culturelle‘, telle que la recherchent les diffuseurs privés, dont la participation à la Médiathèque est également prévue, grâce à des activités de programme (...). Le groupe de travail estime que la Médiathèque allemande doit changer ses objectifs et/ou les élargir, afin que l'ARD puisse s'intéresser à une participation (...). Le groupe de travail considère que les 12 millions de DM (6.135.500 millions Euro) initialement prévus - et réduits à 8 millions (4,08 millions Euro) d'après les recommandations du groupe de travail du Sénat - seront affectés essentiellement au caractère de musée de la Médiathèque. L'ARD ne devrait pas participer à ces dépenses. Elle devrait plutôt fournir les moyens financiers et en personnel dans la proportion du délestage qui aurait lieu auprès de la DRA, à savoir environ 4 à 5 millions de DM (entre

Voué pratiquement à l'échec, le projet connaît un nouvel élan fin 1999 grâce à la participation financière annoncée par le groupe multimédia Vivendi à hauteur de 40%¹⁶⁷ et la contribution de la Conférence des directeurs des offices de l'audiovisuel des Länder (Direktorenkonferenz der Landesmedienanstalten) évaluée à 200.000¹⁶⁸ DM (102.258 Euro). De leur côté, les chaînes privées, - ProSieben/SAT.1 Media AG, RTL - donnent également leur accord de participation sans préciser toutefois le montant de leur engagement tandis que l'ARD et la ZDF confirment officiellement une participation annuelle de 900.000 DM¹⁶⁹ (460.163 Euro) et 600.000 DM¹⁷⁰ (306.775 Euro) respectivement.

Cependant, lorsque à la fin de l'année 2000, le Sénat de Berlin débat du statut juridique de la nouvelle médiathèque en prônant un modèle d'une S.A.R.L. à buts non lucratifs avec le nom de fondation (Stiftung Deutsche Mediathek), le Sénat se heurte au refus catégorique de l'ARD de devenir actionnaire, celle-ci ne voulant pas s'engager au-delà d'un contrat de cinq ans :

«Maßgeblich zum Scheitern des Gesamtprojekts trug dann die jüngste Auseinandersetzung um die Organisation der Deutschen Mediathek bei. Entgegen den Vorstellungen des Berliner Senats weigerte sich die ARD bis zuletzt, Mitgesellschafter der GmbH zu werden. Aus Sicht ihres Vorsitzenden Peter Voss wäre angesichts der damit verbundenen Risiken ein derartiges Engagement den Gebührenzahlern nicht zu vermitteln.»

2,045 et 2,556 millions Euro) en ce qui concerne les tâches 'sauvegarde du patrimoine audiovisuel' et 'interface avec la science et la recherche' ainsi que 7 millions de DM (3,579 millions Euro) dans le cas de la reprise des activités de la D.R.A.-Est. Le volume total de la Médiathèque allemande passerait ainsi aux environs de 19 à 24 millions de DM (entre 9,715 et 12,271 millions Euro), dont 8 à 12 millions de DM (entre 4,090 et 6,136 millions Euro) pour la fonction 'musée', 4 à 5 millions de DM (entre 2,045 et 2,556 millions Euro) pour la reprise D.R.A et 7 millions de DM (3,579 millions Euro), dont l'ARD fournirait environ 12 millions de DM (6,136 millions Euro) en provenance du transfert de la D.R.A.»

¹⁶⁷ Chiffre cité dans : « Deutsche Mediathek: Projektbeschreibung », ARD-Pressestelle/ARD-Referat (document interne), Berlin, août 1999, p. 18

¹⁶⁸ Ibid., p. 18

¹⁶⁹ Hans-Geert Falkenberg. (2000). Durchbruch für die Deutsche Mediathek, [En ligne] Adresse URL : www.deutsche-mediathek.de/d/news.htm

¹⁷⁰ Ibid.

Ungeachtet der weiteren, finanziellen Zusagen der Öffentlich-Rechtlichen konnte oder wollte der Berliner Senat (bislang) kein Alternativ-Modell entwickeln und steht nun vor einem medienpolitischen Scherbenhaufen»¹⁷¹

Avec l'inauguration de la Cinémathèque allemande (Deutsche Kinemathek) le 26. septembre 2000, l'administration du Sénat de Berlin (Senatskanzlei) a annoncé l'abandon définitif de la réalisation d'une médiathèque indépendante, tout en chargeant la Fondation de la Cinémathèque allemande (Stiftung Deutsche Kinemathek) de réfléchir à un concept viable qui permettrait d'intégrer au sein de la Cinémathèque le siège d'une future médiathèque¹⁷².

Une réévaluation des coûts lors de la dernière réunion en avril 2001 a permis d'enregistrer une baisse de 8 Mio DM à 6,5¹⁷³ millions de DM (de 4,090 à 3,323 millions Euro) pour les frais de fonctionnement, les frais de location et de personnel. Sous réserve de confirmation de l'ARD, de la ZDF et de RTL, les partenaires - ci-dessous cités - se sont engagés à financer le projet pour une période de cinq ans :

«Mit den Zusagen von Land Berlin, Vivendi, DLM, MABB, Medienbüro und Pro7/SAT1 ist die Basisfinanzierung gewährleistet; die definitiven Zusagen von ZDF, ARD und RTL liegen noch nicht vor. Mögliche

¹⁷¹ Cf. rapport : «Vorläufiges Aus für Mediathek in Berlin», *Funkkorrespondenz*, N°41 (2000) : p.12. Traduction française de la citation : « C'est le dernier différend autour de l'organisation de la Médiathèque allemande qui contribua pour une large part à l'échec de l'ensemble du projet. Contrairement aux plans du Sénat de Berlin, l'ARD refusa jusqu'au bout de devenir sociétaire de la SARL. Peter Voss, son président, jugeait qu'il serait impossible - en considération des risques liés au projet - de faire accepter un tel engagement financier par les citoyens, payeurs de la redevance pour l'audiovisuel. En dépit du fait que les diffuseurs du secteur public s'étaient engagés à fournir des fonds supplémentaires, le Sénat de Berlin se vit jusqu'à présent dans l'impossibilité de mettre sur pied un projet alternatif (ou ne voulut pas le faire) et se retrouve à l'heure qu'il est face à un fameux gâchis en matière de politique des médias ».

¹⁷² Depuis le début du débat sur la Médiathèque, les 20% de participation financière accordée par le Sénat de Berlin comprenaient entre autres la mise à disposition de 1200 m² pour le fonctionnement de la Médiathèque au 'Sony-Center' à Berlin.

¹⁷³ Cf. procès-verbal de la réunion du groupe de travail Médiathèque (document interne), « Protokoll der Sitzung der AG Mediathek », *Stiftung Deutsche Kinemathek*, 5 avril 2001, p.3

Sponsorenleistungen sowie die angesetzten Einnahmen bieten einen gewissen Spielraum»¹⁷⁴:

Land de Berlin	1.500.000 DM	766.938 Euro
Vivendi Water Deutschland	1.500.000 DM	766.938 Euro
DLM	500.000 DM	255.646 Euro
MABB, Medienanstalt Berlin-Brandenburg	500.000 DM	255.646 Euro
Medienbüro Berlin-Brandenburg	500.000 DM	255.646 Euro
ARD	600.000 DM	306,775 Euro
ZDF	400.000 DM	204.517 Euro
ProSieben/SAT.1	250.000 DM	127.823 Euro
RTL	250.000 DM	127.823 Euro
Sous-total	6.000.000 DM	3.067.751 Euro
Recettes/fonds propres	500.000 DM	255.646 Euro
Total	6.500.000 DM	3.323.397 Euro

Pour ce qui est de l'ouverture d'une salle de consultation où une sélection des programmes sera consultable (Programmalerie) mais qui - comme nous le verrons - ne constitue qu'un des cinq piliers de l'ensemble de la médiathèque, l'ouverture est prévue à l'automne 2002.

1.3.1.2 Mise en réseau et synergies : le choix allemand

«Es ist klar, weshalb ein im Kulturbereich föderativ organisierter Staat wie Deutschland prompt von Netzwerken redet und sich offenbar auch kein Ort findet, der das Zentrum der Organisation einer solchen visuellen Enzyklopädie aus Archiven der Sendeanstalten, d.h. die Federführung übernimmt. (...). Netzwerke selbst stellen, als technisches Dispositiv, eine Alternative zur visuellen Enzyklopädie dar (...).»¹⁷⁵

¹⁷⁴ Ibid., p.3. Traduction française de la citation : « Les participations financières annoncées par le Land de Berlin, Vivendi, DLM, MABB, Medienbüro et Pro7/SAT1 garantissent le financement de base du projet ; la ZDF, l'ARD et RTL ne se sont pas encore engagées définitivement. D'éventuels apports de fonds par des parrainages ainsi que les recettes inscrites au budget prévisionnel donnent une certaine marge de manœuvre ».

¹⁷⁵ Wolfgang, Ernst, «Kulturwissenschaftliche Modelle der Organisation einer visuellen Enzyklopädie» dans : *Die Kultur und die Medien*, ed. par la Bundeszentrale für Politische Bildung, (Bonn : Pössneck, 1998) p. 59. Traduction française de la citation : « Il est évident qu'un Etat tel que l'Allemagne, doté d'une structure fédérale dans le domaine de la culture, pense aussitôt à un réseau et qu'aucune instance ne soit disposée à faire fonction de centre organisationnel, c'est-à-dire à assumer la responsabilité de l'encyclopédie visuelle que

Même si la future mise en place de la médiathèque est liée, à travers la ville de Berlin, à l'adoption d'un lieu centralisé, ceci ne devrait pas tromper sur la véritable ambition de cette institution de se constituer comme archive décentralisée.

Ce parti pris de décentralisation¹⁷⁶ au sein d'un réseau de coopération reflète tout d'abord les expériences menées par les offices de radiodiffusion publics dans le domaine de la gestion de leurs archives : la mise en réseau depuis les années 80 du système de documentation et d'archivage des productions télévisuelles FESAD (Fernseh-Archiv- und Dokumentationssystem) entre les diffuseurs publics ainsi que l'ambitieuse politique de coopération entre les centres d'archives publiques¹⁷⁷ et les archives de radiotélévision ont permis d'assurer entre autres une gestion plurielle des fonds d'archives : la mise en place de conventions pour dépôt (Depositaverträge) ont permis en effet à certains offices de radiodiffusion publics de confier une partie de leurs fonds sous la responsabilité financière d'archives publiques comme les Archives de la radiotélévision allemande (D.R.A.), les Archives fédérales (Bundesarchiv) ou encore la Cinémathèque allemande (Deutsche Kinemathek) à des fins de sauvegarde et de conservation. De plus, la coopération étroite entre l'association des archivistes allemands (Arbeitsgruppe des Vereins deutscher Archivare (VdA)) avec une équipe

constituent les archives des télédiffuseurs. (...) En tant que dispositif technique, les réseaux se présentent comme une alternative à l'encyclopédie visuelle (...) ».

¹⁷⁶ Heiner Schmitt, Joachim Lampe, «Die Zukunft der Rundfunkarchive unter dem Gesichtspunkt der Effektivitätssteigerung und Kostenorientierung» dans : *Wer zappelt im Netz, wer knüpft die Fäden?*, ed. par Eckhard Lange, (Baden-Baden : Nomos Verlag, 1997) p. 55. Extrait : «*Wenn ich Ihr Schlusswort (...) noch einmal aufgreifen darf, dann ist mit Sicherheit das der Weg der Zukunft, dass wir die dezentralen Systeme, die die großen Informations- und Programmbestände der Rundfunkanstalten abbilden, miteinander verbinden und nicht auf zentrale Großspeichersysteme setzen oder auf einer zentralen Vorhaltung riesiger Bestände, die sich nicht mehr handhaben lassen*». Traduction française de la citation : Dr. Heiner Schmitt, résumant les propos de Joachim Lampe : «*Pour reprendre votre conclusion (...), l'avenir réside assurément en ce que nous combinions entre eux les systèmes décentralisés qui reflètent les grands stocks d'information et de programmes des diffuseurs, au lieu de miser sur des systèmes de grosses mémoires centrales ou sur une mise à disposition centralisée de stocks énormes qui ne seraient plus gérables* ».

¹⁷⁷ Il faut rappeler en particulier la coopération à partir de 1995 entre le SDR (fusionné en 1998 avec le SWF pour constituer le SWR) et l'archive administrative du Bade-Württemberg (Staatliche Archivverwaltung Baden-Württemberg) ou bien encore celle liant

des archives fédérales déboucha en 1996 sur l'établissement d'une cartographie¹⁷⁸ des fonds audiovisuels de toute l'Allemagne : même si ce projet ne résoud pas le problème de l'accès aux sources, le recensement topographique des sources est d'une aide précieuse pour une utilisation cohérente des infrastructures existantes.

Dans le débat sur le fonctionnement de la future médiathèque, il s'est avéré opportun d'optimiser le potentiel des institutions existantes en favorisant leur mise en réseau, ce qui s'imposait de fait grâce à l'implantation de la future médiathèque au sein même de la Cinémathèque allemande, décidée en septembre 2000. Alors qu'en 1997, l'idée d'une fusion entre la D.R.A. et la médiathèque avait été très vite écartée, une autre forme de coopération a été examinée depuis, aboutissant à la mise en place d'un réseau de la Médiathèque (Netzwerk Mediathek). Articulé sur plusieurs institutions culturelles allemandes, ce réseau a pour fonction de favoriser, à partir de ses dépendances, un accès on-line aux bases de données ainsi qu'aux fonds radiophoniques numérisés de la D.R.A. Même si cette coopération est positive dans la mesure où elle permet un accès au patrimoine radiophonique et à terme, peut-être, à une partie des programmes télévisuels de l'Ex-Allemagne de l'Est, il est urgent qu'elle soit corrélée à la mise en place de la médiathèque, dont une des spécificités sera de rendre accessible un échantillon représentatif des programmes de la télévision publique (ARD et ZDF) depuis 1949 dans le cadre des cinq fonctions qui lui incombent : en effet, ces fonctions¹⁷⁹ sont l'organisation d'une exposition permanente sur l'histoire de la télévision allemande depuis 1970, la mise en place d'expositions thématiques temporaires sur la radiotélévision et les nouveaux médias, une activité centrée sur l'organisation de séminaires et colloques, une salle de consultation d'échantillons représentatifs de la télévision

quelques offices de radiodiffusion et l'archive centrale du film (Bundesfilmarchiv) pour la conservation et l'utilisation des programmes audiovisuels régionaux.

¹⁷⁸ Verena Bockhorn, Helmut Morsbach et al. «Topographie audiovisueller Quellenüberlieferung: Film- und Videobestände in Archiven und archivischen Einrichtungen in der Bundesrepublik Deutschland», *Materialien aus dem Bundesarchiv*, N° 3 (1996) : p. 346

¹⁷⁹ Cf. «Die Mediathek in der Kinemathek : Rundfunkgeschichte und Medienzukunft im Filmhaus am Postdamer Platz» (document interne), überarbeitete Fassung, 26 février 2001, pp. 5-6

allemande et enfin des ateliers dans le domaine des médias. Dans ce contexte, la consultation des programmes sélectionnés sera possible au sein même de la médiathèque de Berlin grâce à des plateformes multimédia de lecture audiovisuelle mais il s'agira surtout de démultiplier les possibilités de consultation dans les Länder en s'associant à des institutions régionales comme le souligne l'ancien Directeur de la D.R.A., Prof. Joachim-Felix Leonhard :

«Ich selbst halte diese Dezentralität deshalb für richtig, weil sie hilft, die Nähe der Nutzung zu verbessern. Meiner Ansicht nach geht es bei der ganzen Frage der Mediathek viel stärker um die Nachnutzung durch kulturell und wissenschaftlich Interessierte als um die nur an einer Stelle vorzeigbare museale Bedeutung (...). Deshalb ist für mich immer klar gewesen, dass es - im Sinne und Dienste der Nutzung - Dependancen geben muss (...). Bei dezentraler Nutzung kommt man einer verbesserten Zugänglichkeit der Schätze aus der Programmggeschichte einen Schritt näher. Trotzdem brauchen wir auch einen zentralen Punkt, um unser 20. Jahrhundert in bestimmten medialen Abläufen zu präsentieren. Wo ginge das besser als in der Hauptstadt, wo die Brennpunkte deutscher Geschichte - Wilhelminismus, Weimarer Republik, Totalitarismus der NS-Zeit, Division von Ost und West in der Nachkriegszeit, Wiedervereinigung - konzentriert sind»¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Joachim-Felix Leonhard, «Es ist beschämend», *epd-medien*, N° 69 (1998) : pp. 3-4. Traduction française de la citation : « En ce qui me concerne, j'approuve cette structure décentralisée pour la raison qu'elle contribue à améliorer la proximité de l'utilisation. J'estime que cette question de Médiathèque porte bien plus sur l'utilisation en aval par un public intéressé culturellement et scientifiquement que sur l'aspect 'musée', présentable en un seul endroit (...). C'est pourquoi j'ai toujours été convaincu que dans l'intérêt de la consultation il doit y avoir des annexes (...). Un usage décentralisé permettrait un meilleur accès aux trésors de l'histoire des programmes. Néanmoins, nous avons également besoin d'un point central où présenter certaines évolutions médiatiques de notre XX^{ème} siècle. A cet effet, c'est la Capitale (allemande) qui s'impose, car c'est là que se concentrent les points cruciaux de l'histoire allemande – l'époque wilhelminienne, la République de Weimar, le totalitarisme de l'ère nazie, la division entre l'Est et l'Ouest après la seconde Guerre mondiale et la réunification ».

Pour son lancement au printemps 2002, il est prévu que la médiathèque mette à disposition du public l'équivalent de 500¹⁸¹ heures de télévision en ligne, étant donné les coûts que représentent les systèmes de mémoire de masse ainsi que ceux générés par la mise en exploitation de fichiers vidéo numériques dans les réseaux à large bande. Parallèlement, la consultation d'un volume d'émissions trois fois plus élevé est prévue sur supports conventionnels. Chaque année, la Médiathèque souhaite accroître son stock d'émissions de 1000¹⁸² heures supplémentaires.

Etant donné le faible volume des émissions consultables (3.500 heures de programme environ) comparativement aux 50.000 heures de télévision disponibles à l'Inathèque de France ou aux 40.000 heures du Musée de la Radiotélévision à New-York (Museum of Television and Radio - MTR) il semblerait que la Médiathèque remplisse davantage une fonction symbolique dans sa mission d'ouverture du patrimoine audiovisuel : en effet, même si le volume des émissions consultables s'enrichit chaque année de 1000 heures supplémentaires, on peut douter que cette capacité réduite permette aux chercheurs une reconstitution pertinente de discours audiovisuels. D'autre part, si effectivement l'un des enjeux de la Médiathèque est de mettre une partie du patrimoine audiovisuel à la disposition de la communauté scientifique, il s'avère nécessaire de redéfinir les finalités du dispositif de recherche documentaire : ici, la connexion prévue du public de la Médiathèque à la base documentaire - FESAD¹⁸³ - utilisées par les chaînes publiques allemandes a peu de sens dans la mesure où l'architecture de l'outil documentaire n'est pas armée pour répondre à la diversité de la demande des chercheurs. Ayant pour finalité la réutilisation des productions dans les programmes des chaînes publiques, l'outil documentaire est conçu en fonction d'utilisateurs professionnels et repose sur des terminologies sémiotiques empruntées au monde journalistique et non scientifique : en effet, contrairement à la base documentaire du Dépôt légal

¹⁸¹ Cf. «Die Mediathek in der Kinemathek : Rundfunkgeschichte und Medienzukunft im Filmhaus am Postdamer Platz» (document interne), überarbeitete Fassung, 26 février 2001, p. 5

¹⁸² Ibid., p. 6

¹⁸³ La base de données documentaire FESAD (Fernsehinformations- und Dokumentationsystem) est commune à six offices de radiodiffusion publics (SWR, SR, NDR, BR, MDR, ORB).

qui décrit l'ensemble de la grille des programmes, l'unité documentaire n'est ici non pas le flux mais l'émission.

Finalisée sur des objets homogènes, la base documentaire FESAD ne se prête pas à des recherches transversales qui permettraient de renvoyer un document vers ses liaisons syntagmatiques (tranches horaires, programme hebdomadaire, sujet..) ou paradigmatiques (sociétés de programmes, grille des programmes, collection d'émission) :

«Während bei einer programmlichen Nutzung der Fernseharchivbestände im Bereich der Ausschnittsmaterialien bild-thematische Recherchen nach anonymen, neutralen Motiven, Einstellungen und Sequenzen dominieren, spielen letztere für Zwecke von Wissenschaft und Bildung nur eine untergeordnete Rolle. Das externe Nutzungsinteresse wird von übergreifenden thematischen Aspekten und von komplexeren und zugleich abstrakteren Fragestellungen dominiert, als sie die Zielstellung der Wieder- und Weiterverwendung im Programm impliziert»¹⁸⁴.

Si le projet de la Médiathèque ne s'accompagne pas à terme d'une refonte du dispositif documentaire à des fins scientifiques, sa fonction sera davantage éducative à l'intention d'un public de masse où la consultation des programmes de télévision servira indirectement des intentions économiques comme en témoigne le développement de liens vers des collections d'archives audiovisuelles que l'ARD et d'autres diffuseurs mettent en vente sur le Web¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Susanne Pollert, *Film- und Fernseharchive in der Bundesrepublik Deutschland* (Potsdam : Verlag für Berlin-Brandenburg, 1996) p. 163. Traduction française de la citation : « Alors que pour l'exploitation programmatique des fonds des archives télévisuelles au niveau des extraits, les recherches thématiques d'images se concentrent sur des motifs, des plans et des séquences anonymes et neutres, celles-ci ne jouent qu'un rôle subordonné pour les objectifs scientifiques et éducatifs. L'intérêt des usagers externes se porte sur des aspects thématiques généraux et des questionnements plus complexes et en même temps plus abstraits que ne l'implique l'objectif de la réutilisation à des fins de programme ».

¹⁸⁵ Cf. «Die Mediathek in der Kinemathek : Rundfunkgeschichte und Medienzukunft im Filmhaus am Postdamer Platz» (document interne), überarbeitete Fassung, 26 février 2001, p. 5. En complément des collections de programmes de télévision, l'utilisateur a accès à des banques de données concernant les collections du musée cinématographique de Berlin, à des encyclopédies électroniques sur le cinéma, la télévision et les nouveaux médias, ainsi qu'à des systèmes de liens commentés dans le cadre de la recherche internet.

1.3.2 Contrôle ou démocratisation de l'accès ?

Avant de procéder à l'analyse des raisons qui grèvent la légalisation de l'accès au patrimoine audiovisuel en Allemagne à des fins culturelles, éducatives et scientifiques, nous commencerons par livrer un bref aperçu de l'organisation des archives de la télévision.

La pierre angulaire en terme de gestion de la culture en Allemagne est sans doute l'extraordinaire indépendance dont jouissent les Länder allemands en vertu de l'article 5 de la loi fondamentale. Une des conséquences directes de ce principe a trait à l'autonomie du secteur audiovisuel¹⁸⁶ vis à vis des prérogatives de l'Etat. Dans le domaine du patrimoine audiovisuel, ceci signifie que la responsabilité pour la conservation définitive des archives

¹⁸⁶ Le paysage télévisuel allemand, au début de l'année 2002, se répartit entre :

- A) La télévision du secteur public, essentiellement financée par la redevance et
- B) Les télévisions privées, dont le financement s'effectue par les recettes publicitaires ou sous forme de chaînes à péage.

A) Le secteur public :

1) La « première chaîne » («Das Erste», Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland - ARD), dont les programmes sont diffusés 24 heures sur 24 en hertzien terrestre, par le câble et par satellite. L'ARD regroupe 10 « offices régionaux » qui ont établi entre eux une coopération administrative et financière ainsi qu'un réseau d'échange de programmes à partir duquel ils alimentent les programmes de l'ARD.

2) Les 10 « offices régionaux » de l'ARD (dites « troisièmes chaînes ») : BR, HR, MDR, NDR, ORB, RB, SFB, SR, SWR, WDR, diffusées 24 heures sur 24 en hertzien terrestre sur le territoire correspondant à leur Land ainsi que par le câble et le satellite sur l'ensemble du pays.

3) La « deuxième chaîne » («Das Zweite», Zweites Deutsches Fernsehen - ZDF), dont les programmes sont diffusés 24 heures sur 24 en hertzien terrestre, par le câble et par satellite.

A ces chaînes généralistes à part entière viennent s'ajouter :

- La Chaîne culturelle Européenne ARTE, créée sur la base d'un « Traité inter-étatique » entre la France et l'Allemagne en 1991 et dont les deux sociétaires allemands sont l'ARD et la ZDF, diffusée par le câble et le satellite,

- 3sat, chaîne culturelle et de spectacles, alimentée par ARD, ZDF, ORF (Autriche) et SRG (Suisse), diffusée par le câble et le satellite et

- Deutsche Welle (DW), chaîne diffusée par satellite à l'intention de l'étranger.

B) Les télévisions privées :

Elles sont constituées d'une trentaine de chaînes câblées et satellite, dont les plus importantes (Sat1, Pro7, RTL, RTL2, S-RTL, VOX, Kabel1 etc.), sont également diffusées en hertzien terrestre sur les grandes agglomérations allemandes.

audiovisuelles incombe directement aux établissements¹⁸⁷ de radiodiffusion publics ou privés, lesquels échappent de surcroît aux lois¹⁸⁸ sur les archives en vigueur aussi bien au niveau fédéral que régional. A l'échelon international, cette autonomie est renforcée par la recommandation de l'UNESCO sur la conservation des images en mouvement (1980), qui leur reconnaît pleine autorité dans la gestion de leurs archives, mais également par la convention du Conseil de l'Europe sur la protection du patrimoine audiovisuel qui, dans sa version de 1997, prévoit une dispense de Dépôt légal, au demeurant obligatoire, sous réserve que les offices de radiodiffusion reconnaissent les principaux objectifs de la convention et garantissent un accès à leur collections :

«Alle Rundfunkanstalten in der Bundesrepublik Deutschland, öffentlich-rechtliche wie private, haben also die Archivierung ihres Programm-gutes in eigener Zuständigkeit verantwortlich zu organisieren. Dabei sind sie gut beraten, aber auch legitimiert, die UNESCO-Empfehlungen zur Sicherung der audiovisuellen Quellenüberlieferung (Recommandation for the safeguarding and preservation of moving images (Belgrade, 1980)) umzusetzen; dann entsprechen die Rundfunkarchive dem Status von ‚officially recognized film- and television archives‘. Die (...) Europaratskonvention zur Sicherung und zum Schutz des europäischen audiovisuellen Erbes (letzte Fassung vom 24. Oktober 1997) geht davon aus, dass die Fernsehveranstalter von einer ansonsten verbindlichen Hinterlegungspflicht audiovisueller Produkte ausgenommen werden können. Dies dann, wenn die Anstalten die Ziele des Abkommens

¹⁸⁷ Fédéralisme oblige, ils ne sont pas moins que 11 (10 membres de l'ARD + la ZDF) sans parler des télévisions privées.

¹⁸⁸ Heiner Schmitt, «Aufgaben und Organisation von Rundfunkarchiven» dans : *Löschen und vernichten oder bewahren und nutzen?*, ed. par la Bayerischen Landeszentrale für neue Medien (München : BLM Schriftenreihe, 1999) p. 27: «Alle Archivgesetze der Länder schließen daher folgerichtig, mit Hinweis auf Artikel 5, Abs. 1 Grundgesetz, die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten von ihrem Geltungsbereich aus». Traduction de la citation en français : «Toutes les lois sur les archives des Länder, en se référant à l'Article 5 du premier chapitre de la Loi Fondamentale, excluent les offices publics de radiodiffusion de leur champ d'application »

anerkennen und eine öffentliche Nutzung ihrer Bestände generell ermöglichen»¹⁸⁹.

Même si, en l'état, le Deutsches Rundfunkarchiv ou D.R.A.¹⁹⁰ (Archives de la radiotélévision allemande) ainsi que son département à Berlin, en tant qu'archives suprarégionales et centres d'informations, ont pour fonction d'assurer entre autres - moyennant rétribution - la consultation de

¹⁸⁹ Ibid., p. 29. Traduction française de la citation : « *Tous les télédiffuseurs en République fédérale d'Allemagne - publics et privés - sont donc tenus d'organiser sous leur propre responsabilité l'archivage de leurs stocks de programmes. Ce faisant, ils font bien - et ils y sont autorisés - de se conformer aux recommandations de l'UNESCO sur la sauvegarde et la préservation des Images en mouvement ('Recommendation for the safeguarding and preservation of moving images' ((Belgrade, 1980)) ; ceci donne aux archives télévisuelles le statut de 'officially recognized film- and television archives'. La (...). Convention du Conseil de l'Europe portant sur la conservation et la sauvegarde du patrimoine audiovisuel européen (dernière version du 24 octobre 1997) considère que les télédiffuseurs peuvent être exemptés de l'obligation (en principe coercitive) du dépôt légal des produits audiovisuels. Cette possibilité est offerte lorsque les diffuseurs reconnaissent les objectifs de la Convention et permettent systématiquement un usage public de leurs archives* ».

¹⁹⁰ La D.R.A. de Francfort a été créé en 1952 par les organismes de radiodiffusion de l'ARD et a pour ambition de livrer à un public professionnel et universitaire des informations sur les fonds d'archives audiovisuelles des établissements de radiodiffusion de l'ARD et sur ses propres fonds. Pour ce faire, il gère deux bases de données, la première regroupant essentiellement des documents sonores, où l'on trouve des enregistrements radiophoniques qui, pour certains, remontent à 1929. La seconde base de donnée contient les références documentaires des émissions de l'ARD depuis 1952, qui lui sont transférées, soit déjà présélectionnées conformément aux critères prévus par la réglementation cadre (Regelwerk Fernsehen) soit dans leur intégralité pour le domaine de la fiction où le D.R.A. revendique l'exhaustivité : ceci aboutit à l'édition de deux catalogues, l'un sur les fictions radiophoniques diffusées par les membres de l'ARD depuis 1981, l'autre sur les fictions télévisées diffusées par l'ARD (1952-72) puis par l'ensemble des télévisions de langue allemande depuis 1973. Comme nous venons de le souligner, les fonds disponibles à la D.R.A. de Francfort sont essentiellement des fonds sonores, rassemblant une collection importante de phonogrammes du XIX^{ème}, complétée par quelques documents radiophoniques datant de l'immédiat après-guerre comme les extraits du Procès de Nuremberg ou les séances plénières du Conseil parlementaire (1948- 49) : sont également disponibles les documents écrits à savoir les Archives historiques de l'ARD depuis sa création. Avec l'extinction des programmes de l'ex-RDA en 1991, la D.R.A. a repris à sa charge la gestion du patrimoine audiovisuel de l'ex-Allemagne de l'Est, engageant, dès 1993, une vaste politique de sauvegarde et de poursuite du traitement documentaire des émissions au sein de son département de Berlin-Adlershof. Depuis l'année 2000, la D.R.A. de Berlin-Adlershof a déménagé à Potsdam-Babelsberg et remplit une fonction analogue à celle de Francfort avec une politique plus favorable à la communauté scientifique, qui peut consulter les banques de données et accéder on-line à une infime partie du patrimoine, à savoir à quelques enregistrements radiophoniques. La D.R.A. de Potsdam-Babelsberg rassemble les fonds de la télévision de l'Ex-Allemagne de l'Est (environ 250.000 heures de télévision) ainsi qu'un important fonds radiophoniques (450.000 heures). Par contre, toutes les archives audiovisuelles de la télévision publique de l'ancienne Allemagne fédérale sont conservées au sein même des organismes de radiodiffusion de l'ARD : en cela, la D.R.A. n'est pas un organisme représentatif puisque les fonds de la ZDF (2^{ème} grande chaîne publique) ainsi que des chaînes privées en sont absents.

documents audiovisuels, il serait excessif de parler d'accès véritable au patrimoine audiovisuel, les tarifs pratiqués, atteignant 56 DM/heure (28,63 Euro) (tarif pour les chercheurs) et 220 DM/heure (112,48 Euro) (tarif tout public) pour une recherche documentaire et le visionnage intra muros d'une émission étant à proprement parler dissuasifs : même si on enregistre une nette progression des demandes auprès de la D.R.A., puisqu'en 1997, cette institution recensait 4.000¹⁹¹ demandes pour la télévision (pour 1.498 en 1990), l'inégalité de la répartition par public cible - environ 64%¹⁹² de demandes provenant de l'ARD ; 18% pour les autres chaînes (dont 15% de la ZDF) ; 17% issues du monde de la recherche et des téléspectateurs) révèle le caractère marginal de cette institution dans la mission d'ouverture des archives à la communauté scientifique qu'elle s'est vue confier. De même, la possibilité pour le public de soumettre directement une demande de recherche auprès des offices de radiodiffusion de l'ARD et d'obtenir la copie d'une émission reste une solution peu satisfaisante, les tarifs en vigueur ainsi que l'hétérogénéité des prix d'une chaîne à l'autre faisant obstacle à une véritable démocratisation de l'accès :

«Im Falle der ARD-Anstalten sollte zur ersten Recherche beim Deutschen Rundfunkarchiv angefragt werden. Bei Überspielungen müssen, neben Rechteabklärungen, von den Anfragern Kosten für Material, Versand, Kopierarbeit übernommen werden. Beispiele:

- WDR: Aufwandsgebühr 250,- DM plus Kopierkosten 6,- DM pro Sendeminute
- ORB: ca. 37,- DM bis 45,- DM (30mn) plus Versand und Materialkosten;
- SWR: Recherchekosten 160,- DM pro Recherchestunde»¹⁹³

¹⁹¹ Aycha Riffi, « Zur Archivierung des Fernsehens », -88p., Magisterarbeit: Philologie.: Bochum, 1999 ; p. 30

¹⁹² Ibid., p. 30.

¹⁹³ Ibid., p. 26. Traduction française de la citation : « En ce qui concerne les stations de l'ARD, il conviendrait de commencer la recherche auprès de la D.R.A. Pour les retransmissions, les demandeurs doivent s'acquitter - outre des droits - des coûts de matériel, de port et de recopie ». Quelques exemples :

- WDR : Forfait 250,- DM (127,82 Euro) plus frais de recopie 6,- DM (3,07 Euro) la minute ;
- ORB : env. 37,- DM (18,92 Euro) à 45,- DM (23,01 Euro - 30 mn) plus frais de port et de matériel ;

La légalisation de l'accès constitue sans aucun doute le point le plus litigieux dans le débat actuel sur la gestion du patrimoine audiovisuel allemand : comme nous venons de le souligner précédemment les réglementations internationales, à travers la légitimation et la complète autonomie qu'elles accordent aux établissements publics de radiodiffusion (ARD) dans la gestion de leurs archives n'incitent pas les décideurs à œuvrer en faveur d'une mise à disposition du patrimoine au public.

De plus, l'ouverture des archives audiovisuelles bute sur la persistance d'une disjonction¹⁹⁴ entre ce qui relève d'une part, de la mission originale

- SWR : Coûts de recherche 160,-DM (81,81 Euro) l'heure de recherche »

¹⁹⁴ A titre d'exemple, nous renvoyons ici aux positions majoritaires défendues par des praticiens des archives audiovisuelles.

Tout d'abord, Hansjörg Xylander, responsable de la documentation écrite au Bayerischer Rundfunk (BR), «Bewertung, Formalerfassung, inhaltliche Erschließung und Lagerung von Hörfunkproduktionen» dans : *Löschen und vernichten oder bewahren und nutzen?*, ed. par la Bayerischen Landeszentrale für neue Medien (BLM) (München : BLM-Schriftenreihe, 1999) p.80. Extrait : «*Nicht zuletzt sehen wir uns in erster Linie als Produktionsarchiv und als Dienstleistungsbetrieb (...). Unsere Arbeit im Hause wird in erster Linie daran gemessen, was wir für das Programm leisten und nicht daran, was wir für die historisch-wissenschaftliche Forschung und zeitgeschichtliche Überlieferung tun*». Traduction française de la citation : «*Nous nous considérons comme une archive de production et prestataire de services (...). Notre travail dans la chaîne est avant tout évalué sur la base de ce que nous faisons pour le programme et non pas pour la recherche historico-scientifique et le patrimoine* ».

Nous citons également Joachim Lampe du NDR, «Die Zukunft der Rundfunkarchive unter dem Gesichtspunkt der Effektivitätssteigerung und Kostenorientierung». dans : *Wer zappelt im Netz, wer knüpft die Fäden?*, ed. par Eckhard Lange, (Baden-Baden : Nomos Verlag, 1997) p. 58. Extrait : «*Die Film- und Videoarchive sind Produktionsarchive, und wir brauchen diesen Zugriff für das einzelne Haus, für das Gesamtsystem. Damit ist nach meinem Dafürhalten eine Entfernung aus dem System, wo wir den Zugriff für die Programmw Zwecke nicht mehr haben, nicht denkbar (...). Ich will gar nicht auf das Thema Berlin eingehen und was da alles gedacht wird. Das ist eine völlig andere Ebene, das muss man eigens organisieren, das muss eigenfinanziert werden, das hat mit Produktionsarchiven nichts zu tun. (...). Ich spreche das Thema Deutsches Rundfunkarchiv an, das ja für diese Aufgabe ‚Wissenschaft und Forschung‘ gegründet worden ist, um hier den entsprechenden Zugang zu organisieren, Datenvorhaltung zu betreiben, auch gewisse Materialvorhaltung zu treiben, um diese Aufgabe nicht in die einzelne Landesrundfunkanstalten gehen zu lassen. Man muss eben auch sagen, wir sind heute nur noch leider Gottes ein Drittel des Marktes und die Pflege des audiovisuellen Erbes ist keine alleinige Verpflichtung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, dazu müssten eigentlich alle beitragen, nur die anderen Beiträge sehe ich zur Zeit nicht*». Traduction française de la citation : «*Les archives de films et de matériel vidéo sont des archives de production, et nous avons besoin d'y accéder pour chacune des stations et pour l'ensemble du système. J'estime par conséquent que l'on ne peut autoriser l'emprunt, c'est-à-dire que du matériel soit retiré de la structure, puisque dès lors il ne serait plus disponible pour notre travail de production (...). Je n'aborderai même pas le sujet de Berlin et de toutes les idées qui*

des archives des offices de radiodiffusion comme archives de stock, destinées exclusivement à l'alimentation des programmes (Produktionsarchive) et la mission légale de restitution du patrimoine audiovisuel au public :

«Da die Rundfunkarchive Präsenzarchive für die Zwecke der sie unterhaltenden Rundfunkanstalten sind, können sie umfassende Zurverfügungstellung ihres Materials zu allgemeinen ‚kulturellen‘ Zwecken nicht sicherstellen. Ganz ungeachtet der Frage, ob die Wahrnehmung eines solchermaßen erweiterten Auftrags schon wegen des nötigen Zusatzrechteerwerbs sowie des gesteigerten Personalbedarfs nicht finanzierbar wäre, dürfte eine solche Verpflichtung auch rundfunkrechtlich im Widerspruch zu Art. 5 Abs. 1, Satz 2 GG stehen. Von daher muss sichergestellt werden, und dies sollte auch im Text zum Ausdruck kommen, dass die Befreiung von der Hinterlegungspflicht nicht an die Öffnung des Archivbestandes zu kulturellen Zwecken gebunden wird. Insofern könnte allenfalls eine Berührungsklausel in Frage kommen, was der bisherigen Praxis der Rundfunkanstalten entspräche»¹⁹⁵.

*circulent à ce propos. C'est un tout autre niveau, qui nécessite une organisation et un financement propres et qui n'a rien en commun avec les archives de production (...). Je veux parler du 'Deutsches Rundfunkarchiv', créé pour servir 'la science et la recherche' en proposant un accès aux fonds et en conservant les données ainsi que - dans une certaine mesure - le matériel, afin que ces tâches ne relèvent pas des offices régionaux. Il faut reconnaître qu'à l'heure actuelle (hélas !) nous (le secteur public) ne représentons plus qu'un tiers du marché et que la sauvegarde du patrimoine audiovisuel n'incombe pas uniquement au secteur public; il conviendrait en effet que tous y contribuent, malheureusement, je ne vois pas les contributions des autres ». Enfin, nous ferons référence à Heiner Schmitt, Directeur du département de la conservation et documentation des archives de la ZDF, « Aufgaben und Organisation von Rundfunkarchiven » dans : *Löschen und vernichten oder bewahren und nutzen?*, ed. par la Bayerischen Landeszentrale für neue Medien, (München : BLM-Schriftenreihe, 1999) p. 26. Dans cet extrait, Heiner Schmitt parle de rupture apparente («scheinbarer Spagat») entre les missions de conservation et de communication, tout en préconisant des solutions de coopération avec des institutions pour l'ouverture des archives audiovisuelles au public dont nous verrons qu'elles restent problématiques.*

¹⁹⁵ Wolfgang Hempel, « Die endarchivische Kompetenz der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten - rechtliche Grundlagen, Anspruch und Realitäten - « dans : *Dokumente zum Referat von Wolfgang Hempel*, 23.04.1996, (document interne/DRA Francfort), Rastatt, p. 10. Wolfgang Hempel fait référence - à travers cette citation - à un texte élaboré en commun par l'ARD et la ZDF les 15 et 20 mars 1995, qui s'adresse au Ministère fédéral de l'Intérieur. Traduction française de la citation extraite du texte : « *Les archives audiovisuelles étant des archives de consultation sur place dédiées aux besoins des offices qui les entretiennent, elles ne sont pas en mesure d'assurer la disponibilité totale de leurs*

Si l'on se reporte à l'article¹⁹⁶ de la Loi fondamentale auquel il est fait ici référence, la non-restitution du patrimoine audiovisuel au public est motivée par l'intangibilité du principe d'indépendance des télévisions des Länder vis à vis de l'Etat fédéral : même si cette position manifeste la résurgence de réflexes culturels, liés à l'usage des médias par le régime nazi à des fins propagandistes, l'argument invoqué est loin d'être convaincant, d'une part puisque l'ouverture des archives au public n'est en aucun cas préjudiciable à la liberté d'expression journalistique, d'autre part la mise à disposition des archives audiovisuelles relève d'un devoir moral des diffuseurs publics envers les citoyens, qui en s'acquittant du paiement de la redevance¹⁹⁷, doivent pouvoir accéder gratuitement aux programmes de la radiotélévision publique.

Dans le contexte allemand, une légalisation de l'accès aux productions télévisuelles serait juridiquement possible grâce au vote d'une loi sur le Dépôt légal pour la radiotélévision où, comme en France, les documents audiovisuels déposés sont proposés en consultation au sein de la Bibliothèque nationale, sans que cette pratique ne s'accompagne d'une rétribution des ayants-droits puisqu'elle a été acceptée par la communauté des titulaires des droits et leurs sociétés de perception.

fonds à des fins 'culturelles' générales. Mise à part la question du financement d'une telle extension du domaine de compétence en raison de l'acquisition supplémentaire de droits et de l'accroissement des coûts en personnel, une telle obligation pourrait également être contradictoire - sur le plan du droit de l'audiovisuel - à l'article 5, § 1, al. 1 de la Constitution allemande 'Grundgesetz/GG'. Pour ce motif, il faut garantir, ce qui devrait également être consigné dans le texte, que l'exemption du Dépôt légal ne soit pas assujettie à l'ouverture des fonds à des fins culturelles. A cet égard, tout au plus une clause spéciale (Berührungsklausel) serait imaginable, ce qui correspondrait à la pratique actuelle des télédiffuseurs ».

¹⁹⁶ En effet, l'article de la Loi Fondamentale stipule : «Die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk und Film werden gewährleistet». Traduction française de la citation : « La liberté de la presse et la liberté d'informer par la radio et le cinéma sont garanties ». Les commentaires de ce paragraphe apportent les précisions suivantes : «Als Sache der Allgemeinheit muss der Rundfunk in voller Unabhängigkeit überparteilich betrieben und von jeder einseitigen Beeinflussung freigehalten werden» et «Der Rundfunk darf weder dem Staat noch einzelnen gesellschaftlichen Gruppen ausgeliefert sein». Traduction française de la citation : « Les commentaires de ce paragraphe apportent les précisions suivantes » : « En tant que service d'intérêt général, la radiodiffusion doit être exploitée en toute indépendance et de manière impartiale. Elle doit être sauvegardée de toute ingérence unilatérale » et « La radiodiffusion ne doit être soumise ni à l'Etat ni à des groupes individuels de la société ».

¹⁹⁷ A titre indicatif, le montant de la redevance qu'enregistrent chaque année l'ARD et la ZDF équivaut environ à 12 milliards de DM (613,55 milliards Euro).

Cependant, la mise en œuvre d'une telle loi se heurte en Allemagne, d'une part, à une hésitation politique et d'autre part, aux réticences des offices de radiodiffusion qui craignent une dérive de la gestion du patrimoine audiovisuel, qui une fois confiée à une institution centralisée, risquerait de dédouaner les offices de radiodiffusion publics d'une conservation adéquate de leurs productions audiovisuelles. Alors que le projet de la médiathèque n'a pas pour ambition de se substituer aux champs d'activités et de compétences des offices de radiodiffusion en matière de sauvegarde et de conservation des productions audiovisuelles, mais de proposer au contraire une palette d'offres parallèles, néanmoins les offices de radiodiffusion continuent à associer à la mise en place d'une Médiathèque une tentative de dépossession de leurs prérogatives :

«Vor allem aber böte die Zentralisierung den Provenienzbildnern eine bequeme Möglichkeit, sich der eigenen Verantwortung für die Bestände zu entziehen. Mit der Abgabe von Kopien ihrer AV-Produktionen entziehen sich die Hersteller bzw. ihre Auftraggeber der inhaltlichen Verantwortlichkeit für ihre Bestände und entledigen sich damit der Kulturgutsicherungsverpflichtung, sprich der Finanzierung der Erhaltung und Sicherung der Überlieferung»¹⁹⁸.

En l'absence d'une loi réglementant le Dépôt légal auprès d'une archive nationale, trois alternatives¹⁹⁹ sont envisageables et doivent être examinées dans la perspective du cadre juridique existant pour la création d'une Médiathèque.

¹⁹⁸ Heiner Schmitt «Nationales Archiv für Audiovision? Ideen-Ziele-Möglichkeiten-Schwierigkeiten-Stellungnahmen», *Bildschirmmedien*, N°43 (1994) : p. 61. Traduction française de la citation: « Mais c'est avant tout aux producteurs d'images à qui la centralisation bénéficierait en leur évitant de prendre leurs responsabilités par rapport à leurs stocks. En déposant une copie de leurs productions audiovisuelles, les réalisateurs ou leurs commanditaires se débarrassent de la responsabilité du contenu de leurs stocks et se défont en même temps de leur obligation de sauvegarde du patrimoine culturel, c'est-à-dire de l'obligation de financer la conservation et la sauvegarde du patrimoine ».

¹⁹⁹ Se référer en annexe 3. à la présentation détaillée de ces alternatives.

1.3.3 Entre exhaustivité et sélection

Lorsqu'on parle de politique de sélection, il convient de distinguer d'une part les pratiques des offices de radiodiffusion de droit public (ARD et ZDF) dans ce domaine et d'autre part le projet de la nouvelle médiathèque.

En ce qui concerne les établissements de radiodiffusion publics, ceux-ci ont fait le choix de conserver l'intégralité des émissions diffusées et ne procèdent à aucune sélection²⁰⁰ sur les contenus, faisant valoir le fait que leurs dépôts respectifs sont quantitativement modestes par rapport à des archives centralisées. Cependant une comparaison de la production télévisuelle annuelle des offices de radiodiffusion publics et privés et celle que collecte l'INA ne fait pas apparaître de grandes différences : en effet, alors que la production télévisuelle annuelle des diffuseurs publics et privés allemands est estimée à 37.000²⁰¹ heures de programmes sans prendre en compte l'achat de productions et l'acquisition de licences, l'INA collecte 25.482²⁰² heures d'images au titre de l'archivage professionnel et 14.379²⁰³ au titre du Dépôt légal, soit un total de 39.861 heures/an

En revanche, une différence notable existe entre le fonds télévisuel de l'INA, évalué à un million d'heures d'images et celui des offices de radiodiffusion publics qui rassemblent 600.000²⁰⁴ heures (dont 140.000²⁰⁵ pour la ZDF). Dans le cas des offices de radiodiffusion publics allemands, il ne s'agit pas d'une sélection en amont de la chaîne archivistique comme c'est le cas en France dans le cadre du Dépôt légal mais d'une pratique

²⁰⁰ S'il n'y a pas de sélection en aval, les offices de radiodiffusion procèdent toutefois à une politique de tri, le caractère composite des matériels télévisuels (enregistrements complémentaires ; musiques, bruitage ; éléments non copiables) imposant d'éliminer les copies inutiles afin de garantir une meilleure gestion des stocks.

²⁰¹ Heiner Schmitt « Aufgaben und Organisation von Rundfunkarchiven » dans : *Löschen und vernichten oder bewahren und nutzen?*, ed. par la Bayerischen Landeszentrale für neue Medien, (München : BLM-Schriftenreihe, 1999) p. 35

²⁰² Anne-Marie Rocco, « L'INA numérise la mémoire de la télévision française » dans : *Le Monde*, ed. par Jean-Marie Colombani (Paris : 14 août 2001) p. 12

²⁰³ Ibid., p. 12

²⁰⁴ Heiner Schmitt « Aufgaben und Organisation von Rundfunkarchiven » dans : *Löschen und vernichten oder bewahren und nutzen?*, ed. par la Bayerischen Landeszentrale für neue Medien, (München : BLM-Schriftenreihe, 1999) p. 35

²⁰⁵ Ibid., p. 35

documentaire qui en fonction du degré de description d'une émission permet de déterminer le type de conservation qui lui revient. En effet, le règlement cadre (Regelwerk²⁰⁶ - RWFS) commun à tous les offices de radiodiffusion de droit public, fixe les critères d'évaluation²⁰⁷ que les documentalistes doivent prendre en compte pendant l'indexation et à partir desquels ils doivent établir une distinction entre une conservation indéfinie, temporaire ou l'élimination d'une émission :

«Das Bewertungsverfahren und damit die Bewertungsentscheidung, sei diese nun die endgültige archivische Sicherung, die zeitlich befristete Lagerung oder die Kassation, hat sich immer am Gesamtergebnis der in den Kategorien zusammengefassten Einzelkriterien zu orientieren. Wesentlich bei der Bestimmung der Archivwürdigkeit der jeweiligen Aufnahme ist demnach die Dichte der zutreffenden Kriterien. Der quantitative und qualitative Zuwachs an den genannten Merkmalen erhöht den Grad der Archivwürdigkeit von AV-Material (...). Eine qualifizierte Bestandspflege kann auf Dauer nur durch ein inhaltlich begründetes Kassationssystem gewährleistet werden. Um die ausweichliche Material- und Datenschwemme zu beherrschen und gleichzeitig sicherzustellen, dass trotz der stetigen Zuwächse und der laufenden technischen Veränderungen, insbesondere im Videobereich, keine plötzlichen Lösch- bzw. Vernichtungsaktionen erforderlich werden, ist es geboten, bereits während des Dokumentationsprozesses solche Weichenstellungen zu vollziehen, die eine spätere Verdichtung der AV-Überlieferung erleichtern und damit ihre dauernde Aufbewahrung sichern (...). Die konsequente Anwendung dieser Kriterien soll hier eine Hilfestellung geben, wobei allerdings davon

²⁰⁶ Le règlement cadre sur la télévision (Regelwerk Fernsehen/RWFS) a été élaboré dès 1969 par une commission composée de représentants de la ZDF, de l'ARD mais également de l'ORF et de la SRG.

²⁰⁷ Ces critères sont de trois ordres : ils se réfèrent au contenu de l'émission (qui doit être décrit avec précision quand une émission reflète un événement dominant de l'actualité politique ou culturelle ou lorsqu'elle met à jour des enjeux de la réalité quotidienne), aux qualités esthétiques de l'émission (qualité du produit définitif, parti-pris de réalisation, choix de la musique) et enfin aux qualités propres au média télévision (formats de production et de diffusion, intérêt de l'émission dans la perspective des stratégies de programmation, des unités de programmes ou de l'histoire de la télévision. Cf. « Directive sur la valeur archivistique des productions télévisuelles » (Richtlinien zur Feststellung der Archivwürdigkeit) dans : *Règlement cadre sur la télévision (Regelwerk Fernsehen)*, Chapitre 7, (ARD, Fassung August 1991 mit neuesten Ergänzungen Januar 1998)

auszugehen ist, dass in der Tat nur das sichtlich Dominante als «dominant» betrachtet und aus der Vielfalt der Alltagsrealität heraus nur das als «exemplarisch» klassifiziert wird, was zum Aufbau der Überlieferung zwingend notwendig ist. Eine Kodierung der Entscheidungsgründe für die Qualifizierung einer Aufnahme als ‚archivwürdig‘ bietet die Möglichkeit, dass solche Einordnungen dokumentiert, jederzeit nachvollziehbar gemacht und gegebenenfalls auch korrigiert werden können (...).»²⁰⁸.

Dans la pratique, les documentalistes ne font pas usage de cette codification et font figurer indifféremment le numéro 9 après l’indexation, ce qui correspond à une conservation indéfinie des émissions, en invoquant la vague de destructions arbitraires dans les années 60, le prix onéreux des supports ayant conduit quelques archivistes à des procédures d’effacement prématurées. Quand on songe que 80% des émissions diffusées n’ont plus grande valeur archivistique au bout de quatre ans, le renoncement à une hiérarchisation et la prévalence du principe de neutralité n’est pas très surprenant. De plus, étant donné que certaines catégories d’émissions mis à part les magazines politiques et les séries télévisées ne sont pas indexées toute de suite après leur diffusion voire jamais indexées, ceci permet d’avoir un recul suffisant pour mettre en œuvre ce qui, pour Hermann Lübke²⁰⁹,

²⁰⁸ Se reporter à la Directive susmentionnée «Directive sur la valeur archivistique des productions télévisuelles» dans : *Règlement cadre sur la télévision (Regelwerk Fernsehen)*, Chapitre 7. Traduction française de la citation : « Sur le long terme, une conservation qualifiée des fonds ne peut être garantie que par un système d’élimination fondé sur le contenu. Afin de contenir le flot de matériel et de données tout en évitant, malgré l’accroissement constant des stocks et les évolutions techniques permanentes - notamment dans le domaine de la vidéo - la nécessité d’opérations intempestives d’effacement ou de destruction, il convient, dès la mise en œuvre du processus de documentation, de procéder à des orientations garantissant ultérieurement la constitution d’un patrimoine audiovisuel cohérent (...). L’application conséquente de ces critères (précités) aidera à résoudre les problèmes qui se poseront à cet égard, tout en partant de la prémisse que seul ce qui relèvera de ‘l’évènement dominant’ sera véritablement considéré comme ‘important’ et que parmi la grande variété de la réalité quotidienne retranscrite à la télévision ne sera sélectionné comme ‘exemplaire’ que ce qui sera indispensable à la constitution du Patrimoine. La codification des motifs de décision comme outil d’évaluation de documents audiovisuels considérés comme ‘archivable’ permettrait de documenter de façon idoine de telles classifications, de les justifier à tout moment et, en cas de besoin, de les corriger (...).».

²⁰⁹ Hermann Lübke, *Im Zug der Zeit* (Heidelberg/New-York : Springer Verlag, 1994) p. 196

relève d'une cassation anticipative (präzeptive Kassation), c'est-à-dire de la faculté de préjuger de réceptions futures :

«Es heißt, dass man imstande sein müsste, diese künftigen Rezeptionsinteressen bereits jetzt vorwegzunehmen, und der Begriff der Präzeption ist der Begriff für das Insgesamt der Bemühungen und Versuche, das zu tun. Präzeption leitet die Überlieferungsbildung in der Absicht, ein künftiges historiographisches Rezeptionsinteresse quellenmäßig bedienbar zu halten»²¹⁰.

Cependant, en l'absence de l'application d'une échelle de valeur qui pourrait être assimilée, sinon à une sélection, tout au moins à une politique d'estimation du patrimoine télévisuel à qui on attribue une valeur d'archive, on peut mettre en évidence une forme de sélection plus indirecte au sein des offices de radiodiffusion de droit public : étant donné les restrictions budgétaires et les capacités documentaires réduites, les émissions diffusées sont loin d'être indexées quotidiennement mais figurent pour la plupart dans la base documentaire FESAD uniquement sous forme d'un catalogage minimal²¹¹, ce qui complique considérablement les recherches des documentalistes quand les unités de programmes nécessitent rapidement une émission et grève leur exploitation rapide.

En revanche, le projet de la Médiathèque à Berlin est lié à la définition de critères de sélection qui se différencient qualitativement, comme nous le

²¹⁰ Ibid., p. 196. Traduction française de la citation : « C'est à dire qu'il faudrait pouvoir anticiper dès maintenant les intérêts futurs de réception ; et le terme de 'préception' désigne l'ensemble des efforts entrepris pour y parvenir. La 'préception' guide la constitution d'un patrimoine avec l'objectif de satisfaire un futur intérêt historiographique en terme de réception à partir des sources ».

²¹¹ Au sein de l'office de radiodiffusion public, le Südwestrundfunk (SWR) à Baden-Baden, beaucoup d'émissions des années 60 ou 70 sont décrites très sommairement sur supports conventionnels, c'est-à-dire sur bordereaux et ne sont donc pas exploitables : c'est la raison pour laquelle le SWR a lancé une politique de reprise d'antériorité sur les fonds anciens (Rückwärtserschließungspolitik). Celle-ci concerne les émissions sportives du SWR, puisque cet organisme a en charge depuis 1969 la production des « Coupes du monde » de football, notamment celles de 1962, 1970 et 1986. Etant donné le nombre croissant de chaînes ayant régulièrement besoin d'extraits sportifs, une équipe du SWR pilote depuis 1999 un projet de catalogage formel et d'indexation des émissions sportives qui existent jusqu'à aujourd'hui uniquement sur supports conventionnels.

verrons, des critères adoptés par la loi sur le Dépôt légal de la radiotélévision en France :

«Die Besuchernachfrage wird oberstes Kriterium für die Auswahl von Sendungen sein. Sie wird sich unter die drei Kategorien Qualität, Quote, Kult subsumieren lassen.

Eine detaillierte Richtlinie muss noch erarbeitet werden. Bei der Auswahl der Erstausrüstung kann man sich von folgenden Parametern leiten lassen:

- * Alle mit einem ernstzunehmenden Fernsehpreis ausgezeichneten Produktionen*
- * Alle Länderspiele des DFB, soweit noch vorhanden, sowie zumindest Überblicksendungen über die wichtigen sportlichen Ereignisse des vergangenen Jahrhunderts*
- * Alle Quotensieger seit Beginn der Messungen der GfK (mindestens die ersten drei der Jahresliste, besser die ersten fünf)*
- * Alle Produktionen, die von den beteiligten Sendern selbst als herausragend und repräsentativ vorgeschlagen werden*
- * Alle Wochenschau-Sendungen der ARD, wenn man nicht schon eine durchgängige, tagesaktuelle Nachrichtensendung dokumentieren kann*
- * Alle Serien mit einer Folge²¹².*

²¹² Joseph Hoppe, « Die deutsche Mediathek in Berlin: Reformulierung des Konzeptes », *epd medien*, N° 62 (2000) : p. 23. Traduction française de la citation : « Les demandes émanant des utilisateurs constitueront le critère suprême pour la sélection des émissions. Celle-ci portera sur les trois catégories qualité, audimat et 'culte' ».

Une directive détaillée devra encore être élaborée. Pour la sélection des premiers fonds, les trois paramètres suivants pourront être pris en compte :

- * Toutes les productions récompensées par un prix de renom ;*
- * Tous les matchs internationaux de la Fédération allemande de Football encore disponibles ainsi que - au moins - des programmes retraçant les principaux événements sportifs du siècle passé ;*
- * Tous les programmes champions de l'audimat depuis le début des relevés par la GfK (au moins les trois, de préférence les cinq meilleurs de l'année) ;*
- * Toutes les productions proposées par les chaînes concernées comme étant de haute qualité et représentatives ;*
- * Tous les journaux hebdomadaires ('Wochenschau') de l'ARD, étant donné qu'il semble impossible de documenter l'intégralité d'un journal télévisé quotidien ;*
- * Toutes les séries à raison d'un épisode.*

Le principe qui gouverne les choix de sélection est le souci d'un panorama générique grâce à un panel représentatif de productions sélectionnées par les chaînes publiques et privées.

Il faut noter toutefois qu'un sort particulier est réservé aux retransmissions de football et aux feuilletons télévisés pour lesquelles la médiathèque revendique l'exhaustivité. Pour ce qui est de l'actualité, la médiathèque proposera l'intégralité des éditions hebdomadaires de l'ARD à défaut de pouvoir mettre à disposition une édition quotidienne de l'ARD. De plus, la volonté de respect et de mise en évidence du choix des téléspectateurs est manifeste puisque sont conservées toutes les émissions qui ont enregistré le plus d'audimat ainsi que celles qui ont été récompensées par un prix. De plus, à la différence des critères de sélection au titre du Dépôt légal de la radiotélévision française qui ne prennent en compte que les documents audiovisuels d'origine française diffusés pour la première fois, un élargissement de la collection de la Médiathèque grâce à l'intégration de 10% de productions étrangères est à l'étude.

Grâce à ce choix singulier et plus contrasté, la Médiathèque se démarque nettement de la conception française en faisant la part belle à la réception des productions télévisuelles et défend ainsi une politique de l'archive en vertu de laquelle la réception est significative des représentations culturelles au sens large, à un instant donné d'une société. S'alignant explicitement sur des critères marchands à la différence de l'Inathèque, nous faisons l'hypothèse que sa politique de l'archive reste tributaire d'une certaine « esthétique de la réception » qui, de Hans Robert Jauss²¹³ à Jürgen Habermas²¹⁴, s'est appliquée à réintégrer l'expérience esthétique dans l'ensemble de la praxis humaine. Battant en brèche la tradition romantique d'un art autonome et souverain par rapport au monde de la vie, Hans Robert Jauss et Jürgen Habermas feront en sorte de restaurer la fonction sociale de l'expérience esthétique, valorisant ainsi une véritable communication intersubjective entre la sphère artistique et la sphère pratique.

Si l'on rattache cette tradition aux critères de sélection sur lesquels s'appuie une politique de l'archive audiovisuelle, la transmission d'un savoir culturel

²¹³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (Paris : Gallimard, 1978)

valide et en l'état d'un patrimoine audiovisuel ne doit pas procéder d'une transposition de jugements de goût par des arbitres professionnels mais au contraire s'appuyer sur les orientations du goût régnant qui, à l'instar de Kant dans sa « Critique de la faculté de juger », doit comporter une qualité esthétique d'universalité, c'est-à-dire de validité en droit pour tous. Par conséquent, si les téléspectateurs accréditent une culture populaire à travers leur fidélité inaltérable pour les retransmissions sportives et les feuilletons télévisés, ceux-ci doivent être pris en compte par les archives audiovisuelles qui ont pour mission de couvrir les aspects véritablement représentatifs de la production télévisuelle. En s'appuyant sur l'évolution du principe de valeur culturelle qui invalide la hiérarchisation entre œuvres télévisuelles et programmes populaires, le directeur des archives et de la documentation du SWR, Michael Harms, fait part de sa conception d'une archive audiovisuelle :

«Was wir zu verzeichnen haben, ist also eine Verschiebung des Kulturwertbegriffes weg vom Einmaligkeitscharakter. Das genaue Gegenteil des Einmaligen - nämlich Strukturen des Einförmigen - schieben sich an die Stelle, wo das Wertempfinden sitzt (...). Die Vorbilder für ein deutsches Programm-Museum, das Broadcasting Museum in New-York oder das französische Pendant in Paris - stellen kaum anderes dar als Sammlungen der für wichtig gehaltenen Werke der Fernseh- und Radiokunst, nicht aber nach dem Repräsentanzprinzip gebildete Überlieferungen der gesamten Produzententätigkeiten von Fernsehen und Hörfunk (...). Das Museumskonzept mit seiner Ausrichtung auf Werke und Werkreihen bzw. Werkschöpfer vermag die veränderten Perspektiven, unter denen sowohl das Material (das Produzierte) als auch die Urheberschaften (individuelle Autorenschaft wird durch Urheber- bzw. Produzentenkollektive abgelöst) zu betrachten sind, nicht in den Griff zu bekommen. Archivische und vor allem dokumentarische Komponenten müssten das Museumskonzept ergänzen oder gar prägen, um den Nutzern die angemessenen Materialauswahlen zur

²¹⁴ Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel* : Tomes 1 et 2 (Paris : Fayard, 1981/1987)

Verfügung stellen zu können. Auswahlen, die wesentlich mehr umfassen als besagte Werkreihen und Künstlerbiografien»²¹⁵

²¹⁵ Michael Harms, «Die ideelle Verwertung von Hörfunk-Programmen « dans : *Information als Wert, Information als Ware: Zum Selbstverständnis der Medienarchive in sparsamen Zeiten*, ed. par Eckhard Lange, (Baden-Baden : Nomos-Verlag, 1995) pp. 129-130. Traduction française de la citation : « *Nous constatons donc une évolution de la notion de valeur culturelle, qui perd son caractère d'unicité. C'est le contraire de l'Unique, à savoir, les structures de l'uniformité qui s'établissent aujourd'hui comme jugement de valeur (...). Les institutions servant de modèle au musée allemand de programmes, tels que le Broadcasting Museum de New-York et son pendant français à Paris, ne sont pratiquement que des collections des œuvres jugées importantes de l'art télévisuel ou radiophonique, et non pas des patrimoines reflétant les activités des producteurs de télévision ou de radio et constitués en fonction du principe de représentativité (...). Le concept de musée, orienté vers les œuvres et les rétrospectives et/ou les auteurs ne parvient pas à intégrer les nouvelles perspectives dans lesquelles il convient de considérer autant le matériel (ce qui est produit) que les aspects auctoriaux (l'auteur individuel est remplacé par des collectifs d'auteurs ou de producteurs). Il conviendrait que des éléments archivistiques et surtout documentaires complètent le concept de musée voire le caractérisent, afin de pouvoir mettre à la disposition des usagers le choix souhaité de matériel, choix qui contiendrait bien plus que les rétrospectives et biographies d'artistes mentionnées plus haut ».*

Deuxième partie :

La condition de l'archive à l'ère du numérique

2.1 CULTURE DE LA MÉMOIRE OU AMNÉSIE TECHNOLOGIQUE

2.1.1 « Hypomnesis » ou le discrédit de l'interposition technique

« Die Zeiten, Vergessen für einen Gegenstand wählenden Willens zu halten, sind bald wohl endgültig vorüber. Es braucht kein «Als-ob» des Vergessens mehr: Die Kapazitäten sind ausgereizt, die Speicher trotz vorgeblich unbegrenzten Fassungsvermögens voll. Es fehlen die Selektionskriterien (...). Die Magie umfassender Archivierung schlägt zunehmend in den Alptraum um, mit Datenmengen nicht mehr selektiv umgehen zu können. Die Technisierung der Gedächtnisspeicher - vorgestellt als Vollendung des enzyklopädischen Ideals, das der Fortschritt des Wissens als Teleologie der Geschichte wie als Emanzipation des Menschen einschließt - hat Automatismen des Bewahrens erzwungen, von denen keiner sich eine angemessene Vorstellung hat machen können ».²¹⁶

²¹⁶ Hans Ulrich Reck, « Konstruktionen des Erinnerns », *Kunstforum*, N°127 (1994) : p. 83. Traduction française de la citation : « Les temps où l'on prenait l'oubli pour un choix de la volonté seront certainement bientôt révolus. Un «soi-disant» Oubli n'est plus nécessaire : les capacités sont épuisées et les mémoires sont pleines, malgré leur volume prétendument illimité. Il n'y a pas de critères de sélection (...). La magie de l'archivage complet se mue de plus en plus en un cauchemar : celui de ne plus pouvoir gérer les masses de données de façon sélective. La technicisation des mémoires, présentée comme la perfection de l'idéal encyclopédique qu'englobe le progrès du savoir en tant que téléologie de l'histoire comme en tant qu'émancipation de l'homme, a induit des automatismes de conservation que personne n'aurait osé imaginer »

«*Wir bedürfen einer expliziten Kultur des Vergessens, um kulturfähig zu sein* ».²¹⁷

Avec l'accroissement exponentiel des données consécutif à l'avènement des technologies numériques se sont multipliés ces dernières années les discours²¹⁸ prophétiques sur l'avenir de la mémoire culturelle. En général, ceux-ci oscillent entre optimisme délirant et discours eschatologiques sur la fin d'une culture de la mémoire : pour ces derniers, les nouvelles technologies de l'information (NTI) seraient responsables de la mise en œuvre d'une amnésie collective. En effet, la mémoire électronique serait condamnée à agir en définitive comme une mémoire en trompe-l'œil dans la mesure où la conservation anonyme et indifférenciée de masses d'informations, sans procédures de sélection adaptée, la vouerait irrémédiablement à l'oubli. En 1998, le commissaire de l'exposition «Deep storage»²¹⁹ consacrée à la collection et à l'archivage en art contemporain soulignait à juste titre que la légitimation de notre culture contemporaine ne reposait plus tant sur la production et l'accumulation des traces que sur l'élaboration de systèmes de sélection ou d'élimination contrôlée :

«*Angesichts der Verfügbarkeit nahezu jeder Information wird das Identifizieren der relevanten Information zur eigentlichen Annäherung an Archive. Dies geschieht zunehmend mit elektronischen Suchmaschinen oder mit Softwareagenten, deren Hauptaufgabe darin besteht, den Datenmüll*

²¹⁷ Ibid., p. 107. Traduction française de la citation : « *Nous avons besoin d'une culture explicite de l'oubli afin d'accéder à la Culture* ».

²¹⁸ Hans Ulrich Reck, « Konstruktionen des Erinnerns », *Kunstforum*, N°127 (1994) : p. 99. Extrait : «*Erinnern ist immer eine Selektion nicht allein von Gehalten, sondern von Selektivitätsmustern*», Traduction française de la citation : « *Le souvenir est toujours une sélection, et porte non seulement sur les contenus, mais également sur les paramètres de sélectivité* » On retrouve une idée analogue chez Hinderk M. Emrich, « Über die Notwendigkeit des Vergessens » dans : *Vom Nutzen des Vergessens*, ed. par Gary Smith et Hinderk M. Emrich (Berlin: Akademie Verlag, 1996) p.27. Extrait : «*Im Zeitalter unerschöpfbarer Speichertechnologien scheint kulturelles Gedächtnis sich allerdings in sein Gegenteil zu verwandeln, eine totale Erinnerungskultur schlägt damit dialektisch um in ihr Gegenteil - ein bloßes anonymes Aufbewahren und damit Vergessen (...)*». Traduction française de la citation : « *Cependant, à l'ère de systèmes de stockage illimités, la mémoire culturelle semble se transformer en son contraire dans la mesure où la culture du souvenir à tout prix prend dialectiquement le chemin inverse: la simple conservation anonyme et, par conséquent, l'oubli (...)* »

²¹⁹ Cf. «Deep Storage: Arsenele der Erinnerung: Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst,» Catalogue d'exposition, Nationalgalerie SMPK (Berlin : Prestel München/New York, déc.1997/janv.1998)

*zum Verschwinden zu bringen. Nicht das Bewahren und Archivieren, sondern das Verdrängen von Informationen wird zu einer Kulturtechnik der Wissensgesellschaft».*²²⁰

Même s'il est vrai que les logiciels documentaires et les outils de référencement sont longtemps restés peu performants, la thèse de Hans Ulrich Reck mérite d'être nuancée voire infirmée. En effet, peut-on considérer comme l'auteur que les dispositifs de traitement de l'information sont aujourd'hui responsables d'une amnésie technologique étant donné l'occultation supposée des critères de sélection ?

Sur cette question, on notera que le développement considérable du Web a changé la donne et incité les concepteurs de logiciels à développer des systèmes capables d'organiser l'immense base de données que représente la Toile. Grâce à des procédures adaptées (PageRank), il est aujourd'hui possible d'améliorer la pertinence du classement effectué par les moteurs de recherche. Ainsi, par exemple l'analyse des liens entre des sites permet d'étudier «l'opinion» que révèlent ces liaisons et de déduire du nombre des liens pointant sur une page son niveau de popularité. Cette hiérarchisation originale des résultats d'une requête en fonction du jugement des auteurs de pages Web et non plus de la simple occurrence des mots-clés nous évite d'être envahis par une foule de réponses et intervient comme «*pondération sémantique*»²²¹. En outre, certains programmes comme Human Links²²² permettent de définir automatiquement les centres d'intérêt d'un internaute à partir de l'analyse de ses signets ou «favoris» (bookmarks). En partant de

²²⁰ Stefan Iglhaut, «Vom Archivieren zum Navigieren: Anmerkungen zu ‚Deep Storage‘ und zum Medium der Verfügbarkeit» dans : *Deep Storage: Arsenale der Erinnerung: Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, Catalogue d'exposition, Nationalgalerie SMPK (Berlin : Prestel München/New York, déc.1997/janv.1998) p.175. Traduction française de la citation : «*Face à la disponibilité de pratiquement chaque information, c'est dans l'identification des informations pertinentes que va résider le véritable travail d'archivage. Ceci se fait de plus en plus à l'aide de moteurs de recherche électroniques ou avec des logiciels dont la principale tâche consiste à éliminer les données excédentaires. Ce n'est plus la conservation et l'archivage, mais la mise au rebut d'informations qui devient une technique culturelle de la société du savoir* ».

²²¹ Jean-Michel Rodes, « Les bouleversements de la mémoire au seuil du troisième millénaire », *MédiaMorphoses*, N° 1 (2001) : p. 8

²²² Cf. «A la recherche de l'information perdue dans le cyberspace» dans : *Le Monde*, ed. par Jean-Marie Colombani (Paris : 9 juin 2001) p. 12

l'analyse des mots contenus dans les pages Internet correspondant aux liens mis en mémoire, le programme détermine automatiquement une série de thèmes principaux qu'il organise sous la forme d'une carte des thèmes favoris regroupant les liens correspondants et disposés en fonction de l'intensité de leurs relations.

Considérant le fait que les moteurs de recherche sont des machines à calculer très puissantes prenant en compte des séries de caractères interminables et effectuant des opérations mathématiques sur des corpus de textes très étendus, celles-ci nécessitent - comme nous venons de le voir - la création de programmes performants visant à majorer leur efficacité. Mais ceci signifie aussi qu'à partir du moment où l'on confie à la machine une partie importante des opérations réalisées jusque là par l'homme, la sélection de l'information s'élabore de plus en plus comme un jeu de dévoilement et de dissimulation qui reste obscur pour l'opérateur humain.

Comme l'a très bien souligné Yves Jeanneret²²³, avec les moteurs de recherche la première sélection est d'ordre spatial puisqu'à la différence d'un catalogue de bibliothèque, un moteur de recherche ne peut, pour sa part, offrir une représentation du fonds documentaire que sur l'espace limité d'une surface d'écran. De plus, l'intégration d'un ensemble de règles au fonctionnement de la machine sous forme de manipulations automatiques de textes (choix des sites et des textes enregistrés; définition des unités traitées, en plein texte ou à partir de résumés, en privilégiant les titres ou en traitant tout le texte de façon unique ; pondération des résultats obtenus en fonction de principes d'importance et de hiérarchie entre les sources...) fait que la machine réalise forcément une forme de sélection en donnant à voir certains documents plutôt que d'autres. Ceci signifie que la délégation de procédures de traitement de l'information à la machine interfère non seulement sur les résultats obtenus mais aussi sur les modes de lecture des documents qui obéissent à des conventions de manipulation de symboles supposées connues des utilisateurs :

« A chaque étape de cette procédure (qui associe toujours la technique et le symbolique) certains savoirs seront prélevés dans la culture sociale

²²³ Yves Jeanneret, *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?* (Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2000)

*(courante, spécialisée, naïve) puis instrumentalisés par les concepteurs, d'autres seront supposés chez les utilisateurs. Certaines opérations effectuées jusque là par les 'hommes de l'art' (éditeurs, documentalistes, critiques) seront confiées à l'utilisateur ordinaire. D'autres seront transférées de l'homme vers la machine, c'est à dire détachées de leur contexte sémantique pour être attachées à une procédure mathématique ».*²²⁴

Même si sans conteste les concepteurs de moteurs de recherche font de la sélection d'informations un principe moins évident que dans le traitement documentaire classique parce que plus invisible et plus insaisissable, les théories précitées (Hans Ulrich Reck/Emrich M. Hinderk), marquées par une certaine technophobie, nous semblent problématiques, car elles subordonnent la question de la sélection à une conception fantasmée de la technique, assimilée ici à un dispositif indéchiffrable. De plus, ces approches sont d'autant plus sujettes à caution qu'elles nient le rôle actif de l'utilisateur²²⁵ dans l'appropriation des nouvelles technologies de traitement de l'information.

A lire un auteur comme Hans Ulrich Reck, nous avons en effet l'impression que l'émergence des technologies de traitement de l'information, que ce soient les moteurs de recherche ou l'hypertexte, façonnent leur propre monde de références et de significations indépendamment de l'utilisateur à qui on conteste et retire d'emblée toute interférence possible. Tout se passe en effet comme si s'était constituée une frontière irréductible entre les processus informatiques et l'être humain, dépossédé de son pouvoir d'agir face à un univers technique.

²²⁴ Ibid., p. 51.

²²⁵ Si l'on se réfère à l'épistémologie de la cognition telle qu'elle apparaît dans la deuxième cybernétique du « Biological Computer Laboratory » représentée entre autres par Heinz von Foerster, c'est l'utilisateur qui donne de la pertinence aux données. Etant donné qu'il n'y a pas - d'après le principe de la clôture informationnelle - d'information « en soi » mais « pour soi », la connaissance fonctionne d'abord comme une reconnaissance à travers des opérations récursives complexes entre la perception des données et leur traitement par les réseaux neuronaux. Ceci signifie entre autres que l'utilisateur contribue à construire sa propre culture de la mémoire sur le modèle biologique régi par l'autoréférence et l'interaction. Nous reviendrons plus tard sur ce point au cours du cheminement de notre réflexion.

Cependant si on considère l'existence de couplages humains-machines, nous sommes en présence de boucles de réversion entre une extériorité technique et une intériorité humaine, ce qui fait qu'un objet technique spécifique rétroagit toujours sur notre univers mental. En effet, chaque objet technique revient finalement à nous construire dans la mesure où il n'est que vecteur ou prétexte à l'actualisation de notre propre espace mental. Loin de s'élaborer comme limite donc comme détermination et exclusion, les nouvelles technologies virtuelles sont avant tout « *une hétérogène, un devenir autre, un processus d'accueil de l'altérité* »²²⁶.

En s'appuyant sur les principes de l'épistémologie de la cognition, on peut considérer que chaque nouvelle technologie intellectuelle nous met en présence d'un processus de reconstruction qui sélectionne comme information les stimuli correspondant aux états propres de nos dispositifs cognitifs, contribuant ainsi à créer et réactualiser le monde de significations que nous sommes.

²²⁶ Pierre Levy, *Qu'est-ce que le virtuel ?* (Paris : La Découverte/Poche, 1998) p. 23

2.1.1.1 Retour sur un texte fondateur : le *Phèdre* de Platon

Poursuivons dans l'analyse de la thèse de Hans Ulrich Reck sur l'idée de faillite d'une culture de la mémoire à l'ère des technologies numériques.

Comme nous allons le voir, cette thèse semble manifester en premier lieu la résurgence d'une conception de l'archive comme dispositif aliénant, l'archive faisant référence ici à tout processus d'extériorisation ou d'artificialisation de la mémoire vers un objet matériel.

En effet, le discrédit qui pèse sur la mémoire digitale réactualise une disqualification antique de la mémoire artificielle voire artificieuse par opposition à la mémoire naturelle comme si se jouait aujourd'hui un vieux philosophème qui a essaimé dans toute la philosophie occidentale de Platon à Heidegger²²⁷. Derrière les discours technophobes prônant une amnésie technologique semble s'exprimer, à nouveaux frais, un profond scepticisme à l'égard de toute forme d'extériorisation de la mémoire vers des dispositifs techniques. Si l'on se réfère au sens initial qui habite la notion d'archive, les réserves formulées par Hans Ulrich Reck à l'endroit de la mémoire artificielle viendraient du fait que « *l'archive, si ce mot ou cette figure se stabilisent en quelque signification, ce ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieure. Bien au contraire : l'archive a lieu au lieu de défaillance originare et structurelle de ladite mémoire* ». ²²⁸

²²⁷ Ann van Sevenant, *Ecrire à la lumière : le philosophe et l'ordinateur* (Paris : Galilée, 1999). Dans son livre, Ann Van Sevenant part du principe que l'on peut lire la philosophie heideggerienne de la technique comme le prolongement de la menace jadis exprimée par Platon. L'auteur se réfère ici à l'essai *Maira (Parménide, VIII, 34-41)* de Martin Heidegger où le philosophe, célèbre pour sa défiance envers les techniques de reproduction, défend la manuscriture qu'il dit menacée par l'écriture mécanique. Ann Van Sevenant note que si Platon localise le lieu de la vérité dans l'âme, pour Heidegger un déplacement s'effectue vers la main. Pour lui, l'écriture à la main révèle la co-appartenance essentielle de l'être, de la parole, de la lecture et de l'écriture. Chez Heidegger, le rapport de l'homme à l'être se manifeste uniquement dans l'écriture à la main et non pas dans l'écriture à la machine qui emprisonne la liberté du geste. Dans l'écriture à la main se découvre un rapport à l'être qui n'est pas uniquement conçu comme présence et domination - propres à la technique -, mais aussi comme repli échappant au pouvoir de la domination.

²²⁸ Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne* (Paris : Galilée, 1995) p. 26

Nous ne pouvons faire l'économie ici d'une lecture récurrente d'un texte fondateur de la culture occidentale, à savoir le « Phèdre » de Platon. Dans ce texte, les deux dieux égyptiens, Theuth, inventeur de l'écriture et Thamous, roi des dieux, confrontent leur approche sur ce nouveau dispositif d'inscription des traces. Alors que le premier présente cette nouvelle technique d'inscription matérielle comme un moyen d'augmenter l'accès au savoir, l'autre prédit que ce nouveau régime d'inscription détournera les hommes de cultiver leur propre esprit. Apparenté à une « *écriture sur de l'eau* »²²⁹, tout discours archivé dans l'écriture équivaut à une écriture éphémère et vaine, incapable de transmettre la sagesse. Cette absence de solidité fait référence ici au danger qu'il y aurait « *à faire naître des discours incapables de se tirer d'affaire par la parole, incapables en outre d'enseigner comme il faut la vérité* »²³⁰ car n'étant plus sous l'autorité du maître qui peut toujours se porter au secours de ce qu'il affirme, ces discours seraient d'une certaine façon sans défense. En effet, si une invention technique comme l'écriture a un caractère déterminant pour la culture, ceci implique aussi qu'elle soit disponible, donc diffusable. Mais inversement, cette diffusion des idées nécessaire à l'élaboration de nouveaux rapports entre savoir et société fait courir le risque d'une dissémination de la pensée et des œuvres puisqu'elle s'effectue sans contrôle du maître.

Il est intéressant de constater que l'opposition classique entre les défenseurs et les détracteurs de l'écriture ressurgit aujourd'hui avec presque autant d'acuité qu'à l'époque de Platon.

Effectivement, on trouve des auteurs qui comme Hans Ulrich Reck critiquent la gigantesque machine archivante représentée par Internet, assimilée à un outil de distribution de ressources informationnelles à des publics incapables de se les approprier vraiment. Pour eux, cette rétention artificielle de la mémoire ne permet pas un usage éclairé des traces. A l'opposé, comme le dieu Theuth, les adeptes des nouveaux réseaux annoncent la naissance d'un nouvel universel culturel qualifié de cyberculture.

²²⁹ Platon, *Phèdre* (Paris : GF-Flammarion, 1997 (édition corrigée et mise à jour)) p. 182

²³⁰ Ibid., p. 182.

Cette divergence de points de vue est particulièrement patente dès lors que l'on reconsidère la philosophie platonicienne de l'écriture à la lumière de l'hypertexte informatique. Pour les détracteurs, la dépréciation de l'écriture électronique représentée par l'hypertexte viendrait de son incapacité à produire une connaissance-mémoire, de véritables informations en somme. Loin de faire l'objet d'un travail de production intellectuelle, l'hypertexte informatique ne serait - comme l'écriture au temps de Platon - qu'un instrument de l'oubli étant donné la surdétermination binaire des liens et les dissociations sémantiques fréquentes :

*«Hypertexte unterstützen denn auch weniger ein Denken der Vernetzung, wie oft behauptet wird, sondern eines der Verfransung. Dekomposition und Dezentrierung, die postmodernen Strategien zur Erfindung neuer Kombinatoriken, sind hier das Resultat, nicht die Veranlassung des Lesevorgangs (...). Dies macht den Hypertext zu einem idealen Instrument des Vergessens - freilich nicht des Vergessens im Sinne einer ‚ars oblivionalis‘, die mit einem anamnesticen Erinnern durchaus kompatibel ist, weil ihre Subversion von auswendig gelernten Bedeutungen neue Assoziationsmöglichkeiten freisetzt, sondern des Vergessens im Sinne der schieren Auslöschung von Bedeutung durch Dissoziation ihrer Komponenten».*²³¹

Pour la frange des penseurs technophobes, l'hypertexte n'autorise aucun nouveau type de lectures et d'écritures collectives mais se réduit en définitive à un auxiliaire supplémentaire de la mémoire écrite. Derrière cette idée se dessine à nouveau la résurgence d'une conception de la technologie

²³¹ Peter Matussek, «Hypomnemata und Hypermedia: Erinnerung im Medienwechsel: die platonische Dialogtechnik und ihre digitalen Amplifikationen», *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, N°72 (1998) : p. 276. Traduction française de la citation : « Contrairement à ce qui est souvent prétendu, les hypertextes contribuent moins à un processus de pensée en réseau, mais génèrent plutôt un sentiment d'éparpillement. La décomposition, la percée d'une logique centrifuge et les stratégies post-modernes d'invention de nouvelles combinatoires en sont ici le résultat et non pas l'incitation au processus de lecture (...). Ceci fait de l'hypertexte un instrument idéal de l'oubli - non pas dans le sens d'un 'ars oblivionalis', qui est, pour sa part, tout à fait compatible avec une mémoire relevant de l'anamnèse, parce qu'il subvertit les contenus de mémoire appris par cœur pour faire naître de nouvelles associations, mais de l'oubli dans le sens de la destruction pure et simple de significations par dissociation de ses composantes ».

réduite à ses propriétés d'enregistrement, à son caractère « d'hypomnesis » mais incapable de produire du sens.

En revanche pour des penseurs comme Pierre Levy²³² dont les thèses sont connues pour être une ardente défense des nouvelles technologies, l'hypertexte permet pour la première fois au texte de se transformer en véritable problématique textuelle. Grâce au continuum varié entre la lecture individuelle d'un texte précis et la navigation dans de vastes réseaux numériques au sein desquels une foule de personnes annote, augmente, connecte les textes les uns aux autres au moyen de liens hypertextuels, l'hypertexte permet la mise en œuvre d'une écriture-lecture collective. En multipliant les occasions de production de sens permettant d'enrichir considérablement la lecture, le passage à l'hypertexte consacre un véritable processus de virtualisation puisqu'il fait d'un texte actuel une des figures possibles d'un champ textuel disponible, reconfigurable à loisir :

*« Suivant une seconde approche, complémentaire, la tendance contemporaine à l'hypertextualisation des documents peut se définir comme une tendance à l'indistinction, au mélange des fonctions de lecture et d'écriture. Nous abordons ici le processus de virtualisation proprement dit, qui a comme souvent pour effet de mettre en boucle l'extériorité et l'intériorité, dans ce cas l'intimité de l'auteur et l'étrangeté du lecteur par rapport au texte. Ce passage continu du dedans au dehors, comme sur un anneau de Moebius, caractérise déjà la lecture classique, car, pour comprendre, le lecteur doit 'réécrire' le texte mentalement et donc entrer dedans. Il concerne aussi la rédaction puisque la peine d'écrire consiste à se relire pour se corriger, donc à faire effort pour devenir étranger à son texte. Or l'hypertextualisation objective opérationnalise et porte à la puissance du collectif cette identification croisée du lecteur et de l'auteur ».*²³³

Enfin, finalement qu'elle se cristallise sur la technique de l'hypertexte ou sur une autre technique informatique, la dissension persistante entre les défenseurs et les pourfendeurs des nouveaux dispositifs techniques d'inscription révèle en abîme une opposition bien plus profonde, celle entre « l'extérieur »

²³² Pierre Levy, *Qu'est-ce que le virtuel ?* (Paris : La Découverte/Poche, 1998)

²³³ Ibid., pp. 42-43

et « l'intérieur ». Pour revenir au texte fondateur de Platon, nous rappellerons que si celui-ci tient l'écriture (le média, l'enregistrement) pour inférieur au logos (tout à la fois parole et pensée) c'est parce qu'elle se rapporte à une extériorité alors que la véritable connaissance est fondamentalement considérée comme une faculté qui s'exerce dans une intériorité, lieu et essence de la mémoire vive et intelligible. Dans l'idéologie platonicienne, tout semble tourner autour du statut donné à l'idée de distance puisque l'écriture est disqualifiée comme artifice dans la mesure où elle introduit une distance par rapport à une forme première et originelle représentée par le logos. C'est pourquoi ce texte reste paradigmatique de l'affrontement entre deux formes de mémoire, une mémoire médiatisée et une mémoire non médiatée qui elle seule permet de réconcilier l'auteur, le monde et la pensée.

En conclusion provisoire, nous faisons l'hypothèse que ces divergences de point de vue remettent aujourd'hui sur le devant de la scène deux écoles de pensée. D'une part, les partisans de l'idéologie platonicienne de l'intériorité qui véhiculent une conception de la technique issue de la tradition idéaliste selon laquelle les hommes pourraient penser sans jamais recourir à l'extériorité et à la matérialité. Comme le souligne Yves Jeanneret²³⁴, cette rhétorique de la présence et de l'immédiateté dépasse de loin les cercles philosophiques pour alimenter les discours des promoteurs des télécommunications, hantés par le désir de transparence et de télépathie. En filigrane, il s'agit bien sûr pour eux d'annihiler toute forme de distance.

D'autre part, les partisans de l'idéologie de l'extériorité, représentative d'un matérialisme culturel dominant dans la philosophie contemporaine. Dans la continuité de la critique derridiste de la métaphysique de la présence, la médiologie est ici paradigmatique de la volonté de penser le champ des productions culturelles et symboliques non seulement comme tributaires mais comme coproduites par les supports matériels de nos échanges. Nous terminerons cet examen philosophique avec une citation d'Yves Jeanneret qui pour sa part refuse de se rattacher à l'une ou à l'autre des écoles précitées :

²³⁴ Yves Jeanneret, « Quatre lectures d'un texte fondateur » dans : *Y-a-t-il des technologies de l'information ?* (Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2000) p. 27

*« La critique de l'idéalisme platonicien peut alimenter une conception purement logistique de la pensée, selon laquelle ce serait le développement des artefacts, la construction de réseaux d'inscriptions, qui permettrait le développement des cultures. Pis, une déconstruction mal comprise peut apporter une justification aux discours technologistes, en accréditant l'idée que la création des artefacts serait en elle-même une modification de l'ordre culturel, que tout serait trace, dispositif, dissémination dans la culture, et rien concentration ou intentionnalité. Je hasarderai même l'idée que, si la lecture de Derrida trouvait sa pleine pertinence dans les années soixante, avec la critique nécessaire des illusions idéalistes, la reprendre aujourd'hui serait tirer le texte platonicien loin de ce qui fait son actualité vive, à l'heure du prétendu knowlegde management, de la croyance en des 'acteurs non humains' et du commerce des arbres de connaissance. La critique de l'idéologie platonicienne attire l'attention sur l'importance des objets techniques de la pensée, car il n'y a pas de pensée sans dispositifs techniques : il n'y a pas de logos pur. Inversement, le refus platonicien du technologisme souligne un niveau d'analyse que l'éloge de l'extériorité méconnaît gravement : le fait qu'il n'y a pas de culture par la seule multiplication des dispositifs, que l'appropriation des connaissances par le sujet et le partage social des savoirs supposent autre chose que des prothèses. Ce n'est pas parce que le discours logocentrisme a été traqué, à juste titre, qu'il faut promouvoir un discours technocentrisme. Ce n'est pas parce que l'abolition des distances est impossible qu'il faut chanter les louanges de la chosification du savoir. En somme, il n'y a pas de pharmacos, ni en faveur de Thamous ni en faveur de Teuth. Ni en faveur de Platon, ni en faveur de Derrida ».*²³⁵

²³⁵ Ibid., pp. 33-34

2.1.1.2 Entre «ars memoria» et «memoria vis»

Il convient d'approfondir encore ce que renferme la ligne de partage ancienne entre l'intériorité de la mémoire et l'extériorité de ces machines archivantes qui affectent aujourd'hui, dans des dimensions sans commune mesure avec celles du passé, la totalité de notre rapport au monde. Il semblerait que cette prétendue opposition entre la «mnémé» c'est-à-dire la mémoire vivante et spontanée et «l'hypomnesis» comme prothèse technique révèle en abîme le redoutable problème de la mémoire dans sa contradiction même. En effet, cette opposition entre l'intériorité et l'extériorité de la mémoire met à jour l'antinomie entre deux traditions de la mémoire, d'une part la mémoire dans sa conception technicisante, et d'autre part la mémoire comme puissance du souvenir et donc de la connaissance. En d'autres termes, au binôme extériorité-intériorité correspondrait celui de la mémoire-dépôt par opposition à la mémoire-souvenir :

*«Die Geschichte der Gedächtnistheorien ist durch einen eigentümlichen Widerspruch gekennzeichnet: auf der einen Seite die Tradition der Rhetorik, die eine Fülle technisch-mechanischer Modelle und Begriffe hervorgebracht hat, auf der anderen Seite die Psychologie, die Philosophie, oder allgemeiner: die Humanwissenschaften, die darauf beharren, dass es sich bei allen mechanischen Modellen um Metaphern handele, und dass die Vorgänge des menschlichen Gedächtnisses auf technische Prozesse in keiner Weise abbildbar seien».*²³⁶

En effet, on pourrait dire que l'histoire de la pensée occidentale a d'abord valorisé depuis l'Antiquité une conception de la mémoire comme procédé mnémotechnique (ars memoria) qui consistait avant tout en une technique d'ordonnement du savoir. Dans l'antiquité, le but de l'Art de la mémoire

²³⁶ Hartmut Winkler (1998), «Medien - Speicher – Gedächtnis», [en ligne]. Adresse URL : www.uni-paderborn.de/winkler/gedacht.html Traduction française de la citation : « L'histoire des théories de la mémoire est marquée par une contradiction surprenante : il y a, d'une part, la tradition de la rhétorique, qui a produit une multitude de modèles et de notions technico-mécaniques et, d'autre part, la psychologie, la philosophie, ou, de façon plus générale, les sciences humaines, qui maintiennent que les modèles mécaniques ne sont que métaphores et que les procédés de mémorisation humains ne sont aucunement reproductibles par des procédures techniques ».

était de mettre de l'ordre dans les souvenirs, grâce à une mémoire des topiques, c'est à dire au rattachement de notions encodées sous forme d'images à des lieux imaginaires. Grâce à la constitution mentale d'une sorte d'alphabet visuel localisé dans un espace architectural, les rhéteurs de l'Antiquité tels Sénèque et Cicéron tout comme plus tard les prédicateurs médiévaux pouvaient mémoriser ainsi de longs discours. Plus tard, à l'époque de la Renaissance, le Théâtre de la mémoire de Giulio Camillo se veut une extension systématique des arts de mémoire de la tradition rhétorique et classique. Inspiré de la combinatoire universelle de Raymond Lulle et de Leibniz, le projet de Camillo cherche à dépasser l'art des anciens rhéteurs afin « d'élaborer un système mnémotechnique universel qui rende éternels les principes, les images et les lieux contingents que la rhétorique appliquait au cas par cas à tel ou tel discours ». ²³⁷

Liée à une organisation de la mémoire dans l'espace et empruntant aux métaphores du stock et du dépôt, cette conception de la mémoire a donné naissance à toutes les formes modernes d'ordonnement du savoir comme les encyclopédies, les bibliothèques et les musées. Cependant, à partir du moment où les techniques de reproduction moderne comme l'imprimerie font leur apparition, la conception technicisante de la mémoire issue des arts de la mémoire cède progressivement la place à une conception anthropocentriste de la mémoire. Dorénavant, la présence de supports stables et de modèles d'organisation systématique du savoir humain ont tendance à refouler la technique des Arts de la mémoire au profit d'une appréhension de la mémoire, qui dans la tradition des sciences humaines, valorisera la puissance du souvenir, intimement liée à l'expérience du temps et de la connaissance (*memoria vis*).

A cet égard, il est intéressant de constater qu'aujourd'hui, l'immense question de la mémoire artificielle et des modalités modernes d'archivage réactive le sens originel de la mémoire comme «ars memoria» :

²³⁷ Giulio Camillo, *Le théâtre de la mémoire* (Paris : éditions Allia, 2001) p. 17

*«Die ars-Seite, die technische Beherrschung der Memoria, hätte sich damit verselbstständigt auf Kosten der vis-Seite der Memoria, der unkontrollierbaren psychischen Energien».*²³⁸

Essayons de dégager dans quelle mesure l'analogie entre les machines archivantes modernes et la technique des Arts de la mémoire est pertinente.

Tout d'abord, partant du fait que la mémoire est indissociable de l'oubli, les nouvelles synthèses techniques de la mémoire s'alignent sur la conception des arts de la mémoire dans la mesure où elles n'oublient pas mais automatisent l'oubli. En effet, comme l'affirme Hans Ulrich Reck, si les machines archivantes modernes frappent de caducité la mémoire comme puissance du souvenir, c'est parce qu'elles soumettent l'oubli à la dictature d'une règle ou d'une volonté. Alors que l'oubli humain se soustrait à toute stratégie ou acte volontaire, l'ordinateur met en œuvre une gestion technique de l'oubli grâce à l'intervention de logiciels d'épuration (disk wash program) programmés pour effacer des fichiers selon des critères aléatoires comme par exemple les fichiers qui n'ont plus été utilisés depuis longtemps. Or, en procédant à l'élimination calculée des traces, les ordinateurs effacent mais n'oublient pas, car l'oubli humain n'est pas extériorisable - au sens d'André Leroi-Gourhan - aux mémoires électroniques tout simplement parce qu'il n'est pas programmable :

«Wie in den technischen Systemen der Datenspeicherung Destruktion als produktives Vergessen möglich sein soll, entzieht sich der bisherigen Definiertheit ihrer technologischen Basis prinzipiell. Hier wird das Paradox schmerzlich und für die Thematik der Zukunft des Erinnerns in der Medienkultur zentral (...). Kultur des Vergessens ist eine Aktivierungsform des Zwangs zur Gegenwart. Destruktion als, technisch gesprochen: Löschen verfügbarer Bezüge ist eine Konstruktion (...) Das gilt analog für den Bereich individualpsychologischer Phänomene: Ohne Vergessen gibt es kein menschliches, kein reflexives Leben. Erinnerung impliziert als grundsätzliche

²³⁸ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München : Beck, 1999) p. 411. Traduction française de la citation : « La partie 'ars', la maîtrise technique de la 'memoria', se serait ainsi rendue indépendante aux dépens de la partie 'vis' de la 'memoria', c'est-à-dire des énergies psychiques incontrôlables ».

Begriffsbestimmung zunächst nur, dass das Vergessen selber wiederum nicht vergessen werden darf (...). Das technische Vergessen ist reflexiv gar keines mehr, sondern bloß ein Löschen. Wenn aber der Vorgang des Vergessens vergisst, dass überhaupt vergessen worden ist, wenn die Form solcher Wiederholung nicht mehr als geleistet in der Gegenwart aufscheint, dann wird alle Rede von Erinnerung gegenstandslos. Das ist wohl die härteste Drohung der telematischen Informationsgesellschaftstechnologie, formuliert nicht als Produktionszusammenhang von Informationen und Daten, sondern als Rezeptionszusammenhang von Symbolen: dass in ihr bloß kulturloses Vergessen hergestellt, die Kultur des Vergessens aber bewusstlos automatisiert, reflexionsunfähig gehalten wird. Gerade die Informationsgesellschaft, die vermeintlich über alles im Modus der Präsenz verfügen kann, was die Geschichte der Kulturen überhaupt hergestellt hat, lebt wegen des Zwangs zur erinnerungslosen Tilgung von Selektionsprozessen bloß in ihrer eigenen Vergangenheit».²³⁹

D'autre part, si la mémoire électronique équivaut à une antimémoire en adoptant les principes des Arts de la mémoire, ceci est également très lié à la gestion qu'elle fait du temps.

Si l'on postule qu'une culture de la mémoire comme puissance du souvenir doit intégrer l'expérience du temps comme durée et transformation, la

²³⁹ Hans. Ulrich Reck, *Erinnern und Macht: Mediendispositive im Zeitalter des Techno-Imaginären* (Wien : WUV-Universität, 1997) p. 64. Traduction française de la citation : « A l'heure actuelle, il n'existe aucune indication de type technologique quant à la manière dont la destruction 'électronique' pourrait faire fonction d'oubli productif dans les systèmes techniques de mise en mémoire des données. C'est ici le paradoxe essentiel concernant l'avenir de la mémoire dans la culture des médias (...). La culture de l'oubli est impensable hors de la contrainte du présent. La destruction en tant que (techniquement parlant) élimination de références disponibles est un artifice (...) Ceci s'applique de la même manière aux phénomènes de la psychologie individuelle : sans l'oubli, il n'y a pas de vie humaine et réfléchie. La première condition de la mémoire est qu'il convient de ne pas oublier d'oublier (...). L'oubli technique n'en est pas un, ce n'est plus qu'une élimination. Mais, si l'oubli en tant que tel oublie qu'un oubli a eu lieu, si la forme d'une telle récurrence n'apparaît plus, dans le présent, comme ayant été exécutée, alors il n'y a plus lieu de parler de mémoire. C'est là sans doute la menace la plus grave émanant de notre société informatique, formulée non pas comme un rapport de production d'informations et de données, mais en tant que rapport de réception de symboles: elle ne produit rien que de l'oubli sans culture : la culture de l'oubli est automatisée sans conscience et maintenue dans l'incapacité de réfléchir. C'est précisément la société de l'information, soi-disant capable de mettre à disposition sur le mode de l'immédiateté tout ce qu'a jamais produit l'histoire des cultures, qui vit dans son propre passé en raison de la nécessité d'effacer sans en garder de trace les processus de sélection ».

mémoire électronique équivaut à la technique des Arts de la mémoire puisqu'elle implique une équivalence temporelle entre le moment de l'encodage et celui du décodage. En effet, tout comme l'orateur qui ravive des objets ou des événements laissés en dépôt suivant un ordre précis et par association d'idées, la mémoire artificielle de l'ordinateur réactive sur le même modèle une base de données.

En outre, l'expérience du temps est doublement niée dans le cas de la mémoire artificielle. Elle l'est d'abord lors du processus de remémoration puisque le langage appauvri de l'informatique, limité au stockage et au rappel, n'implique aucune expérience consciente et subjective du souvenir. D'autre part, en n'oubliant pas, grâce aux procédures de suppression automatique des données, la mémoire électronique invalide de facto tout travail du temps qui constitue la mémoire humaine comme distorsion et discontinuité.

De ce point de vue, certains auteurs, Marcel Proust, Louis Aragon ou encore Sigmund Freud²⁴⁰ pour ne citer qu'eux, ont bien montré que la «Erinnerung» procède fondamentalement d'un temps non contrôlable, échappant à toute prescription et fonctionnant sur le mode du décalage et de la contorsion. Sous l'emprise du temps, les traces mnésiques ne resurgissent jamais du même fleuve mémoriel mais sont soumises à des restructurations constantes de la même manière qu'elles peuvent être tout simplement oubliées.

Dans *Blanche ou l'oubli*²⁴¹, le narrateur regrette que l'homme moderne ait acquis le droit à l'oubli car selon lui «*l'humanité ne se défend plus contre l'oubli puisque, ce qu'elle aurait pu oublier, elle en a tout simplement fait dépôt*»²⁴². En nous livrant sur un ton élégiaque la peine qu'il ressent face à la

²⁴⁰ Jacques Derrida, « Freud et la scène de l'écriture » dans : *L'écriture et la différence* (Paris : Seuil, 1967), pp. 293-341. Dans ce texte consacré au « bloc magique » de Freud, Jacques Derrida revient sur le travail du temps dans le fonctionnement de la mémoire. Pour lui, la conception freudienne de l'appareil psychique et en particulier de la mémoire comme restructuration (Umordnung) et transcription (Umschrift) permanentes où la mémoire n'est jamais présente une seule et même fois mais consignée en différentes sortes de signes, renvoie au concept directeur de « différance ». En effet, la mémoire n'est pas un fraying pur qu'on pourrait récupérer comme présence unique mais sa réactualisation est toujours le fruit de jeux de connexion, de relations structurelles plus ou moins déterminées. Lors de leur réactualisation, les traces mnésiques en appellent toujours d'autres et déterminent ainsi des moments de 'différance' qui font que le texte de la mémoire est toujours tissé de différences et donc impensable dans sa forme originare de la présence.

²⁴¹ Louis Aragon, *Blanche ou l'oubli* (Paris : Gallimard, 1967)

²⁴² Ibid., p. 154.

démission de l'oubli humain devant les machines modernes, il demeure quant à lui à l'affût de sa mémoire défaillante. Même si l'oubli lui fait l'effet d'une longue fatigue, il aime être cette machine à reconstituer le passé où les signes survivent aux chose signifiées :

*« Quand je me retourne en arrière, c'est moins de mes souvenirs que je m'émeus, ces jours-ci, je veux dire à cet âge de brume où me voici, moins de mes souvenirs que de ce qui m'en échappe. La vie, pour l'œil intérieur qui cherche à la reconstituer, ressemble beaucoup à ces rêves dont on se croyait mémoire, et puis qu'il est impossible de préciser. Une image en flotte encore, au-delà de laquelle on voudrait aller, ou en deçà, sans y vraiment parvenir. On revient sur cette silhouette de soi-même, comme si on louchait sur son nez, ses épaules : il ne reste du jeune homme que j'étais qu'une vague attitude, qu'un soupçon de ce qu'il va sans doute advenir de lui. Je relis ma vie, comme un roman que j'aurais aimé, ou pas aimé, enfin qui m'eût fait jadis une certaine impression. J'en saute les pages, cherchant ce moment dont j'attends qu'il me prenne à la gorge, je ne le trouve pas, ou peut-être l'ai-je passé. Est-ce bien cela, oublier ? Un cache-cache avec soi-même (...) ».*²⁴³

Ou encore :

« Je voudrais décrire l'oubli hors du langage, comme une place vers le soir, quand il ne fait déjà plus jour et pas tout à fait nuit, et que les clignotants verts et rouges ont l'air de chats qui s'éveillent à l'ombre. Dans le plus grand désordre. Si bien qu'on ne sait comment en sortir, déjà se sont effacés les panneaux du sens unique, s'il y avait foule on en suivrait les voitures, mais si tu demeures seul au milieu de ces clins d'yeux ronds... Où mène cette pensée, où débouche cette avenue ? Tu es seul. Les mots te manquent. Des mots pourtant de toi connus, ressassés, archifamiliers, des mots dont toute l'existence tu as fait sans réfléchir usage, qui venaient naturellement sans qu'on les cherche, ou qu'on hésite, machinaux, tout engrenés à ce qui précède, à ce qui suit. L'oubli comme un gant tombé, tu marches dessus sans le voir. L'oubli comme une lèvre bleuie. Un froid soudain dans la conscience d'être. Un égarement de l'œil intérieur. Une paralysie de la pensée, que sais-

²⁴³ Ibid., p. 46.

*je ? Je voudrais décrire l'oubli, n'importe comment, mais l'oubli. Il n'y a rien dans ce monde autant dont j'aie la peur, que de l'oubli (...) ».*²⁴⁴

Enfin, si la mémoire électronique est qualifiée d'antimémoire, c'est aussi parce qu'elle reste assujettie à des métaphores spatiales que l'on retrouve par exemple dans l'enregistrement d'un document dans un fichier informatique. Or, depuis Henri Bergson, nous savons que les traces mémorielles ne sont pas enregistrées à un endroit précis du cerveau, assimilé trop souvent à un réservoir ou à une remise à souvenirs qui réapparaîtraient intacts à la surface de notre mémoire au moment où on le désire. Au contraire, en récusant la métaphore spatiale et donc l'idée d'une mémoire conçue comme une archive anonyme, il s'agissait pour Henri Bergson de montrer que les souvenirs ne se conservent pas ailleurs que dans la durée comme état de la conscience et qu'ils sont soumis par conséquent à l'épreuve du temps. Loin d'être littéralement thésaurisation ou capitalisation de souvenirs comme le fonctionnement de la mémoire électronique, la mémoire humaine serait plutôt l'exercice d'un pouvoir que l'accroissement d'un avoir, davantage la recréation ou la réalisation active d'un passé que l'enregistrement de celui-ci :

*« Mais, si le souvenir n'a pas été emmagasiné par le cerveau, où donc se conserve-t-il ? – A vrai dire, je ne suis pas sûr que la question « où » ait encore un sens quand on ne parle plus d'un corps. Des clichés photographiques se conservent dans une boîte, des disques phonographiques dans des casiers ; mais pourquoi des souvenirs, qui ne sont pas des choses visibles et tangibles, auraient-ils besoin d'un contenant, et comment pourraient-ils en avoir ? ».*²⁴⁵

²⁴⁴ Ibid., p. 152.

²⁴⁵ Henri Bergson, *L'énergie spirituelle* (Paris : PUF, 1972) p. 55. On retrouve également la même idée dans : Henri Bergson, *Matière et mémoire* (Paris : Quadrige/PUF, 1997 (réédition)) p. 143. Bergson écrit : « Nous sommes tenus de chercher ce que deviennent les faits connus quand on cesse de considérer le cerveau comme dépositaire de souvenirs ».

2.1.2 Mémoire électronique et temporalité

2.1.2.1 Le dogme du temps réel : une mémoire sans histoire ?

Au-delà des principes d'occultation des critères de sélection et de négation de l'oubli par les machines tels qu'ils figurent chez Hans Ulrich Reck, la thèse d'une amnésie technologique procède également de la crainte d'une éradication de la mémoire historique.

En effet, l'accélération des procédures de transmission des traces ruinerait, grâce à la suppression de toute ponctuation temporelle entre la saisie, le traitement et la transmission de la trace, toute expérience de la temporalité et par conséquent de la culture historique. Asservi de plus au plus au temps réel, le temps serait escamoté dans ses caractéristiques propres, liées en référence au présocratique Héraclite à la durée, à l'écoulement et au passage.

Aujourd'hui, le marché de la photographie est emblématique de ce consumérisme de la trace où le temps qui s'écoule entre la prise de vue et la vente d'images sur le Web est extrêmement comprimé. En effet, tandis que la teneur temporelle de la photographie analogique était indexée sur le temps de réflexion des faisceaux lumineux et de leur développement, celle de la photographie numérique équivaut au temps de conversion en nanosecondes des ondes électromagnétiques en code binaire et à leur réinjection quasi instantanée dans les banques d'images.

Cependant, avant de prendre le contre-pied de la thèse répandue sur la dissolution définitive du temps historique dans la «*simplicité supposée et l'atemporalité du temps réel*»²⁴⁶, nous aimerions revenir tout d'abord sur le dogme de l'événement en temps réel propre à la modernité, qui «*n'advient ni ne revient et même ne devient pas : il vient, c'est tout, trivialement, sans l'épaisseur de la durée, sans être jamais inscrit dans une chronologie*»²⁴⁷.

²⁴⁶ Joël Candau, *Mémoire et identité* (Paris : PUF, 1998) p. 84.

²⁴⁷ Idid., p. 85.

Nous prendrons ici appui sur un texte d'Henri Bergson, *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance*²⁴⁸ qui, bien que celui-ci soit indissociable d'une théorie de la mémoire humaine, peut toutefois nous aider à éclaircir les rapports entre la constitution du souvenir et l'appréhension de l'histoire dans le contexte des nouvelles technologies. Dans ce texte, Henri Bergson affirme que notre existence actuelle au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double d'une existence virtuelle, d'une image en miroir. « *Tout moment de notre vie offre ainsi deux aspects : il est actuel et virtuel, perception d'un côté et souvenir de l'autre* »²⁴⁹. Grâce à ce dédoublement, l'intégralité de notre présent nous apparaît à la fois comme perception et souvenir. La spécificité de ce souvenir réside dans le fait qu'il survit à la perception et qu'il ne lui est jamais postérieur mais contemporain avec une légère différence d'intensité ou de degré mais pas de nature.

Néanmoins, Bergson poursuit en notant que ce «souvenir du présent» n'a rien d'une activité positive car il peut entraîner celui qui fait une telle expérience à prendre sa perception présente pour la pure et simple répétition d'une perception antérieure. C'est pourquoi, un trouble du fonctionnement du «souvenir du présent» peut être la porte ouverte à tous les symptômes propres au «déjà-vu», plus connus sous le nom de phénomènes paramnésiques. Alors que notre présent est toujours pour Henri Bergson une anticipation de l'avenir avec lequel il fait corps et que celui-ci obéit toujours aux modes de l'actif et de l'utile, il est réduit dans la fausse reconnaissance, à n'être plus que le souvenir de lui-même. Tout à coup, au lieu de percevoir un présent qui s'élance vers l'avenir, nous prenons notre perception présente pour une parfaite réplique d'une perception antérieure jusqu'à croire que nul intervalle ne les sépare l'une de l'autre. Ce mécanisme est lié au sentiment que « *l'avenir est clos, que la situation est détachée de tout mais que nous sommes attachés à elle* »²⁵⁰ dans la mesure où notre présent est détaché de l'avenir et moins rattaché au passé qu'au reflet de lui-même dans le passé. En tout état de cause, le temps ne remonte pas son cours, l'histoire semble

²⁴⁸ Henri Bergson, « Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance » dans : *L'énergie spirituelle* (Paris : PUF, 1972) pp. 110-152.

²⁴⁹ Ibid., p. 136.

²⁵⁰ Ibid., p. 150.

bloquée puisque à travers ce dysfonctionnement, le présent, au lieu d'être éphémère, est immobilisé. Il dure sans participer pour autant de ce qu'il y a nécessairement de successif dans la durée.

Partant de ces principes, nous faisons l'hypothèse que l'affirmation d'un présent éternel et d'une actualité centripète qui caractérisent la situation contemporaine des nouvelles technologies peut être interprétée comme la transposition moderne voire la radicalisation du phénomène de la fausse reconnaissance.

En effet, avec le «déjà-vu», les deux modalités de «l'actuel» et du «virtuel», au lieu de se succéder, sont contigües et agissent de concert. Grâce à la coexistence²⁵¹ perturbante entre «l'actuel» et le «virtuel», l'événement semble à la fois actuel et potentiel et la simultanéité de ces modalités différentes peut provoquer un effet hypnotique, amplifiant ou paralysant le «hic et nunc» immédiat. Alors que normalement le souvenir s'incarne, non pas en fonction de son propre présent (dont il est contemporain) mais en fonction d'un nouveau présent par rapport auquel il est maintenant passé, le «souvenir du présent» empêche le souvenir de s'incarner puisque le présent ne passe pas et ne creuse donc pas d'écart et de différence. Ce qui fait défaut, c'est cette sorte de déplacement par lequel le passé s'incarne seulement en fonction d'un autre présent qu'il a été.

Si aujourd'hui les techniques modernes de communication instaurent une condensation du temps au présent dans le sens où le réel «*instantanément*

²⁵¹ Gilles Deleuze, « Les cristaux du temps » dans : *Cinéma 2. L'image-Temps* (Paris : Minuit, 1985) pp. 92-128. Dans ce texte, Gilles Deleuze revient sur le schéma bergsonien « actuel/virtuel » et associe le principe de coalescence entre l'image actuelle et l'image virtuelle à l'image-cristal. Pour Gilles Deleuze, la « fausse reconnaissance » bergsonienne à travers laquelle l'image actuelle cristallise avec sa propre image virtuelle dans une confusion parfaite jalonne toute l'histoire du cinéma. Grâce à l'intervention de certains dispositifs comme le miroir, le cinéma se donne comme la réinvention perpétuelle de cette structure ontologique du temps. Grâce au jeu incessant entre l'actuel et le virtuel, le limpide et l'opaque, maintes fois transposé au cinéma (et Gilles Deleuze nous fournit dans ce texte un florilège de références cinématographiques), l'image-cristal constitue l'opération la plus fondamentale du temps en montrant que le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, de manière indivisible. A chaque instant, le temps se dédouble en présent et passé, en actuel et virtuel et consiste en cette scission. Afin de bien montrer que le cristal symbolise la perpétuelle fondation du temps, le jaillissement constant du temps comme dédoublement, Gilles Deleuze se réfère au célèbre cône bergsonien (voir : Henri Bergson, *Matière et Mémoire* (Paris : Quadrige/PUF, 5ème édition, 1997, p. 181) où l'effet de mise en abîme du temps est particulièrement saisissant.

converti en trace d'un avoir été-là, absenté aussitôt que saisi, pour être stocké, informé et recyclé (...) »²⁵² prend aujourd'hui la forme d'une « parthénogenèse archivale »²⁵³, ceci semble renvoyer à un état où les traces électroniques obéissent à un présent qui est à lui-même son propre horizon. Par conséquent, il semblerait que ce qui fait défaut à la production électronique des traces, c'est leur accession au rang de présence sans qu'il soit possible de différencier, comme dans le cas de la fausse reconnaissance, le présent de leur arrivance et le déploiement de leur puissance dans un passé. Sachant que le souvenir est un dispositif qui consiste à repousser la réalité actuelle dans le passé, il faut comprendre ici l'ordre de la puissance comme l'ordre de la mémoire.

Nous évoquons toute à l'heure l'idée d'une radicalisation du phénomène de la « fausse reconnaissance » avec les nouvelles technologies : en effet, on pourrait faire l'hypothèse que dans le contexte du « bombardement » au présent d'événements de toute sorte, c'est véritablement la structure ontologique de la temporalité qui est mise à mal. Alors que dans le cas de la théorie de la mémoire chez Bergson, la « fausse reconnaissance » comme dysfonctionnement laisserait encore malgré tout percevoir une certaine densité du temps, puisque l'indivisibilité entre le présent et le passé ou encore entre « l'actuel » et le « virtuel » confère au temps une certaine consistance, les nouvelles technologies anéantissent cette dualité féconde ou scission congénitale du temps pour inaugurer un temps indifférencié et uniforme, un temps de l'instant. Dans la mesure où les traces électroniques relèvent d'un temps, fait d'une succession d'instantanés quelconques, chacun portant l'oubli de celui qui le précède, il n'est plus question d'un temps où le souvenir du présent duplique de façon troublante la perception. Par conséquent, l'idée d'une « fausse reconnaissance » se radicalise voire s'invalide puisque les nouvelles technologies court-circuitent le temps comme phénomène duel : il ne deviendrait plus possible alors de distinguer le vrai du faux puisque il y aurait eu interruption imaginaire de l'écoulement du temps.

²⁵² Louise Merzeau, « Du monument au document », *Les Cahiers de médiologie*, N°7 (1999) : p. 54.

²⁵³ Ibid., p. 54.

Or, la puissance ou le passé potentiel sont le pivot de la temporalité, qui fait que chaque instant présent ressemble à un champ de forces en tension dans la mesure où il comprend en lui-même un pôle postérieur (l'acte) et un pôle antérieur (la puissance). Si l'on se réfère à la définition du temps historique, le passé potentiel est la condition de la production du présent, c'est lui « *qui fonde et sauvegarde l'historicité du devenir* »²⁵⁴, il est le fil rouge qui bâtit et compose la trame du devenir. L'historiographie moderne procède fondamentalement de cette conception de la temporalité où l'écriture de l'histoire présente est toujours directement rapportée à la conscience des événements passés et à leur influence permanente sur la situation actuelle. L'histoire présente s'élabore comme projection dans un passé qui sert d'éclairage voire de justification pour l'écriture du présent.

De ce point de vue, la production électronique des traces est sans conteste synonyme d'une fragilisation, voire d'un éclatement de la conscience historique dans la mesure où ce que l'on appelle « le temps réel » ne relève plus d'un temps sagittal, compris comme ce qui advient entre un passé et un futur, mais d'un temps de l'instant, greffé sur le continuum du temps.

Ainsi, les techniques modernes de communication se contenteraient de fournir un présent sans histoire. Comme nous l'avons souligné dans la première partie de notre travail, l'abus monumental propre à l'économie numérique doit beaucoup à cette hypertrophie de traces démultipliées en un présent universel qui, loin d'être référables à une origine de même que non tendues vers un horizon d'attente, sont assimilables en définitive à des non-objets, sans valeur ni persistance dans le temps. Privées d'une assise mémorielle, les traces numériques renverraient ici à une catégorie abstraite et désincarnée du temps.

Cependant, ce phénomène «chronophage», qui se radicalise avec les nouvelles technologies, ne lui est pas propre pour autant. En effet, l'idée prédominante selon laquelle l'émancipation du temps historique est corrélative à l'introduction des technologies numériques mérite que l'on s'y

²⁵⁴ Paolo Virno, *Le souvenir du présent : Essai sur le temps historique* (Paris : éditions de l'éclat, 1999) p. 137.

attarde davantage en procédant à une rapide rétrospective dans l'histoire des médias.

Les technologies analogiques de la mémoire comme la photographie ou le film tendaient déjà à effacer la modalisation différée de la temporalité et à bouleverser une certaine inscription chronologique. Pour prendre l'exemple de la photographie, Roland Barthes a bien montré que le «punctum», en tant qu'effet d'immédiateté et d'authentification, est une façon d'enjamber ou de court-circuiter la linéarité du temps historique. En détachant des moments passés de l'écoulement du temps pour les inscrire dans une éternelle présence, la photographie fait coïncider ou télescoper le passé et la réalité présente dans un même instant, transformant par-là même notre perception du temps.

Cependant, même si, grâce à la double position conjointe de réalité présente et de passé, la technologie photographique analogique réalise une forme de présent extensif, sa qualité temporelle diffère toutefois de celle de la photographie numérique puisque le passé y reste incarné. En effet, même si ce passé est inéluctablement perdu, personne ne doutera qu'il a bien eu lieu, puisque «*dans l'objectivité photographique, le référent adhère à son enregistrement*»²⁵⁵. En d'autres termes, malgré le télescopage entre passé et présent, le temps paradoxalement s'écoule :

«Ich denke, dass wir in es der Tendenz des gesamten Modernisierungsprozesses, zeitliche und räumliche Ferne zu vernichten, mit einer Erweiterung (Dehnung) und Verdichtung des Gegenwarts- und Jetztfeldes zu tun haben. Alles tendiert dazu, Gegenwart zu sein, hier zu sein, jetzt zu geschehen. Vergangenheit und Zukunft werden inzwischen durch die bis zur Lichtgeschwindigkeit beschleunigten Vorgänge medialen Transports in Zuständen neuer Gleichzeitigkeit aktualisiert. Mit der Fotografie stehen wir am Anfang dieser medialen Entwicklung; die Fotografie duldet nicht das Entstehen von Vergangenheit, sie duldet nicht, dass Ferne entsteht, dass sich etwas entfernt. Das Bild fordert immer wieder zur Vergegenwärtigung des Vergangenen auf und stellt damit immer wieder

²⁵⁵ Bernard Stiegler, *Technique et temps 2 : La désorientation* (Paris : Galilée, 1996) p. 25.

*ein aktuelles Nah-Verhältnis her. Das fotografische Zeitbild leistet eine ununterbrochene Gedächtnis- und Erinnerungsarbeit».*²⁵⁶

De la même façon, le cinéma, soucieux à ses débuts de respecter encore la succession temporelle et linéaire des plans, va s'affranchir de plus en plus du temps linéaire comme le rappelle Paul Virilio²⁵⁷ en citant Méliès, qui profitant par hasard d'un blocage de l'appareil, découvre grâce à la projection de la bande ressoudée, les effets d'anamorphoses provoquées par l'agencement de temporalités hétérogènes. Ce nouveau procédé qui brise la série méthodique des instants filmés et modifie complètement l'effet de réel, de telle sorte qu'un omnibus se change en corbillard et des hommes en femmes, se poursuivra avec la technique du montage-parallèle qui condense en un effet de présence simultanée des scènes aux temporalités diverses.

Enfin, cette nouvelle construction du temps qui débute avec la photographie et se poursuit avec le film aboutit avec la télévision et l'ordinateur, qui bouleversent radicalement l'idée du temps comme ligne et marquage continu entre le passé et le futur. En effet, la fabrication du temps télévisuel pourrait être rendue par la métaphore du réseau ou de la mosaïque composée de 13 millions de pixels par seconde où se rejoignent des points de temps disparates. On retrouve avec l'ordinateur²⁵⁸ un phénomène analogue puisque

²⁵⁶ Götz Großklaus, « Dehnung und Verdichtung. Zur Zeitlichkeit der Medien» dans : *Medien-Zeit. Medien-Raum: zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995) p. 21. Traduction française de la citation : « Je considère qu'en ce qui concerne la tendance du processus de modernisation consistant à éliminer toute distance temporelle ou spatiale, il s'agit d'un élargissement (extension) et d'une compression du domaine du présent et de la présence. Tout tend à être présent - dans le temps et dans l'espace -, à avoir lieu maintenant. Le passé et l'avenir sont maintenant actualisés en un état de nouvelle simultanéité par les procédés de transmission médiatique accélérés pour atteindre la vitesse de la lumière. La photographie marque la première étape de cette évolution médiatique ; en effet, la photographie n'admet pas le passé, elle ne permet pas la création de distance ou que quelque chose s'éloigne. La photo appelle constamment à la remémoration du passé et crée ainsi un rapport de proximité sans cesse renouvelé. L'image phototemporelle fournit un travail ininterrompu de mémoire et de souvenir ».

²⁵⁷ Paul Virilio, *Esthétique de la disparition* (Paris : Galilée, 1989) p. 21.

²⁵⁸ Notons toutefois que les mondes virtuels inaugurent déjà la rupture du temps linéaire puisque saisis dans un système de simulation, passé et futur permutent indistinctement, nous permettant de vivre au présent des événements passés comme des scénarios futurs. Mais la simulation ne se réduit pas uniquement aux mondes virtuels, elle affecte, comme le souligne Jean Baudrillard (Cf. J.Baudrillard, «Die Rückwendung der Geschichte» dans : *Zeit-Medien-Wahrnehmung*, ed. par M. Sandbothe, Walther CH.Zimmerli (Darmstadt : Wiss. Buchges., 1994, pp.1-14) différents phénomènes contemporains qui se donnent comme les véritables succédanés d'une réalité déjà consommée. Ainsi, à Disneyworld, les

les données affichées sur l'écran sont le produit de la mise en circuit à un moment précis de traces mémorielles provenant de temporalités hétérogènes.

Cependant il ne faudrait pas en conclure que l'émancipation du temps historique, indissociable du médium du livre, et la prédominance actuelle du temps réel, équivalent à l'éradication du temps comme catégorie. Même si l'accélération générale des technologies numériques signifie d'abord des procédures techniques qui n'obéissent plus à une transmission linéaire et continue mais à un balayage irrégulier de signaux visuels ou sonores et par conséquent à l'élimination des intervalles de temps, la disparition du temps comme fil discursif linéaire laisse la place à une autre construction du temps.

Nous faisons l'hypothèse que les modalités modernes d'archivage ne font que réintroduire certaines formes de distance historique et de travail herméneutique au sein même de l'interconnexion en temps réel propre à l'informatique. En effet, que ce soit l'hypertexte ou les compacts multimédias (CD-Roms à haute densité), il est possible d'accéder à une certaine épaisseur historique du temps comme le prouve la consultation des documents audiovisuels qui peuvent être capturés, annotés et relus à un rythme autre que la vitesse à laquelle contraint la machine. Grâce à la spatialisation du flux audiovisuel, les images peuvent faire l'objet d'une réflexivité critique analogue au texte qui, comme l'a montré Bernard Stiegler, s'éprouve toujours dans un temps différé, une «epiméthéa». En appelant la possibilité d'une répétition, d'une itérabilité dans la différence, le texte permet que soient posées les conditions d'une réflexivité critique.

«Wenn das herkömmliche Konstrukt kontinuierlicher Geschichtsabläufe aufgelöst erscheint in diskontinuierliche Sprünge von Gegenwartfeld zu Gegenwartfeld, von Zeitfenster zu Zeitfenster, dann wird technologisch im Punktraster-Bild des Fernsehens die Zeiterlegung vorangetrieben bis ins Extrem von Punkt-Sprüngen im Nanosekundenbereich. Die beschleunigte

périodes anciennes de l'histoire peuvent être ainsi revécues (Magic country, future world, gothic) à l'infini, ce qui selon Jean Baudrillard, rend la fin et le progrès possible de l'histoire toujours plus incertains puisque cette rétroversion inéluctable de l'histoire, ce calvaire du recyclable fait qu'elle s'autoressuscite constamment à travers ses simulacres.

Abfolge aber dieser Sprünge erzeugt jene Form von Medienpräsenz, die sich als augenblickliche Vernetzung und Verzweigung zu erkennen gibt: als Plateau der Gleichzeitigkeit von Gegenwartspunkten - als nichtlineares Netzwerk - schließlich als Dehnung der Gegenwart. Nicht mehr Punkt und Linie sind hier die Elemente des Zeitentwurfs, sondern Punkt und Feld. Gerade die ins Extrem vollzogene Zerlegung erweist sich als Bedingung einer ebenso beschleunigten Widerzusammensetzung zu Feldern großer Punktdichte. Dieses mediale Zeitkonstrukt, das auf Beschleunigung, Zerlegung, Sprüngen und Intervallauflösung ‚ruht‘, verabschiedet sich radikal vom Konstrukt geschichtlicher Zeit. Aber nicht vom Ende der Geschichte ist zu sprechen, sondern von der Verabschiedung eines Konstrukts».²⁵⁹

²⁵⁹ Götz Großklaus, «Medien-Zeit» dans : *Zeit-Medien-Wahrnehmung*, ed. par Mike Sandbothe, Walther Ch. Zimmerli, (Darmstadt : Wiss. Buchges., 1994) p. 45. Traduction française de la citation : « Si la structure traditionnelle du déroulement linéaire de l'histoire apparaît comme décomposée en bonds discontinus de champ de présence en champ de présence, de fenêtre temporelle en fenêtre temporelle, technologiquement parlant, dans l'image télévisuelle, constituée d'une matrice de points, la décomposition du temps est poussée à l'extrême en produisant des sauts de points dans le domaine de la nano-seconde. Mais le déroulement accéléré de ces sauts produit la forme de présence mediale que l'on connaît comme mise en réseau et ramification instantanée : en tant que plateau de simultanéité de points de présent - réseau non-linéaire - et finalement en tant qu'extension du présent. Le concept de temps n'est plus composé de points et de lignes, mais ses éléments sont le point et le champ. C'est précisément la décomposition poussée à l'extrême qui s'avère être la condition d'une recomposition tout aussi accélérée en champs de grande densité de points. Cette structure mediale, qui repose (pour ainsi dire) sur l'accélération, la décomposition, les sauts et la dissolution des intervalles tourne résolument le dos au concept du temps historique. Cependant, il ne s'agit pas de la fin de l'Histoire, mais de la fin d'un concept ».

2.1.2.2 *La logique binaire de la machine ou la réouverture du couple possible/réel*

Poursuivant sur la voie d'une spécification de la temporalité numérique, nous reviendrons tout d'abord sur un texte fondateur de la pensée bergsonienne qui permettra d'éclaircir la thèse précitée de Hans Ulrich Reck²⁶⁰ d'où il ressortait que les technologies numériques invalident une culture de la mémoire comprise comme puissance du souvenir en empêchant le travail du temps.

Dans *Le possible et le réel*²⁶¹, Bergson commence par prendre le contre-pied de la conception philosophique héritée de l'Antiquité sur l'assimilation entre le réel et le possible. Selon celle-ci, le réel n'est que la réalisation des possibles. Bergson dénonce cette fiction qui considère que les choses seraient possibles avant d'être réelles et qu'il y aurait plus dans leur existence actuelle que dans leur existence possible.

En effet, partant du principe que l'Être est donné une fois pour toutes, complet et parfait dans l'immuable système des Idées, la philosophie platonicienne réfute l'idée que le monde qui se déroule sous nos yeux est la création continue d'imprévisibles nouveautés. Au contraire, le postulat d'une préexistence idéale du possible au réel confirme la négation d'une réalité qui s'inventerait sans cesse autrement. Loin d'y voir une nouveauté sans cesse renaissante, un jaillissement effectif d'imprévisible, les platoniciens considèrent non seulement que la réalité n'est qu'une simple apparence mais qu'elle est de surcroît diminution et dégradation.

Or, pour Henri Bergson, il faut se faire à l'évidence que « *c'est le réel qui se fait possible et non pas le possible qui devient réel* »²⁶², c'est-à-dire qu'au fur et à mesure que la réalité se crée, son image se réfléchit derrière elle dans un passé indéfini. Ainsi, le possible n'est que le réel avec en plus, un acte de l'esprit qui en rejette l'image dans le passé, ce qui fait que d'avant en arrière, se poursuit un remodelage constant du passé par le présent. En d'autres termes, le réel se fait possible à condition que s'accomplisse un

²⁶⁰ Cf. Hans Ulrich Reck, cité au chapitre « Entre 'ars memoria' et 'memoria vis' »

²⁶¹ Henri Bergson, « Le possible et le réel » dans : *La pensée et le mouvant* (Paris : Quadrige/PUF (14e édition), 1999) pp. 99-117.

²⁶² Ibid., p.115.

mécanisme de rétroposition du passé ou encore un reformatage des causes par leurs effets. Ceci signifie également que même si le possible est le réel en image, il y a toutefois entre les deux modalités du possible et du réel une différence d'intensité. Bien que partageant le même contenu d'expérience, le possible ou encore la puissance qui se dédouble et se maintient à côté du réel à chaque instant, est indépendante et non assimilable au réel. Le possible ne s'annule jamais dans le réel mais représente une autre manière d'être, consistante en soi, qui irait même jusqu'à s'opposer au réel.

Pour Hans Ulrich Reck, les technologies numériques marquent une régression vers la position platonicienne initiale. Pour lui, le fonctionnement de la machine binaire semble s'aligner sur l'illusion philosophique précitée selon laquelle le réel n'est que le duplicata du possible :

*«Das Digitale operiert prozessual festgelegt, aber es hat, wie gesagt, keine wirkliche ontologische Referenz mehr. Kulturell verbindliche Archive und kollektive Erinnerung ebenso wie reflexive Tradierungen haben bis jetzt immer einen physikalischen Korpus gehabt. Es ist schwer, sich solches im Digitalen vorzustellen und unsinnig, es zu denken – nicht wegen der Begrenztheit der Sinne, sondern weil dem Digitalen eine entscheidende, logisch konstitutive Unterscheidung fehlt: die zwischen Potentialität und Aktualität. Das führt zur wichtigsten Paradoxie der digitalen Erinnerung: Der vermeintliche Rückgriff auf Archive im digitalen Rechner ist nichts Anderes als der Vollzug von Befehlen innerhalb von Aktualprozessen, hinter denen sich überhaupt keine Residualitäten verbergen. Die digitale Maschine suggeriert Reflexion, Rückbezug, Aktualisierung, Transformation. Alles Humbug: Was sie ermöglicht, ist reine Signalübertragung im Modus vollkommener Präsenz, also wenn man denn überhaupt will: Information und Kommunikation auf begrenzte Zeit und sonst nichts».*²⁶³

²⁶³ Hans. Ulrich Reck, «Metamorphosen der Archive/Probleme digitaler Erinnerung» dans : *Metamorphosen: Gedächtnismedien im Computerzeitalter*, ed. par Götz-Lothar Darsow, (Stuttgart-Bad Cannstatt : Frommann-Holzboog, 2000) p. 220. Traduction française de la citation : « Le mode opératoire du numérique est déterminé par des processus, mais il ne possède plus de véritable référence ontologique. Les archives porteuses d'un engagement culturel et du souvenir collectif ont toujours, jusqu'à ce jour, disposé d'un corpus physique. Ceci est difficilement imaginable sous forme numérique et il est absurde de le penser - non pas en raison du caractère limité de notre imagination, mais parce que le numérique est privé d'une distinction logique essentielle : la distinction entre la potentialité et l'actualité. Ceci nous amène au principal paradoxe de la mémoire numérique : le prétendu recours aux archives dans les supports numériques n'obéit qu'à l'exécution de procédures relevant d'une logique de 'l'actuel' qui empêche toute forme résiduelle. On entend dire : les

Si l'on se livre à une analyse critique de cet extrait en s'appuyant sur les termes utilisés par Hans Ulrich Reck, surgissent très vite plusieurs difficultés.

Tout d'abord, Hans Ulrich Reck affirme que l'un des paradoxes de la mémoire électronique consiste dans la suppression d'une distinction fondamentale entre les deux modalités classiques de la temporalité, à savoir - si l'on reprend ses termes - «l'actualité» et la «potentialité».

Ceci pose d'emblée une première difficulté vu l'emploi relativement arbitraire qu'il fait de ces notions. En effet, même si le terme de potentialité chez Hans Ulrich Reck rejoint vraisemblablement celui de virtualité, il serait plus rigoureux de mentionner soit le couple «réel-possible», soit celui de «virtuel-actuel» afin d'éviter toute confusion inutile. En effet, il existe depuis Gilles Deleuze²⁶⁴ une distinction capitale entre le possible et le virtuel d'où il ressort que le possible se réalise sans que rien ne change dans sa détermination ni dans sa nature alors que le virtuel se donne comme un complexe problématique, un nœud de tendances ou de forces qui accompagnent une situation, un événement ou un objet, appelant toujours un processus de résolution ou encore une actualisation :

*« Le possible n'a pas de réalité (bien qu'il puisse avoir une actualité ; inversement, le virtuel n'est pas actuel, mais possède en tant que tel une réalité (...)) ». De plus, « comme tous les possibles ne se réalisent pas, la réalisation implique une limitation par laquelle certains possibles sont censés être repoussés ou empêchés, tandis que d'autres passent dans le réel. Le virtuel au contraire n'a pas à se réaliser mais à s'actualiser ».*²⁶⁵

Une fois cette imprécision notionnelle levée, poursuivons dans l'analyse de la citation de Hans Ulrich Reck où l'auteur stipule que l'ordinateur réalise, grâce à l'exécution d'instructions binaires dans le cadre de procédures

machines numériques suggèrent la réflexivité, l'actualisation, la transformation. Sottises que tout cela : elles permettent la transmission de signaux sur le mode d'un présent absolu donc, à la rigueur, la transmission de l'information et une forme de communication très limitées dans le temps, et c'est tout ! ».

²⁶⁴ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (Paris : PUF, 1968) pp. 169-176.

²⁶⁵ Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme* (Paris : Quadrige/PUF (2ème édition), 1998) pp. 99-100.

opérateurs, un traitement des données sur le mode d'une progression rectiligne. Comme nous allons le voir, la position défendue par Hans Ulrich Reck équivaut d'une certaine manière à un renversement du couple possible/réel dans son acception bergsonienne.

En effet, en réglant performativement le possible sur le réel, c'est-à-dire en présupposant et en anticipant les événements, le déterminisme de la machine binaire consiste, selon Hans Ulrich Reck, à rapporter l'ensemble de l'existence présente à un élément préformé dont tout serait censé sortir par simple réalisation. Ceci signifie encore que les informations électroniques «possibles» n'ont aucune entité en soi et ne représentent rien tant que l'écran de la machine ne les réalise pas, c'est-à-dire les affiche. Si tout est donné et calculable en fonction d'un état, c'est-à-dire si tout arrive de façon pré-programmée, la machine binaire est en proie à l'envahissement du possible puisqu'elle reproduit à l'identique ce qui est déjà potentiellement prévisible. La résurgence du couple possible/réel avec la numérisation est aussi une thèse partagée par un auteur comme Pierre Levy. Puisque l'engramme numérique et les logiciels de lecture prédéterminent un ensemble de possibles, qui, s'il peut être immense, n'en est pas moins numériquement fini et logiquement fermé, il faut alors en déduire que l'informatique «*n'offre qu'une combinatoire, fût-elle infinie, et jamais un champ problématique. La mise en mémoire numérique est une potentialisation, l'affichage est une réalisation*». ²⁶⁶

Nous savons que l'idée de détermination du sens (qui est à nouveau très perceptible aujourd'hui au sein du dispositif computationnel) a conduit Henri Bergson et plus tard Gilles Deleuze à récuser la notion de possible pour porter au plus haut point la notion de virtuel. En effet, le possible s'est avéré être une catégorie stérile car il revient à considérer que le réel n'est que la répétition de ce qui est prévisible. A partir du moment où l'on pose que le réel est le double du possible, on nie que toute réalité suppose une effectuation ou un dépassement ou en tout cas une différenciation par rapport à ce qui peut être programmé à l'avance.

²⁶⁶ Pierre Levy, *Qu'est-ce que le virtuel ?* (Paris : La découverte, 1998) p. 38.

Dans son essai consacré à Bergson, Gilles Deleuze²⁶⁷ revient sur la notion de virtuel qui rejoint l'idée de mémoire humaine comme durée. Pour Gilles Deleuze, la mémoire s'élabore comme «coexistence virtuelle» dans la mesure où les traces accumulées coexistent dans un temps unique, le passé ontologique ou encore la mémoire immémoriale. Au sein de cette unité, les traces sont déjà soumises à une différenciation, c'est-à-dire qu'elles suivent des lignes de tension, des degrés de contraction et de détente divers. Mais c'est surtout lors de l'actualisation d'une trace virtuelle, c'est-à-dire lorsque le passé se porte vers le présent, cherchant un point de contact avec lui, que le mécanisme de la différenciation prend tout son sens. En effet, à partir du moment où le souvenir, devenant lentement image, entre en coalescence avec le présent, s'effectue une transposition, une traduction ou encore une expansion du passé vers le présent. Si chaque ligne d'actualisation correspond à un niveau virtuel, elle doit néanmoins réinventer sans cesse la figure de cette correspondance et créer les moyens pour le développement de ce qui était jusqu'ici enveloppé dans une unicité.

C'est pourquoi la notion de virtuel chez Henri Bergson et Gilles Deleuze fonde une philosophie de la mémoire et de la vie puisque le virtuel fait référence à une compréhension de l'évolution comme autre chose que la réalisation d'un programme, ce qui, par voie de conséquence, permet de réouvrir une pensée du temps.

En effet, si le temps est rattaché à une pensée de la liberté et de l'indétermination, il ne peut pas opérer avec la catégorie du possible car nous l'avons vu, le réel est alors à la ressemblance du possible qu'il réalise. En revanche, le virtuel, qui selon Gilles Deleuze possède déjà une réalité, n'attend que son actualisation qui a alors pour règle non plus la ressemblance et la limitation mais la différence et la création :

« Car pour s'actualiser, le virtuel ne peut pas procéder par élimination ou limitation, mais doit créer ses propres lignes d'actualisation dans des actes positifs. La raison en est simple : tandis que le réel est à l'image et à la ressemblance du possible qu'il réalise, l'actuel au contraire ne ressemble pas à la virtualité qu'il incarne (...). Bref le propre de la virtualité, c'est

²⁶⁷ Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme* (Paris : Quadrige/PUF (2ème édition), 1998)

*d'exister de telle façon qu'elle s'actualise en se différenciant, et qu'elle est forcée de se différencier, de créer des lignes de différenciation pour s'actualiser ».*²⁶⁸

En dernier point, et ceci constitue sans doute le point nodal de la thèse d'Hans Ulrich Reck, la suspension par la machine de la différence ontologique entre le virtuel et l'actuel signifie également qu'il lui est impossible de mettre en œuvre un mécanisme de conservation²⁶⁹ de la trace d'un événement ou d'un savoir dans des systèmes de stockage. La machine binaire ne connaîtrait pas, selon Hans Ulrich Reck, le principe de traces résiduelles puisque si l'on se reporte à l'architecture classique des premiers calculateurs qui repose sur les principes du cybernéticien John von Neumann, l'ordinateur rompt la distinction traditionnelle établie par l'utilisateur «moyen» entre l'opérateur (le programme) et l'opérande (les données, le contenu). Puisqu'on met « *au même niveau les règles de fonctionnement, les instructions - on dira plus tard le programme - et ce sur quoi elles portent, les données* »²⁷⁰, le programme mis en mémoire comme tout autre donnée peut être tour à tour opérateur et opérande.

Ceci signifie pour Hans Ulrich Reck que la juxtaposition du code des données avec le code des instructions sur le même support physique - comme le réalisait déjà la machine universelle de Turing - réduit la mémoire active de l'ordinateur à une mémoire vive, volatile et temporaire.²⁷¹ En

²⁶⁸ Ibid., p.100.

²⁶⁹ On peut considérer en effet qu'à un niveau purement ergonomique, sans se soucier de l'architecture de l'ordinateur proprement dite, le concept même de mémoire fait l'effet d'une métaphore puisque l'on évolue d'un espace mental d'organisation de la mémoire lié à la profondeur et donc à la temporalité comme avec les Arts de la mémoire à un espace bidimensionnel et à une interface lisse. Néanmoins, même si la mise à plat qu'inaugure l'ordinateur tend à amoindrir l'idée de la profondeur donc de la mémoire, l'hypothèse de l'annulation de toute forme de temporalité - comme l'affirme Hans Ulrich Reck - est sujette à caution.

²⁷⁰ Jean-Pierre Dupuy, *Aux origines des sciences cognitives* (Paris : La découverte/Poche, 1999) p. 62.

²⁷¹ Cf. Friedrich Kittler, «Zeitsprünge», *Kunstforum*, N° 151(2000) : p. 105. Pour Friedrich Kittler, l'amélioration de la performativité des débits avec la dernière génération de processeurs, les «CPU», confirme également la tendance à abolir la production d'effets temporels au sein de la machine binaire. En effet, alors qu'une des propriétés des systèmes d'exploitation des anciennes machines logico-arithmétiques consistait à appréhender de façon non-séquentielle la mémoire du programme, les ordinateurs actuels se réduisent uniquement à des machines séquentielles de traitement du signal. Extrait :

quelque sorte, les ingénieurs informaticiens ont une vision de ce type quand ils désignent l'espace de travail central de l'ordinateur par RAM (Random Access Memory) qui est le levier indispensable pour actualiser les données qui, sans lui, resteraient purement virtuelles (ROM : Read Only Memory). Selon Hans Ulrich Reck, en réunissant, au sein de la même matrice, le programme et les données, la machine binaire n'est pas constituée de deux mémoires séparées pour ces deux ensembles d'informations. Par conséquent, la coordination sur un même niveau temporel des données brutes et du programme reviendrait à conclure que le passé n'est pas antérieur au présent mais qu'il lui est quasi simultané. Cependant, même si grâce à cette procédure, la machine opère une sorte de résorption d'effets ou

«Was einen an den Prozessoren der allerjüngsten Generation, also den CPUs interessiert, ist, dass die um jeden Preis das zu vermeiden versuchen, was früher sozusagen das Betriebsgeheimnis von logisch-arithmetischen Maschinen im Unterschied zu reinen Signalverarbeitungs-Maschinen war, dass nämlich das Programm paar tausendmal in der Mikrosekunde hin und her springt an andere Stellen, also Funktionen aufruft. Es frisst sich also nicht einfach sequentiell durch den Programmspeicher, sondern bildet Schleifen, hüpft und überprüft bedingte Sprünge ständig und springt dann an die andere Stelle oder auch nicht. Inzwischen werden die Befehle in derart langen Pipelines eingelesen, also der Befehl selber in einem Takt bearbeitet oder er braucht 15 bis 18 Takte, um vorher decodiert und richtig interpretiert und verarbeitet zu werden. Und falls dann ein Sprung stattfindet, sind diese 18 Vorverarbeitungsschritte alle für die Katz gewesen. Und deshalb versucht man, die Programmverzweigungen durch eine Art von Befehlen vollkommen aus der Welt zu schaffen. Es gibt also bedingte Befehle, die nur wenn eine Bedingung wahr ist, etwas tun und andernfalls nichts tun. Auf diese Weise hat man schon wieder einen Sprung wegoptimiert im Programm (...). Das zeigt aber an, wie sehr inzwischen die Maschinen, die logisch-arithmetischen Maschinen, sich den Signal-Prozessoren anzugleichen versuchen. Also, einfach ein reiner Durchsatz ohne die eigentlich definitorisch klassische Eigenschaft, durch den Programmspeicherraum nicht sequentiell durchspringen zu können». Traduction française de la citation : « Ce qui rend intéressants les processeurs de la dernière génération, les 'CPU', c'est qu'ils s'efforcent à tout prix d'éviter ce qui était jadis pour ainsi dire le secret professionnel des anciennes machines logico-arithmétiques, contrairement aux machines séquentielles de traitement de signaux, à savoir que le logiciel, plusieurs milliers de fois par microseconde, 'se branche' vers d'autres endroits, c'est-à-dire qu'il initialise des fonctions. Donc, au lieu de traverser la mémoire-programme de façon séquentielle, il forme des boucles, 'se branche' et vérifie constamment ses branchements conditionnés pour ensuite 'se rebrancher' vers un autre endroit, ou non. Pendant ce temps-là, les ordres de commande sont saisis dans de longs pipe-lines, c'est-à-dire que la commande elle-même est traitée dans un cycle, ou même en 15 à 18 cycles, après avoir été décodée, interprétée et traitée correctement. Et si un branchement se produit à ce moment-là, les 18 phases de traitement préalables auront toutes été vaines. C'est la raison pour laquelle on tente d'éliminer totalement les ramifications logicielles par une sorte de commande. Il y a donc des commandes conditionnées, qui ne réagissent que si une condition est remplie, et qui ne font rien dans le cas contraire. De cette manière, le logiciel a été optimisé grâce à l'élimination d'un nouveau branchement (...). Mais, ceci montre dans quelle mesure les machines logico-arithmétiques se sont déjà rapprochées des processeurs de signaux. Il s'agit donc d'un simple débit continu, dénué de la propriété classique de pouvoir traverser la mémoire vive de façon séquentielle ».

de marquages temporels sur une même surface, la constitution du passé est maintenue puisqu'elle a lieu a posteriori.

En effet, le programme ne se réduit pas à l'exécution d'instructions et à la transmission de signaux au présent ; il est tout à fait envisageable d'élargir ses fonctions en introduisant des indicateurs temporels, permettant le dépôt des traces actualisées dans le passé, conservant ainsi intacte l'idée de mémoire stockée. Nous en voulons pour preuve la capacité des machines modernes à intégrer des fonctions d'historicité de plus en plus sophistiquées notamment dans les nouveaux systèmes d'aide à la décision.

*«Das ist der John-von-Neumann-Architektur, dem eigentlich nicht unüberwindlichen Monopol heutiger digitaler Konstruktion, geschuldet, in der Speicher und Programm in derselben Sprache gebaut sind und auf derselben Matrix laufen (...) Die Residualzeit des digitalen Archivs schrumpft gegen Null. Archivalien sind also nicht mehr adressiert auf Vergangenheit, sondern sind eingebunden in eine Logistik, deren Koordinaten quer zu der Differenz von Gegenwart/Vergangenheit verlaufen. Latenz und Aktualisierung beziehen sich nicht auf verschiedene Phasen, sondern geben gleichursprünglich angebrachte Kodierungsmöglichkeiten des identischen Materials wieder, also kein Nacheinander, sondern ein Schichten des Zugleich».*²⁷²

En guise de conclusion provisoire, Hans Ulrich Reck semble nous dire qu'une véritable culture technologique de la mémoire devrait être en mesure, non pas de réaliser du possible mais d'actualiser du virtuel comme le suggère encore Gilles Deleuze. Car, encore une fois, ce n'est qu'à travers le passage de l'identité à la différenciation et à la création, pour reprendre les termes deleuziens, que le temps s'ouvre et s'accomplit comme

²⁷² Hans. Ulrich Reck, « Metamorphosen der Archive/Probleme digitaler Erinnerung » dans : *Metamorphosen: Gedächtnismedien im Computerzeitalter*, ed. par Götz-Lothar Darsow, (Stuttgart-Bad Cannstatt : Frommann-Holzboog, 2000) p. 221. Traduction française de la citation : « Ceci est dû à l'architecture dite de John von Neumann à qui l'on doit le monopole de la structure numérique moderne, dans laquelle la mémoire brute et le logiciel utilisent le même langage et tournent sur la même matrice (...). Le temps résiduel de l'archive numérique tend vers zéro. Les contenus des archives ne sont donc plus indexés sur le passé, mais intégrés à une logique dont les coordonnées courent transversalement par rapport à la différence présent/passé. La latence et l'actualisation ne se réfèrent plus à des phases différentes, mais reproduisent des possibilités de codage de même source, inscrites sur des matériels identiques. Il ne s'agit donc plus d'un déroulement chronologique, mais d'un empilage du 'simultané' ».

production active du passé et recreation constante. En d'autres termes, seulement lorsque l'actualisation de traces se différencie de la virtualité qu'elles incarnent, une culture de la mémoire devient envisageable. De ce point de vue, la réalité virtuelle propre au Cyberspace ne serait qu'un leurre car, dans le sens deleuzien, la réalité qu'elle donne à voir procède du déroulement d'un programme informatique et par conséquent du couple possible/réel ce qui évacue d'emblée toute production de différences, donc de nouveautés. La réalité virtuelle se donnerait uniquement comme une mauvaise répétition.

Cependant, nous retiendrons de la position de Hans Ulrich Reck qu'elle appréhende les technologies numériques sous l'angle réducteur de la logique binaire de la machine alors que nous pourrions soutenir que l'interaction grandissante entre opérateurs humains et systèmes informatiques aurait tendance à renforcer la dialectique du virtuel et de l'actuel, donc du temps comme création constante. Que ce soit l'hypertexte ou d'autres technologies dérivées, leur logique inhérente reste avant tout liée à la production d'événements d'actualisation textuelle, de navigation et de lecture :

*«Immer mehr Felder des Gewesenen sind medial eingemeindet: übergeführt ins ‚Universum der Bilder‘. Oder anders gesagt: immer mehr Augenblicke, Phasen und Perioden des Gewesenen sind medial präsent; immer mehr Bilder- und Tonspuren des Gewesenen ruhen in der Latenz der Medienspeicher und können jederzeit medial wiederkehren im Zeitfenster einer beliebigen Gegenwart. Der Fundus, aus dem jede Reaktualisierung schöpft, ist ständig gewachsen».*²⁷³

Pour Hans Ulrich Reck, les technologies numériques se réduisent à la mise en œuvre d'un temps réel n'enfermant qu'une action sans mémoire. Elles participent ainsi d'une logique de programmation du progrès technique qui, avec la réduction croissante des délais de transfert entre l'événement, sa

²⁷³ Götz Großklaus, «Medien-Zeit» dans : *Zeit-Medien-Wahrnehmung*, ed. par Mike Sandbothe, Walther Ch.Zimmerli (Darmstadt : Wiss. Buchges., 1994) p. 49. Traduction française de la citation : « De plus en plus de domaines relevant du passé ont été médialement récupérés, intégrés à l'Univers des Images'. Ou, en d'autres termes : un nombre croissant de moments, de phases et de périodes du passé sont présents médialement, de plus en plus d'images et de traces acoustiques du passé reposent dans la latence des mémoires des médias et peuvent à tout moment ressurgir dans la fenêtre

saisie (son traitement et transmission informatique) et sa réception, aboutit aujourd'hui à une fabrication industrielle du temps comme anticipation et calcul. Chez Hans Ulrich Reck, les technologies numériques et plus spécifiquement l'ordinateur sont assimilés à un objet trivial, obéissant à une logique de rentabilisation des informations grâce à l'optimisation des systèmes de transport des traces.

Les thèses que nous avons présentées de Hans Ulrich Reck ne sont pas très éloignées finalement de la théorie mathématique de l'information. Loin de considérer que le traitement mathématique des signes peut être aussi, en lui-même, vecteur d'information sociale de même qu'il peut générer de nouvelles pratiques cognitives, Hans Ulrich Reck réduit les nouvelles technologies numériques à une procédure technique basique. A l'instar de la théorie mathématique de l'information chez Claude Shannon²⁷⁴, les nouvelles technologies s'inscriraient dans la continuité de l'idéal d'une culture régie par le calcul. Dans ce contexte, notre société contemporaine serait une gigantesque machine cybernétique reposant sur des dispositifs de traitement de l'information régis par l'économie du temps, des coûts, des espaces de mémoire des machines et de transport des réseaux. Une simple machine de mise en circulation de traces, vouées à être consommées instantanément et par conséquent non réitérables *« puisque leur répétition est un épuisement de leur valeur, au contraire du savoir qui par principe*

temporelle d'un quelconque présent. Le fonds dans lequel puise toute réactualisation est en croissance constante ».

²⁷⁴ Pour les théoriciens de l'information, la transmission des messages dans nos sociétés modernes doit s'effectuer aussi fidèlement et économiquement que possible. La machine doit être en mesure, à partir du seul enregistrement des propriétés matérielles de l'objet qu'elle traite, d'en conserver la forme à travers les divers stades d'un traitement technique (enregistrement, codage, transmission, décodage, restitution, etc.). Lors de ces traitements, la notion de probabilité joue un rôle déterminant, étant donné que le raisonnement est économique au sens large. Si certains messages se répètent, il est inutile d'utiliser du temps, de l'espace et de l'argent pour les transmettre sans cesse. Au contraire, il va falloir utiliser des moyens pour transmettre seulement le nouveau et l'imprévisible. En effet, le meilleur émetteur est celui qui code le message de telle façon que le signal possède exactement les caractéristiques statistiques optimales pouvant être utilisées au mieux par le canal, caractéristiques qui majorent l'entropie du signal. Grâce à une quantification réussie du signal, il est possible de fournir une certaine information, qui devient alors techniquement déterminable. Tel est, très simplifié, le principe de la théorie mathématique de l'information, qui consiste à définir l'information comme une valeur quantitative, variant de façon inverse à la probabilité et, à partir de là, à calculer statistiquement sa présence.

doit être répété et ne s'épuise jamais dans ses répétitions mais s'y différencie». ²⁷⁵

²⁷⁵ Bernard Stiegler, *La technique et le temps : La désorientation* (Paris : Galilée, 1996) p. 161.

2.1.2.3 *Sur l'hypothèse d'une analogie entre mémoire humaine et mémoire artificielle*

La confrontation avec le couple possible/réel dans son acception bergsonienne ayant abouti à l'idée d'un reformatage constant du présent par le passé nous conduit sur le terrain des sciences cognitives.

Dans cette partie, nous souhaiterions réexaminer l'analogie entre la machine et le cerveau que l'on a si souvent proclamée depuis les années 1950. En effet, cette analyse nous semble utile dans le cadre d'une mise en perspective des modes de fonctionnement des processus mnésiques dans la mémoire biologique d'une part, et dans la mémoire machinique, d'autre part.

Tout d'abord, il est important de préciser que l'analogie entre la machine et le vivant n'est pas récente : elle s'appuie sur une longue tradition qui débute à la Renaissance où la mise au point de modèles ou de dispositifs technologiques vont servir de référence à l'imitation puis à la description de processus biologiques. On trouve une des premières illustrations de cette analogie avec la célèbre théorie du levier de Léonard de Vinci. Le paradigme mécaniciste se poursuit au XVIII^e siècle avec la Mettrie²⁷⁶ où le «fait humain» est identifié en son être et son organisation à l'essence machinale et se prolonge, au XIX^eème, avec la découverte de la thermodynamique : ici, le déchiffrement de l'homme selon la logique de l'appareil et du système aboutira à un rapprochement fonctionnel entre l'homme et une machine à énergie combustible. En 1943, l'apparition de la cybernétique en tant que science des systèmes de commande automatique confirme et radicalise l'analogie entre les machines et le vivant.

Sur un autre plan, la cybernétique des années 50 s'est intéressée aux fonctions du cerveau humain essentiellement à travers les recherches en intelligence artificielle (IA) : des penseurs comme John von Neumann ou encore Herbert A. Simon, à l'instar des travaux du grand mathématicien britannique, Alan M. Turing²⁷⁷, avaient alors pour ambition de construire des

²⁷⁶ Julien Offroy de La Mettrie, *L'Homme-Machine* (Mesnil-sur-l'Estrée : Denoël/gonthier, 1981)

²⁷⁷ Alan M. Turing est surtout connu pour son fameux «test de Turing» qui tentait de démontrer qu'il est possible de formaliser donc de reproduire sur machine le

«machines pensantes», à savoir des ordinateurs qui seraient capables, dans leur principe, d'une forme d'expérience consciente.

Comme ceci figure également dans les théories du cybernéticien Norbert Wiener, le rapprochement conceptuel entre l'ordinateur et les êtres vivants s'appuie sur l'idée que cette machine, tout comme l'être vivant, serait en mesure de résister à l'entropie²⁷⁸ par l'intermédiaire d'un système à feedback correcteur qui contrôle et stabilise un processus. Ceci signifie que ces machines constituent des poches de résistance où se manifeste une tendance limitée et temporaire à la stabilisation de leur organisation, c'est à dire qu'elles résistent à l'entropie du dehors en recréant de l'ordre. Dans les années 40, cette similitude anti-entropique entre le vivant et les machines était si forte qu'elle rendait obsolète un concept comme celui de la vie, de la même manière qu'elle évitait toute confrontation théorique avec des notions génératrices de difficultés telles que l'âme ou le vitalisme.

Mais c'est surtout le formidable développement des sciences du cerveau (ou «neurosciences») qui a été un des pôles d'émergence des sciences cognitives. Ces sciences cognitives étudient leur objet, à savoir la cognition, à la fois sur le plan du support, voire du substrat biologique, et à la fois sur le plan des phénomènes. Il est donc logique que les sciences cognitives fassent appel à des disciplines voisines : les neurosciences, la psychologie cognitive, la linguistique, l'Intelligence Artificielle et ce que l'on nomme, dans le monde anglo-saxon, la philosophie de l'esprit. Inévitablement la

fonctionnement de la pensée humaine. Dans le film de Ridley Scott, «Blade Runner», on retrouve d'une certaine façon le test de Turing puisque Rachel est une réplique expérimentale de l'être humain grâce à la technologie informatique et l'ingénierie biologique. Grâce à l'implantation d'une vaste panoplie de souvenirs qui lui fournissent un passé propre et si puissant qu'elle n'est pas consciente de son statut de non humain, Deckard soumet Rachel à un test de Turing. Dès que Deckard commence à raconter à Rachel des souvenirs d'enfance très personnels tout en lui disant que ce ne sont pas les siens mais ceux d'une autre personne, Rachel manifeste des réactions extrêmement émotives. Deckard est alors convaincu qu'en un sens, les souvenirs lui appartiennent et en conclut qu'elle peut vivre comme un être humain. Rachel a donc réussi un test de Turing d'expérience du souvenir puisque Deckard ne peut distinguer s'il s'agit de la réaction d'une machine ou d'un être humain, étant donné que Rachel exprime la force pleinement subjective de la puissance de la mémoire.

²⁷⁸ La notion d'entropie est fondamentale et désigne la tendance naturelle de tout système organisé à s'orienter vers un désordre accru. C'est ce qu'on appelle encore le second principe de la thermodynamique d'après lequel la flèche du temps dirige irrésistiblement la matière organisée vers une entropie, un désordre, un délabrement grandissants.

référence la plus proche sur le plan des modèles vient de l'Intelligence Artificielle. Celle-ci a tendance à se constituer elle-même en discipline en faisant appel à des modèles mathématiques mais aussi en puisant des métaphores dans le domaine de la physiologie humaine, par exemple en invoquant les «réseaux de neurones». Il n'est pas non plus étonnant que les paradigmes dominants dans les sciences cognitives soient marqués au moins dans leur formulation par la culture technique du calculateur. Sur ce point, deux modèles sont actuellement en présence.

Le premier modèle dit cognitiviste ou computationniste, dérivé de la cybernétique des années 50, est d'ordre fonctionnaliste dans la mesure où il considère que toutes les idées qui peuplent notre cerveau pourraient être décrites sous forme d'une suite d'opérations logiques. L'analogie de fonctionnement entre l'esprit et l'ordinateur consiste donc à décrire l'ensemble des pensées humaines sous forme de calculs symboliques, qui, à leur tour, pourraient être traduits en suites de calculs élémentaires (exprimés en «langage machine», celui de l'ordinateur ou celui des neurones). D'après ce modèle cognitiviste, le système nerveux est le résultat du travail des neurones qui «computent» des impulsions électriques. S'alignant sur le fonctionnement d'une machine, l'activité mnésique repose sur la «mise à feu»²⁷⁹ des neurones qui obéissent à un code binaire (0-1). Ainsi, la démarche cognitiviste relève d'un formalisme logique où le traitement de l'information est réduit à une théorie mathématique désincarnée de transmission électrique. Cette démarche est algorithmique et analytique et se présente comme une suite d'opérations simples exécutées en série et très rapidement (comme sur une chaîne d'assemblage). Elle procède par étapes, accumulant des vérifications de données et des éléments de preuve, mis en dépendance univoque au fur et à mesure de la progression.

A cet égard, la publication en 1983 du livre de Jean-Pierre Changeux *L'Homme neuronal* est symptomatique de la médiatisation de cette vision et de la croyance selon laquelle «l'homme peut être vu comme une machine et que la machine, un jour, ressemblera à l'homme» . Inspirée de la

²⁷⁹ Jean-Pierre Dupuy, *Aux origines des sciences cognitives* (Paris : La Découverte, 1999) p.48

cybernétique, l'approche cognitiviste appréhende le cerveau sous la forme d'un système neuronal idéalisé, c'est-à-dire assimilé à un ordinateur.

En poussant ce modèle, devrait-on se représenter notre espace mental comme une différenciation entre un espace de stockage et un espace de traitement et, à ce moment là, y aurait-il des neurones spécialisés, les uns dans le stockage, les autres dans le traitement ?

*«Das Gedächtnis ist nun ein Speicher und damit die bestimmte Abfolge operativ geschalteter Synapsen zur Herstellung einer Verbindung, die als Relationierung von Information so etwas wie Erinnerung oder Zukunftsplanung herstellt. In den Bahnungen - sozusagen in der Formatierung der Festplatte - werden Informationssegmente aufgenommen, vom Betriebssystem neu organisiert und altes oder überflüssig gewordenen Material gelöscht. Die Organisation und ständig aktualisierte Reorganisation von für das Weiterleben relevanten Daten, ihre Gliederung und Auswertung besorgt das Gehirn mit einem mehr oder minder effizient arbeitenden Gedächtnis im Dienste des vegetativen Systems».*²⁸⁰

Or - comme nous le verrons - le traitement des neurones comme des relais simples semble tout à fait insuffisant pour rendre compte des capacités humaines spécialement en matière de mémoire. Sans apporter une réponse définitive à cette question, nous faisons toutefois l'hypothèse que la volonté de rapporter tous les mécanismes de la pensée à un niveau d'explication logique relève d'un réductionnisme sujet à critiques. Par rapport à notre question initiale, à savoir l'analogie entre la mémoire humaine et la mémoire artificielle, la vision cognitiviste nous semble renforcer le modèle du traitement séquentiel et en série de l'information imposé par la logique

²⁸⁰ Dirk Vaihinger, «Das Gedächtnis als Speicher und die Endlosschleife in der Kybernetik zweiter Ordnung», *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, N° 72 (1998) p. 308. Traduction française de la citation : « La mémoire est donc un dispositif de stockage, et par conséquent une suite définie de synapses interconnectées de manière opérative pour réaliser une relation informationnelle qui produit quelque chose que l'on pourrait qualifier de souvenir ou de planification du futur. Des segments d'information sont intégrés dans les 'pistes' (c'est pour ainsi dire le formatage du disque dur) ; ils sont ensuite retraités par le système d'exploitation, puis le matériel obsolète ou superflu est jeté par-dessus bord. L'organisation et la remise à jour permanente des données importantes pour la survie, leur classification et exploitation sont assurées par le cerveau à l'aide d'une mémoire plus ou moins efficace au service du système neuro-végétatif ».

algorithmique de nos ordinateurs courants. Or une telle linéarité dans le principe de fonctionnement nous paraît assez éloigné du fonctionnement de la mémoire humaine qui ne peut pas être réduit à ses fonctions analytiques, séquentielles et rationnelles.

Se différenciant du modèle computationnel du cerveau, l'approche dite connexionniste²⁸¹ conçoit les activités cognitives à partir d'une architecture mentale autre. A l'opposé de la vision cognitiviste, le connexionnisme considère que, pour résoudre des problèmes cognitifs comme le langage, l'apprentissage ou encore la mémoire, le cerveau humain ne procède pas par une suite de déductions logiques.

En revanche, c'est de l'interaction entre une myriade de micro-unités d'information qu'émerge une solution globale. Sans entrer dans la description précise de la structure d'un réseau connexionniste, on pourrait dire qu'il s'agit d'une multitude de neurones interconnectés entre eux par des liens. Chaque lien ou noeud synaptique peut prendre différents états physiques en fonction des stimulus extérieurs et/ou de l'état des noeuds voisins. Dans ce contexte, le traitement de l'information est décrit en termes de neurones avec des connexions de type facilitatrices ou inhibitrices : ainsi, après une activation générale déclenchée par l'environnement (input), se produisent simultanément plusieurs activations spécifiques à différents niveaux, déterminant une sorte de configuration globale d'activation qui détermine la réponse du sujet (output). De cette configuration va émerger rapidement un état global stable, lequel correspond à un état cognitif donné. Cette démarche mentale met donc en jeu un ensemble de processus quasi simultanés qui n'est au fond pas très éloignée de ce que l'on appelle l'intuition. C'est pourquoi, l'approche connexionniste semble mieux adaptée pour des processus qui nécessitent des évaluations ou des appréciations globales, comme c'est le cas pour la reconnaissance des formes et les processus perceptifs en général. Pour illustrer le réseau connexionniste, on pourrait prendre l'exemple d'un *«tableau peint par la technique du*

²⁸¹ Il faut toutefois rappeler que cognitivisme et connexionnisme n'étaient au départ que deux hypothèses de travail développées par la cybernétique naissante, sans qu'il n'y ait de priorité accordée à l'une ou l'autre des approches. Pourtant, force est de reconnaître que l'hypothèse cognitiviste a longtemps dominé dans les sciences cognitives. Ce n'est que vers la fin des années soixante-dix que les idées connexionnistes ont retrouvé voie de cité.

pointillisme. Le pointillisme consiste à peindre sans chercher à reproduire chaque détail du modèle, mais en procédant par une juxtaposition de touches de couleurs. Le sens du tableau n'apparaît que globalement, par une sorte de synthèse visuelle (émergence), et non par la juxtaposition de détails fidèlement reproduits»²⁸².

L'idée de pensée émergente consubstantielle à la théorie connexionniste est à mettre en relation avec le concept d'auto-organisation qui se trouve au centre de la théorie connexionniste. Ce concept central d'auto-organisation trouve une formalisation dans le courant de la seconde cybernétique à partir des années 80 : Heinz von Foerster et Francisco J. Varela, principaux promoteurs de ce mouvement, ont particulièrement insisté sur « *le bouclage d'un organisme avec son monde propre* »²⁸³ où finalement « *la connaissance pratique qu'on appelle sens commun tourne dans une boucle récursive et invente (donc méconnaît du même coup) le monde beaucoup plus qu'elle ne le découvre* »²⁸⁴. Qualifiée également d'autopoïèse²⁸⁵, l'auto-organisation signifie, d'une part, que toutes les références de l'homéostasie sont transformées en références internes au système lui-même. D'autre part, elle implique que l'identité du système provient de l'interdépendance des processus. Nous sommes ici devant l'idée que les systèmes produisent eux-mêmes leur identité et se distinguent de leur environnement pour faire référence cette fois-ci à une forme spécifique de clôture opérationnelle du système nerveux humain qui viendrait confirmer, voire renforcer son organisation sensible et vivante :

« Un système autopoïétique est organisé comme un réseau de processus de production de composants qui (A) régénèrent continuellement par leurs transformations et leurs interactions le réseau qui les a produits, et qui (B) constituent le système en tant qu'unité concrète dans l'espace où il existe,

²⁸² Jean-François Dortier, *Les sciences humaines : Panorama des connaissances* (Auxerre : Sciences Humaines Editions, 1998) p. 210

²⁸³ Daniel Bougnoux, *La communication par la bande : introduction aux sciences de l'information et de la communication* (Paris : La découverte/Poche, 1998) p. 205

²⁸⁴ Ibid., p. 205.

²⁸⁵ Ces systèmes sont qualifiés d'autopoïétiques, du grec «autos» (soi) et «poiein» (produire).

*en spécifiant le domaine topologique où il se réalise comme réseau. Il s'ensuit qu'une machine autopoïétique engendre et spécifie continuellement sa propre organisation. Elle accomplit ce processus incessant de remplacement de ces composants, parce qu'elle est continuellement soumise à des perturbations externes, et constamment forcée de compenser ces perturbations. Ainsi, une machine autopoïétique est un système homéostatique (ou, mieux encore, à relations stables) dont l'invariant fondamental est sa propre organisation (le réseau de relations qui la définit) ».*²⁸⁶

Sur le plan de la théorie du système nerveux et en considérant que les capacités auto-organisatrices du cerveau sont au centre de la théorie connexionniste, on peut faire l'hypothèse que le substrat biologique du système nerveux effectue, au sein de ce système opérationnellement clos, une autorégulation constante (certains y voient une isomorphie) entre l'organisme d'une part, et l'environnement de l'autre. D'après ce principe, la mémoire n'existe pas comme entité agissante et indépendante dans la mesure où elle est inscrite dans l'organisation même du système nerveux. Ainsi, lors d'une interaction avec le monde extérieur, le système nerveux²⁸⁷

²⁸⁶ Francisco J. Varela, *Autonomie et connaissance : Essai sur le vivant* (Paris : Editions du Seuil, 1989) p. 45.

²⁸⁷ Heinz von Foerster, «Gedächtnis ohne Aufzeichnung» dans : *Sicht und Einsicht. Versuche zu einer operativen Erkenntnistheorie* (Braunschweig/Wiesbaden : Vieweg, 1999) p. 153. Extrait : «Zur Diskussion steht eine wichtige Eigenschaft des Funktionierens unseres Nervensystems. Wir nennen sie ‚Gedächtnis‘. Was die Suche nach Mechanismen angeht, die für diese Eigenschaft verantwortlich gemacht werden können, habe ich mit Nachdruck betont, dass wir dieses System nicht als eine Art von Aufzeichnungsvorrichtung betrachten sollten. Ich habe stattdessen vorgeschlagen, dieses System als eine Art von Rechner anzusehen, dessen innere Organisation sich aufgrund seiner Interaktionen mit einer Umwelt, die eine gewisse Ordnung aufweist, verändert. Die Veränderungen der inneren Organisation dieses Rechners finden so statt, dass bestimmte Gesetzmäßigkeiten der Umwelt, die für deren Ordnung verantwortlich sind, in der Struktur dieses Rechners abgebildet werden. Diese Homomorphie ‚Umwelt-System‘ ist das Gedächtnis, es erlaubt dem System als ein (Er-)Rechner induktiver Schlüsse zu arbeiten. Umweltzustände, die sozusagen ‚mit Gesetzen der Natur unvereinbar‘ sind, sind auch mit Outputzuständen des Rechners unvereinbar». Traduction française de la citation : « Le débat porte sur une propriété importante du fonctionnement de notre système nerveux. Nous l'appelons 'mémoire'. Pour ce qui est de la recherche des mécanismes dont cette propriété est susceptible de relever, j'ai bien insisté sur le fait que nous ne devrions pas considérer ce système comme une espèce de dispositif d'enregistrement. Au lieu de cela, j'ai proposé d'y voir plutôt une sorte de calculateur dont l'organisation interne se modifie en fonction de ses interactions avec un environnement structuré selon une certaine méthode. Les modifications de l'organisation interne de ce calculateur s'exécutent de manière à ce que

prend en compte les événements du milieu ambiant uniquement si ceux-ci sont reconnus par lui comme renforcement de ses propres modes de cohérence interne, par exemple s'ils entrent en résonance avec certaines de ses structures. Le concept d'auto-organisation marque ici l'évolution vers une appréhension de la mémoire comme un système autopoïétique directement intégré au substrat biologique lui-même. En tant qu'émanation directe de la structure des neurones, c'est-à-dire du « *couplage structurel* »²⁸⁸, le système mental dans sa dimension cognitive établit des invariants et façonne ainsi son propre monde de significations. C'est pourquoi il est plus juste de qualifier la cognition de « *présentation et de système de présentation, plutôt que de représentation et de système de représentation* »²⁸⁹.

A partir de ces principes, nous pouvons faire des hypothèses concernant la mémoire, lesquelles se réfèrent à certaines découvertes des neurosciences²⁹⁰ de ces dernières années.

Premièrement, il serait plus juste dans ce contexte de parler de processus mnésiques que de mémoire (c'est à dire de données stockées), puisque lors d'une interaction entre le système nerveux et l'environnement, le cerveau s'engage dans un processus dynamique de construction. L'idée de « processus dynamique de construction » est fondamentale car elle montre bien qu'il est difficile de dissocier auto-organisation et complexité : en effet, l'auto-organisation est liée à une certaine complexité d'organisation ou de structure du système nerveux. Cela implique que lors d'une interaction entre le système nerveux et l'environnement, le nombre de possibilités d'interconnexion entre les neurones atteint des valeurs considérables, et cela, même pour un nombre d'éléments réduit. Nous sommes donc ici en présence de la difficulté à localiser et même à identifier une information,

certaines lois de l'environnement, responsables de son ordonnancement, se trouvent représentées dans la structure dudit calculateur. Cette homomorphie du 'système/environnement', c'est la mémoire : elle permet au système d'exercer la fonction d'une 'calculatrice d'inductions'. Les états de l'environnement qui sont, pour ainsi dire, 'incompatibles avec les lois de la Nature' sont également incompatibles avec les états de sortie du calculateur».

²⁸⁸ Francisco J. Varela, *Autonomie et connaissance: Essai sur le vivant* (Paris : Editions du Seuil, 1989) p. 169.

²⁸⁹ Ibid., p. 170.

²⁹⁰ Daniel L. Schacter, *A la recherche de la mémoire : le passé, l'esprit et le cerveau*, (Paris/Bruxelles : DeBoeck Université, 1999)

puisque à un seul état significatif du réseau neuronal peuvent correspondre plusieurs milliers, voire plusieurs millions de structures différentes. Par conséquent il n'existe pas une localisation ou une région unique dans le cerveau qui contiendrait l'engramme²⁹¹ d'une expérience passée particulière comme avec le stockage de données dans un fichier précis. A partir du moment où on valorise le concept de processus mnésique, ceci signifie que *«la mémoire ne nécessite ni enregistrement, ni emmagasinage, parce qu'elle est l'histoire même du couplage structurel. L'apprentissage ne requiert nulle représentation, parce qu'il est la plasticité structurelle elle-même (...) L'emmagasinage, la reproduction, les représentations ne sont pas des concepts opérationnels »*²⁹².

Deuxièmement, comme cela figure dans le cadre des modèles neuronaux dits néo-connexionnistes, le souvenir d'une expérience résulte de l'activité simultanée de neurones connectés qui provoque le renforcement de certaines connexions synaptiques²⁹³. Ceci signifie que même si le système nerveux détient un stock de représentations, d'origine génétique ou ontogénétique (innées ou acquises), lors d'une interaction avec l'environnement le

²⁹¹ Dans le domaine des neurosciences, l'engramme est une notion centrale que l'on doit à un chercheur allemand, Richard Semon, né en 1859. Richard Semon distingue trois aspects ou étapes pour comprendre le fonctionnement de la mémoire. Le premier, l'engraphie est le terme qui désigne l'encodage de l'information en mémoire. Le second, l'engramme se réfère aux modifications durables dans le système nerveux (la trace mnésique) qui conservent les effets de l'expérience dans le temps. Le troisième, l'ecphorie qui est le processus d'activation ou de rappel d'un souvenir. Pour en revenir à l'engramme, les neuroscientifiques considèrent que pendant l'encodage d'une expérience, le cerveau renforce certaines connexions synaptiques entre les groupes de neurones, celles qui sont responsables de l'analyse des divers aspects de l'expérience. Par conséquent suivant la nature de l'événement, les neurones des différentes régions se connectent plus fortement et forment à chaque fois un nouveau pattern de connexions, l'engramme.

²⁹² Francisco J. Varela, *Autonomie et connaissance: Essai sur le vivant* (Paris : Editions du Seuil, 1989) p. 170.

²⁹³ Serge Laroche, « Neuro-modélage des souvenirs », *La Recherche*, Numéro Spécial (2001) : pp. 20-24. Dans cet article, il ressort nettement que le concept de connexions synaptiques est aujourd'hui primordial dans le domaine de la recherche en neurosciences. C'est également à partir de ce concept que les chercheurs ont forgé le principe de plasticité neuronale, devenu aujourd'hui la pierre angulaire de notre compréhension de la mémoire humaine et des phénomènes de stockage des souvenirs. Ceci signifie qu'à l'instar de la théorie du psychologue canadien Donald Hebb, l'activité électrique que l'on observe dans les assemblées de neurones lors d'un apprentissage persiste pendant un certain temps, comme pour frayer un chemin en entraînant des modifications cellulaires ou biochimiques. Lors de ce mécanisme, la force synaptique entre les neurones activés augmente. Ainsi, les processus d'apprentissage et de mémorisation résulteraient de l'activité simultanée de neurones connectés qui eux-mêmes modifient les connexions synaptiques pouvant persister plusieurs semaines, voire plusieurs mois.

souvenir s'élabore à chaque fois comme pattern unique et spécifique. En effet, le souvenir émerge des contributions conjointes d'un indice de récupération, c'est-à-dire de la perception d'un geste ou d'une voix d'une part, et d'un engramme de l'autre, de sorte que le réseau de neurones activé combine l'information de l'environnement, donc de la perception présente, avec des patterns stockés dans le passé. Le mélange qui en résulte est ce dont le réseau se souvient. C'est grâce à la perception ou à l'indice de récupération que l'expérience du rappel se transforme en expérience subjective et donc en véritable souvenir. Cette définition du rappel du souvenir est intéressante car elle suppose que les propriétés des réseaux neuronaux peuvent s'interpréter en termes cognitifs. Ces réseaux sont capables d'apprendre, de reconnaître des formes, de mémoriser par association, de sorte que « *quand nous nous souvenons, nous complétons un pattern avec le meilleur candidat disponible en mémoire; nous n'allumons pas un projecteur sur une image stockée* ». ²⁹⁴.

En effet, dans le contexte de la mémoire humaine, le rappel d'un souvenir à un moment T inscrit dans le présent se donne non comme la réplique des événements passés eux-mêmes mais comme l'enregistrement d'un environnement ou de la façon dont nous avons vécu des événements dans le passé. Quelles que soient les expériences que nous encodons ou décodons grâce aux réseaux cérébraux, celles-ci s'élaborent toujours comme des connexions déjà façonnées par nos rencontres antérieures avec le monde. Ce savoir préexistant influence fortement la façon dont nous encodons et stockons de nouveaux souvenirs, contribuant ainsi à la qualité et à la texture chaque fois unique et renouvelée de nos souvenirs futurs. En d'autres termes, un remodelage constant de l'effet sur la cause d'un phénomène s'élabore à chaque fois :

«Die Prozesse der Wissensspeicherung und des Wissensabrufs lassen sich also näherhin bestimmen als Prozesse der Amodalisierung bzw. der Remodalisierung. Gespeichert wird Wissen in Form amodaler

²⁹⁴ Daniel L. Schacter, *A la recherche de la mémoire : le passé, l'esprit et le cerveau*, (Paris/Bruxelles : DeBoeck Université, 1999), p. 91

Bindungsdispositionen, um aber wieder ins Bewusstsein gerufen zu werden, bedarf es einer erneuten Remodalisierung in einem medialen Format. Dabei ist die je aktuell generierte Bedeutung nicht unabhängig von dem medialen Format, in dem sie erzeugt wird (...). Weil jede neuronale Aktivierung, sei sie durch Wahrnehmungs- oder durch Erinnerungsvorgänge initiiert, gleichzeitig wieder in die dispositionelle Bindungsstruktur selbst eingeschrieben wird, sind die Gedächtnisstrukturen ständigen Transformationen unterworfen. Aufgrund dieser rekursiven Einschreibungsprozesse lässt sich das Gedächtnis auch als transkriptives Verfahren charakterisieren, in dem jede Erfahrung und jeder Akt der Wissensaktivierung unmittelbar auf die Gedächtnisstruktur zurückwirkt. Die Transkriptivität des Gedächtnisses verweist damit auf die Unmöglichkeit identischer Reproduktion und macht deutlich, dass die Annahme authentischer Erinnerung illusionär bleiben muss».²⁹⁵

Cette citation démontre bien que l'idée de réactivation liée à cette conception de la mémoire peut prendre plusieurs formes, la traduction, la transcription ou encore la remodalisation. Ces formes constituent autant de pistes d'exploration pour des secteurs ou des activités cognitives non directement concernées par une problématique de la conservation : ainsi par exemple lors du déchiffrement d'une partition de musique, nous sommes en présence d'un phénomène de mobilisation cognitive, ce qui signifie qu'un ensemble de processus dont une bonne part, liée à l'expérience personnelle passée, contribue fortement à déterminer l'exécution concrète de la mélodie.

²⁹⁵ Erika Linz, «The warehouse theory of memory is wrong - Zur Performativität semantischer Wissenstrukturen», colloque : *Archivprozesse* (Universität Köln : 2000) p. 10. Traduction française de la citation : « *Les processus destinés à sauvegarder le savoir et à y faire appel peuvent être définis plus précisément en tant que processus de démodalisation et de remodalisation. Le savoir est stocké sous forme de structures dispositionnelles amodales, mais pour l'actualiser, il est nécessaire de le remodaler dans un format médial. Or, la signification ainsi générée n'est pas sans rapport avec le format médial dans lequel elle est produite (...). Comme chaque activation neuronale, qu'elle procède de la perception ou du souvenir, est en même temps réinscrite dans la structure dispositionnelle, les structures de la mémoire sont soumises à des transformations constantes. En raison de ces processus d'inscription récursifs, on peut également caractériser la mémoire comme processus de transcriptivité, par laquelle chaque expérience et chaque acte d'activation du savoir se répercute directement sur la structure de la mémoire. L'idée de transcriptivité de la mémoire est donc un indicateur de l'impossibilité de la reproduction à l'identique et démontre que le souvenir authentique reste une illusion*».

En conclusion et au regard de la définition des processus mnésiques tels qu'ils figurent dans l'approche connexionniste, nous faisons l'hypothèse que toute équivalence fonctionnelle entre la mémoire artificielle et la mémoire naturelle ne peut recouvrir de valeur axiomatique.

Comme nous venons de le voir, la mémoire humaine définie comme processus mnésique ne relève pas d'un réductionnisme de la complexité consistant à vouloir rapporter tous les mécanismes de la pensée à un niveau d'explication logique. D'une part, puisqu'à partir du moment où les processus mnésiques sont envisagés comme un réseau de micro-unités qui traitent en parallèle et simultanément des informations partielles, ceux-ci diffèrent considérablement des schémas computationnels où le fonctionnement de la mémoire est apparentée à un calculateur qui effectuerait une suite d'opérations successives. Par conséquent ils semblent être plus voisins du modèle connexionniste qualifié aussi de «traitement parallèle distribué». Lors de la mobilisation d'un ensemble de structures mnésiques, il peut y avoir modification de certaines structures non directement évoquées ou activées, selon des phénomènes ou des fonctions complexes : à ce phénomène correspond la vision holistique du connexionnisme, pour qui le global dépasse toujours la répartition fonctionnelle stricto sensu des modules. D'autre part, la combinaison toujours renouvelée entre des anciens patterns stockés dans des connexions synaptiques et des perceptions ou stimuli extérieurs contribue à une transformation qualitative permanente des souvenirs. Cette conception, qui met en lumière l'idée d'un reformatage de l'effet sur la cause en permettant au souvenir réactivé de se nourrir de la constellation temporaire d'autres traces mnésiques, invalide de fait les approches cognitivistes sur la mémoire qui en font un système de captation, de traitement, de stockage à des endroits précis et de restitution à la demande de l'information.

Cependant force est de constater qu'aujourd'hui certains courants d'ingénierie cognitive se donnent pour objectif de mettre au point des

neurones informatiques grâce à l'implémentation ou à l'instrumentation de neurones formels²⁹⁶.

Reprenant à leur actif le modèle proposé par Warren McCulloch et Walter Pitts²⁹⁷ dans les années 50, cette frange de la recherche actuelle tente de reproduire dans l'ordinateur des cellules nerveuses. Grâce à une méthode combinant les réseaux formels à des algorithmes génétiques, les chercheurs misent sur l'acquisition d'une véritable autonomie des réseaux de neurones informatiques puisque - dit-on - ces algorithmes permettraient d'appliquer les principes de la sélection naturelle à des millions d'informations codées, de sorte que soit retenue la solution la plus apte par rapport à une situation donnée. Cela signifierait que le comportement de ces réseaux de neurones artificiels (RNA) serait de nature non-linéaire, c'est-à-dire non prévisible et non plus déterminé par un programme prédéfini et majoritairement non évolutif. Partant de ce principe, ces réseaux de neurones informatiques acquièrent une forme d'intelligence et de liberté puisqu'ils obéissent à une procédure d'adaptation permanente grâce à la multiplication de modules programmatiques, que certains appellent agents.²⁹⁸

Néanmoins, nous pouvons nous demander jusqu'à quel degré de contiguïté, voire de mimétisme on peut envisager de pousser le parallèle entre le biologique et le machinique.

²⁹⁶ Le neurone formel est une approximation très simplifiée de son homonyme biologique. Le neurone peut être modélisé comme une structure de données contenant la mémorisation de l'état et de la somme des entrées.

²⁹⁷ Il faut ici rappeler que les travaux de McCulloch et W. Pitts dans les années 40 sur le neurone formel et ceux de D. Hebb (qui aboutirent à une explication de l'apprentissage synaptique) donnent naissance à la théorie des réseaux neuronaux. Après la phase cybernétique, la recherche sur les réseaux neuronaux connut un essor appréciable qui culmina dans les travaux de Frank Rosenblatt : en 1958, le premier modèle solide de réseaux de neurones artificiels (RNA) sera présenté, connu sous le nom de «perceptron». Le modèle de Rosenblatt était un réseau de McCulloch et Pitts particulier, arrangé en couches de neurones superposées et capable d'apprentissage. Cependant, la démarche de F. Rosenblatt se distingue de celle de McCulloch et Pitts dans la mesure où il s'agit moins d'une modélisation logique que d'une approche qui vise à l'exploration des ressources d'un réseau complexe d'éléments simples en interaction. En cela, les réseaux neuronaux artificiels de F. Rosenblatt se rapprochent plus, de par leur construction, de la cognition et de l'intelligence humaine.

²⁹⁸ Les agents sont des sous-programmes locaux qui s'exécutent en fonction des éléments qu'ils sont chargés de mettre sous contrôle.

2.1.3 De quelques formes de temporalité construites par les supports numériques

Jusqu'ici, il a été question de confronter - en référence aux positions défendues par Hans Ulrich Reck - le temps biologique et la mémoire numérique afin de mettre en évidence des différences, que se soient celles entre la «mnème» et «l'hypomnesis», celles entre les catégories du «possible» et du «virtuel» ou encore celles afférentes à la mémoire naturelle et artificielle.

Cependant nous faisons l'hypothèse que les thèses d'inspiration anthropocentriste de Hans Ulrich Reck, certes lumineuses sur certains points, ont toutefois l'inconvénient de durcir l'affrontement entre les mémoires biologiques et le temps numérique, là où celui-ci gagnerait peut-être à être dépassé. En effet, partant du postulat Mc.Luhanien selon lequel les technologies de la communication sont des extensions du système nerveux, il serait intéressant d'analyser dans quelle mesure le fonctionnement de la mémoire électronique simule les processus mnésiques humains, voire reproduit certaines formes de construction du temps biologique. Au lieu d'insister sur les divergences, peut-être serait-il utile de s'intéresser à l'espace mitoyen qui s'édifie entre la mémoire électronique - associée trop souvent à une mémoire morte relevant du dépôt ou de la remise - et la mémoire biologique comme processus dynamique et associatif :

«Unsere Erinnerung stützt sich inzwischen nicht nur auf ‚innere Bilder‘ und auf die in ‚neuronalen Mustern‘ niedergelegten Inhalte, sondern vielleicht schon zu gleichen Teilen auf das Universum der ‚äußeren Bilder‘ und auf die in den medialen Speichern abgelegten Daten. Auch unsere Erwartungen und vorlaufenden Vorstellungen sind nicht mehr ausschließlich auf die antizipierenden inneren Bilder unseres kognitiven Apparates angewiesen, sondern konstituieren sich über die algorithmischen Außen-Bilder der CA. Und unseren Traum-Bildern scheinen wir in den Bild-Räumen der virtuellen Realitäten wiederbegegnen zu wollen. Mit Sicherheit sind wir längst in eine neue Phase der Symbiose von Mensch und simulatorischer Maschine

eingetreten (...). ‚Innen‘ wie ‚außen‘ herrschen annähernd dieselben Gleichzeitigkeits-Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Bild-Aufrufungen: Neuronal wie medial kann es zu fließenden und chaotisch rasch ineinander übergehenden ‚Präsentationen‘ von erinnerten oder aufgezeichneten Bildern aus dem Gedächtnis oder den Speichern und Augenblicks-Bildern unmittelbarer Wahrnehmung oder Aufzeichnung kommen. Neuronal wie medial kann das Gewesene, das Jetzt und als zukünftig Vorgestelltes ‚blitzhaft‘ zu Konstellationen zusammentreten und wieder auseinanderfallen (...). Medienzeit konfrontiert uns mit der Innerzeitlichkeit unseres Gehirns, Medienprozesse korrelieren mit Gehirn-Prozessen».²⁹⁹

Dans la perspective d'une similitude d'ordre fonctionnel entre la mémoire biologique et la mémoire électronique, l'analyse du CD-Rom de Chris Marker intitulé *Immemory* nous semble ici paradigmatique de processus mnésiques proches de ceux à l'œuvre dans le cerveau humain. Combinant deux représentations majeures de la mémoire artificielle, à savoir la forme arborescente, régie par une logique causale et rationalisante, et la forme circulaire ou associative, le CD-Rom de Chris Marker accomplit ici une fusion « mémorielle » qui s'est déjà largement imposée en informatique ces dernières années. La forme arborescente fait référence ici au découpage en 8 zones du CD-Rom (mémoire, voyage, photographie, cinéma, musée, poésie,

²⁹⁹ Götz Großklaus, *Medien-Zeit/Medien-Raum: Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne* (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995) pp. 58-59. Traduction française de la citation : « Notre mémoire ne s'appuie peut-être plus seulement sur les 'images intérieures' et les contenus inscrits dans les 'réseaux neuronaux', mais peut-être déjà à parties égales sur l'univers des 'images externes' et sur les données enregistrées dans les dispositifs de stockage. Nos attentes et imaginaires surgissant de pensées anticipatrices ne sont plus exclusivement dépendantes des images internes de notre système cognitif : ils se constituent via les images externes (algorithmiques) des synthèses d'images. Et il semble que nous voulions retrouver notre monde imaginaire dans les espaces imagés des réalités virtuelles. Il est certain que nous sommes d'ores et déjà entrés dans une nouvelle phase de symbiose entre l'homme et la 'machine à simuler' (...). Que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur, les rapports de simultanéité entre les diverses sollicitations d'images sont sensiblement identiques : sur le mode 'neuronal' aussi bien que 'médial' surgissent de nouvelles images provenant à la fois du souvenir ou enregistrées dans notre mémoire, et d'images instantanées issues de notre perception ou révélées par les synthèses d'images qui s'entremêlent et s'entrechoquent de manière chaotique. De manière neuronale autant que médiale, le Passé, le Présent et et le Futur peuvent s'assembler en constellations temporaires pour se dissoudre de nouveau (...). Le temps

guerre, mort) lesquelles sont encore divisées en sous parties. Ce modèle classificatoire et topographique n'est pas sans rappeler les modèles inspirés des Arts de la mémoire que nous avons déjà fait ressortir à plusieurs reprises dans notre travail. A ce modèle, qui est une façon de fixer les expériences vécues et récits de voyage dans l'espace, «répond» une mémoire associative dont nous présenterons les caractéristiques principales.

Inspirée de la figure deleuzienne du rhizome³⁰⁰, cette mémoire circulaire permet à l'utilisateur de connecter différentes « zones géographiques » et de parcourir cette immense carte mémorielle, naviguant d'une zone à l'autre au gré de nouveaux chemins de traverse et des nouvelles lignes de fuite qu'il redéfinit en permanence. De plus, tout comme le rhizome où aucun point d'entrée n'est privilégié plus qu'un autre, le livre de la mémoire de Chris Marker est à entrées multiples, sans rapports binaires entre points et sans relations univoques entre différentes positions. Aussi, en vertu des possibilités de connexion et des principes de cartographie libérant une forme de communication transversale, l'œuvre de Chris Marker s'érige en quelque sorte comme le parangon du rhizome deleuzien :

*« Le rhizome est une antigénéalogie. Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piquûre. A l'opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, à l'opposé des calques, le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite. Ce sont les calques qu'il faut rapporter sur les cartes et non l'inverse. Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états (...) ».*³⁰¹

Ainsi, l'œuvre de Chris Marker se constitue comme une mémoire réticulaire en perpétuelle expansion puisqu'elle progresse par captation successive en

électronique nous confronte à la durée interne de notre cerveau, les processus électroniques sont en corrélation avec les processus du cerveau humain ».

³⁰⁰ Gilles Deleuze, *Rhizome* (Paris : Editions de minuit, 1976)

³⁰¹ Ibid., p. 62.

incorporant les traces mémorielles qui s'offrent à l'utilisateur au gré des parcours. En se démarquant des systèmes génériques à communication hiérarchique et liaisons préétablies, l'œuvre de Chris Marker s'aligne complètement sur les principes rhizomatiques qui ne sont «*justifiables d'aucun modèle structural ou génératif*»³⁰². Ainsi, le fonctionnement de ce CD-ROM rejoint les modèles neurobiologiques actuels sur la mémoire développés dans le chapitre précédent d'où il ressortait que la mémoire n'est pas localisée à un endroit précis du cerveau mais qu'elle est indissociable d'un processus dynamique de construction.

Cette idée de liaisons à construire et d'une mémoire comme superposition de couches qui fait qu'un souvenir en appelle souvent un autre est manifeste dans l'œuvre de Chris Marker puisque chaque zone thématique, grâce à un système de liens et de points associés, permet d'activer des souvenirs concomitants. C'est le cas de la zone «mémoire» où l'on trouve un point «madeleine» qui, si on l'active, laisse apparaître deux références, d'un côté l'écrivain Marcel Proust, de l'autre, le réalisateur Alfred Hitchcock, qui cache en sous couche, un peu comme un palimpseste, le personnage de Kim Novak qui n'est autre que Madeleine dans le film de 1958 *Sueurs froides (Vertigo)*. On retrouve aussi ce régime de mémoire par association d'idées et syncrétismes divers dans la zone «Photo» où l'Atlas de Mnémosyne, conçu dans les années 20 par Aby Warburg, ne figure sûrement pas au hasard et invite à nouveau à des jeux de mémoire jouant sur des assemblages d'images, ordonnées selon le principe des affinités électives et non selon le principe alphanumérique. Ainsi, la mémoire chez Marker s'élabore-t-elle un peu comme une perception hallucinatoire, une sorte de synesthésie qui se façonne comme un jeu d'images se détachant au fur et à mesure et remettant sans cesse en question l'hégémonie d'un signifiant. Tel est d'ailleurs l'angle d'approche théorique revendiqué par Chris Marker dans cette œuvre dont il dira «*qu'il réclame, pour l'image, l'humilité et les pouvoirs d'une madeleine*».³⁰³

En conclusion, nous pouvons dire que l'œuvre de Chris Marker permet de faire apparaître un certain parallélisme entre la connexion non-linéaire, et relativement aléatoire des traces électroniques (à condition évidemment que

³⁰² Ibid., p. 35.

la conception du logiciel permette ce type de sélection et de navigation), et le fonctionnement de la mémoire biologique avec ses réseaux de neurones qui renforcent certaines connexions synaptiques et réactive par conséquent certains trains de souvenirs au détriment d'autres. Que ce soit la mémoire électronique ou la mémoire biologique, on voit se détacher assez nettement une conception de la mémoire dynamique et associatrice qui s'affranchit du modèle de la ligne pour renforcer la primauté de la figure non-linéaire du réseau.

Enfin, - et ce point est une réplique aux positions de Hans Ulrich Reck sur le régime de la mémoire électronique qui serait incapable, selon lui, de mettre en œuvre une mémoire comme virtualité et création - l'œuvre de Chris Marker est la preuve édifiante que la mémoire électronique relève aussi du couple virtuel/actuel et non exclusivement du couple possible/réel. Le voyage particulier auquel nous invite le CD-Rom de Chris Marker montre bien que dès qu'interfère la subjectivité humaine, le virtuel éclot et recèle un univers indéterminé du sens et de tendances latentes qui libèrent de façon plus ou moins intensive l'intelligence en acte de tout un chacun.

De même qu'il existe des similitudes fonctionnelles entre la mémoire biologique et la mémoire électronique que l'analyse du CD-Rom de Chris Marker a permis de faire ressortir, nous tenterons de montrer maintenant que les modes de constitution de la mémoire électronique reproduisent également certaines formes de construction du temps biologique. Pour cela, nous prendrons l'exemple de la gestion des informations transmises par les agences de presse internationales au sein des chaînes de télévision.

En effet, comme nous le verrons plus en détail dans le prochain chapitre, nous pouvons distinguer trois phases successives de construction technique du temps qui se répartissent entre le moment de la transmission et de l'enregistrement des shots communiqués par les agences de presse et l'archivage des images. En nous appuyant une nouvelle fois sur les travaux de Henri Bergson sur la mémoire humaine, nous faisons l'hypothèse ici que ces trois phases distinctes du temps technique s'alignent assez fidèlement sur les modes de gestion du temps et de la mémoire humaine.

³⁰³ Raymond Bellour, «Le livre, aller, retour» dans : *A propos du CD-Rom Immemory de Chris Marker*, ed. par Laurent Roth et Raymond Bellour (Paris : Centre Georges Pompidou, 1997) p. 83.

Suivant un axe temporel linéaire, la première phase fait référence au moment de l'enregistrement où une première sélection intervient parmi toutes les images mises en circulation à l'échelle mondiale et retransmises par satellite aux chaînes de télévision. Cette sélection s'applique ici aux images qui affluent en continu vers les chaînes et qui sont celles des agences internationales liées contractuellement aux chaînes telles que Reuters et ATPN pour prendre l'exemple du holding allemand ProSieben/Sat.1 Media AG.

La deuxième phase est constituée par le processus d'actualisation et de mise en scène des images dans des sujets d'actualités, c'est-à-dire dans la «Medienzeitfenster» des chaînes dans le cadre d'une durée maximale de 24 heures à trois jours. Ici, l'utilisation de ces images indexées sur un présent immédiat est un peu similaire au fonctionnement de la perception humaine dont Bergson écrira à plusieurs reprises qu'elle est chez l'homme toujours de nature agissante, puisqu'elle filtre, c'est-à-dire actualise uniquement les souvenirs nécessaires à l'action présente.

Après ces deux premières phases d'enregistrement/sélection et d'actualisation/mise en scène des images, intervient à proprement parler le stade tertiaire de l'archivage qui se décompose lui-même en plusieurs couches temporelles. En effet, on distinguera ici les images qui, après insertion dans divers sujets d'actualités ou autres types d'émissions, sont conservées dans un état de latence avec la promesse d'une réutilisation dans un futur proche et celles qui, conservées comme des avoirs gelés mais non réutilisables, disparaissent à jamais de la mémoire audiovisuelle :

*«Die Zeitlichkeit des Speichers hat jene zwei Aspekte: eine Latenz-Zeit für diejenigen Aufzeichnungen, die im Medienzeitfenster späterer Gegenwart wieder erscheinen werden, und eine Verfallszeit für diejenigen Aufzeichnungen, die geringe oder keine Chancen haben, je reaktualisiert zu werden, bzw. einer selektiven Vernichtung anheimfallen».*³⁰⁴

³⁰⁴ Götz Großklaus, «Medien-Zeit» dans : *Zeit-Medien-Wahrnehmung*, ed. par Mike Sandbothe, Walther Ch. Zimmerli (Darmstadt : Wiss. Buchges., 1994) p. 44. Traduction française de la citation : « *La temporalité du dispositif de stockage présente deux aspects : un temps de latence pour les enregistrements qui sont appelés à réapparaître dans la fenêtre électronique d'un présent ultérieur, et un temps de péremption ou d'évanescence pour les enregistrements qui sont peu (ou pas du tout) susceptibles d'être réactualisés et/ou qui sont sujets à une destruction sélective* ».

Ici, le recours à la pensée bergsonienne est à nouveau tout à fait éclairant, puisque le processus d'archivage audiovisuel en deux temps recoupe d'une certaine façon les deux types d'enregistrement ou de survivance du passé dans la mémoire humaine. En effet, chez Bergson, le passé survit de deux façons, d'une part sous la forme d'une mémoire-habitude qui est une mémoire tendue vers l'action et qui, loin de représenter le passé, est plutôt une façon de le rejouer en permanence. Ce serait ici de façon analogue le statut des images retenues dans un état de latence au sein d'une temporalité à la valeur indéterminée et attendant d'éclairer à nouveau un événement de l'actualité à venir. D'autre part, le passé survit également chez Bergson sous la forme d'une mémoire d'images-souvenirs dont l'essence est purement virtuelle puisqu'elle met « *autant de caprice à reproduire que de fidélité à conserver* »³⁰⁵. On pourrait rapprocher ici ce type de mémoire de nature passive et condamnée à l'évanescence de la mémoire audiovisuelle entreposée dans les magasins.

Que ce soit à travers l'exemple du CD-Rom de Chris Marker ou celui de la gestion électronique des traces audiovisuelles, nous concluons qu'il existe des similitudes et des interférences entre le fonctionnement de la mémoire biologique et celui de la mémoire électronique. La gestion des images à la télévision aura permis de mettre en évidence une construction technique du temps générant des strates temporelles plus ou moins longues avec, comme dans le cas de la mémoire humaine différents paliers de rétention des traces. Autant d'exemples qui prouvent qu'il n'est pas possible d'accréditer telles quelles les thèses de Hans Ulrich Reck qui ont toutes pour point commun la négation du temps comme épaisseur, durée et processus de transformation dans le contexte des nouvelles technologies.

³⁰⁵ Henri Bergson, *Matière et Mémoire* (Paris : Quadrige/PUF (5ème édition), 1997) p. 94.

2.2 LE NOUVEAU DISPOSITIF DE L'ARCHIVE

2.2.1 De l'archive comme «topos» à l'archive comme «processualité»

Après avoir interrogé grâce à des approches diverses les liens et les différences entre la mémoire humaine et la mémoire électronique, il s'agira maintenant d'analyser le développement historique de la notion d'archive jusqu'à l'avènement des technologies numériques qui redéfinissent les modalités classiques d'archivage et ouvrent de ce fait un nouveau cadre épistémologique pour l'archive.

Dans *Mal d'archive*³⁰⁶ Jacques Derrida appelle de ses vœux l'élaboration d'un concept fiable et unifié de l'archive. A la fois technique et politique, éthique et juridique, ce nouveau concept de l'archive pourrait aboutir à un « *projet d'archivologie générale, mot qui n'existe pas mais qui pourrait désigner une science générale et interdisciplinaire de l'archive* » car, écrit l'auteur, « *nous avons l'impression de ne plus pouvoir poser la question du concept, et notamment du concept d'archive. Nous ne le pouvons plus, du moins selon une modalité temporelle ou historique dominée par le présent ou par le passé. Nous ne nous sentons plus le droit de poser des questions dont la forme, la grammaire et le lexique paraissent pourtant si légitimes, parfois si neutres* »³⁰⁷.

Nous poursuivrons notre réflexion en nous interrogeant cette fois-ci sur les difficultés à forger aujourd'hui un concept crédible de l'archive. Ceci semble venir du fait que l'introduction des nouvelles technologies et en particulier des modalités modernes d'archivage remettent en cause l'origine sacrée de la notion d'archive, voire bouleversent, comme le dit Hans Ulrich

³⁰⁶ Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne* (Paris : Galilée, 1995)

³⁰⁷ Ibid., p. 56.

Reck³⁰⁸, la «théodicée» de cette institution. L'étymologie du mot «archive» a déjà été soulignée précédemment dans le contexte d'une analyse des modes de légitimation patrimoniale à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA).

Nous analyserons maintenant de manière plus approfondie ce concept qui fait référence à la mise en œuvre topographique d'une technique de consignation ainsi qu'à la constitution d'une instance. Dans l'antiquité grecque, les archives étaient consignées dans la demeure (arkheion) des magistrats ou encore des archontes à qui étaient confiées la sécurité physique du dépôt, l'administration de la loi ainsi que la compétence herméneutique, c'est-à-dire le pouvoir d'interpréter ces archives.

Dès le début, en effet, l'archive reste indissociable de la mise en œuvre d'un dispositif toponomologique où l'exercice de la loi s'effectue dans cette domiciliation, on pourrait même dire dans une sorte «d'assignation à demeure». Le rattachement de l'archive au «topos», que ce soit celui représenté par l'espace physique et encore circonscrit de la demeure des archontes ou celui, plus symbolique, de l'appareil de l'Etat moderne, confère dès le départ au dispositif des archives sa puissance réelle. La prééminence du dispositif de l'archive comme l'expression la plus accomplie du pouvoir des Etats absolutistes est d'une importance capitale. Jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, en effet, les archives ont relevé des fonctions régaliennes puisqu'elles ont d'abord été créées pour des raisons administratives et non culturelles : plus l'Etat s'affirmait comme projet administratif, plus le document du même nom constituait son essence et plus l'archivage de ce document devenait la forme suprême de l'Etat. La concentration topologique qui caractérise le dispositif de l'archive était renforcée également par la mise en œuvre d'une unité organique où, pour prendre l'exemple de la création des Archives au XVII^{ème} siècle, on conservait des ensembles de documents - peut-être serait-il plus juste de parler de «monuments» - dont l'accroissement s'effectuait toujours d'une

³⁰⁸ Hans Ulrich Reck, «Metamorphosen der Archive/Probleme digitaler Erinnerung» dans : *Metamorphosen: Gedächtnismedien im Computerzeitalter*, ed. par Lothar-Götz Darsow, (Stuttgart-Bad Cannstatt : Frommann-Holzboog, 2000) p. 222

manière organique sans le risque d'un quelconque démembrement³⁰⁹. L'un des témoignages sans doute des plus saisissants sur cette conception de l'archive comme instrument statistique de recensement de l'information nous est livré par Leibniz qui, en sa qualité d'historien et d'archiviste pour le compte du prince Ernst August, rédigea en 1680 un bréviaire dans lequel il répertorie tous les champs d'action et informations nécessaires à un prince pour assurer un bon gouvernement :

«Ich nenne Staats-Tafeln, eine schriftliche kurze Verfassung des Kerns aller zu der Landesregierung gehörigen Nachrichten, so ein gewisses Land insonderheit betreffen, mit solchem Vortheil eingerichtet, dass der Hohe Landes-Herr alles darin leicht finden, was er bey jeder Begebenheit zu betrachten, auf einmal übersehen, und sich dessen als eines der beqvämsten Instrumente zu einer löblichen selbst-regirung bedienen könne (...). Durch Nachrichten verstehe ich nicht allerhand Vernunftsschlüsse und Regeln, so verständige Leute bey Gelegenheit und wenn sie darauf zu denken Ursach haben, selbst leicht finden können, sondern was mehr in facto als nachsinnen beruhet, und daher nicht erfunden sondern erfahren, gehöret und erlernet werden muss, zum Exempel was in einem Lande für eine Quantität seidene zeüge oder wüllene Tücher jährlich consumiret werde, das ist eine Nachricht und beruhet in facto, es kann es auch keiner errathen, er sey so verständig als er wolle; ob aber rathsam solche consumption vor sich gehen zu lassen oder zu verbieten, und ob man solche manufactures im lande selbst einzuführen habe oder nicht, bestehet in ratiocinatione, und gehöret nicht in unsere Staats-Tafel, sondern kann

³⁰⁹ La constitution de fonds d'archive de manière organique est valable jusqu'au Siècle des Lumières qui instaure une césure dans la gestion des archives. En effet, à partir du XVIII^{ème} siècle, les modes de classement ne procèdent plus du principe du respect des fonds mais répondent au contraire à des modes de classement logique. Le démembrement des collections montre bien que les Lumières n'obéissent plus à une politique de l'archive qui tiendrait compte de l'histoire où chaque fonds d'archives enregistre les apports successifs dans quelque domaine que ce soit. Au contraire, il s'agit de remplacer l'histoire par un cadre préétabli et d'imposer un type de classement logique. Cependant, le principe du respect des fonds s'impose définitivement à la fin du XIX^{ème} siècle sous l'impulsion de Guizot.

vielmehr aus denen in der Staats-Tafel befindlichen Nachrichten von verständigen Leuten leicht geschlossen werden (...)».³¹⁰

Si l'on choisit maintenant de définir l'archive non plus exclusivement comme l'expression des fonctions régaliennes mais également comme tout dispositif de conservation des traces, qu'il soit celui de la bibliothèque ou celui, plus quadrillé du livre, on notera que le concept d'archive comme «topos» est avant tout une façon d'exprimer un rapport au savoir et à la connaissance.

En effet, arrimé à l'idée de «topos» jusqu'à la fin du Siècle des Lumières, le savoir n'est pas appréhendé comme figure de la temporalité. Ceci est particulièrement frappant dans le Théâtre de la mémoire de Giulio Camillo qui en tant que grande machine du savoir représente en images tous les lieux qui peuvent suffire à rassembler et gouverner l'ensemble des concepts humains. Ce théâtre se présente au fond comme une unité topique et visuelle du monde grâce à laquelle il est possible de représenter par un nombre fini de combinaisons d'images la somme de toutes les idées et concepts, c'est-à-dire la totalité du monde connaissable. Cette conception du savoir liée consubstantiellement à une valorisation de la référence topologique se manifeste aussi dans l'idée qu'on se fait des bibliothèques à l'époque baroque et en particulier celle décrite par Leibniz qui permet d'embrasser en un seul coup d'œil l'étendue du savoir universel. C'est aussi la fonction assignée aux premiers projets encyclopédiques de l'Europe prérévolutionnaire où le «livre des livres» doit représenter une cartographie

³¹⁰ Gottfried Wilhelm Leibniz, «Entwurf gewisser Staats-Tafeln» dans : *Sämtliche Schriften und Briefe, Politische Schriften* (Berlin : Akademie Verlag, 1986) pp. 341-342. Traduction française de la citation : « J'appelle « Tableaux d'Etat » un répertoire résumant toutes les informations concernant la gestion du pays, dans la mesure où elles concernent un pays en particulier ; elles sont rédigées de manière à ce que le Prince puisse y trouver sans peine tout ce qu'il aurait à prendre en considération à chaque occasion, le tout étant clairement structuré afin qu'il puisse s'en servir comme d'un instrument pratique de gouvernement (...). Par informations, je n'entends point les conclusions et règles que les gens de bon sens peuvent trouver par eux-mêmes, en certaines occasions ou quand ils sont amenés à y penser, mais plutôt ce qui résulte d'une réflexion et ne peut être inventé, mais vécu, entendu et appris. Par exemple, la quantité de tissus de soie ou de laine consommée annuellement dans un pays : voilà une information reposant sur les faits et que personne, même le plus intelligent, ne peut deviner. Quant à savoir s'il est raisonnable de laisser libre cours à une telle consommation ou s'il vaut mieux l'interdire, quant à la question de savoir s'il faudrait introduire de telles manufactures dans le pays-même, ce sont là des considérations qui relèvent du raisonnement et n'ont pas leur place dans notre répertoire ; les gens de bon sens pourront aisément les déduire des informations contenues dans les Tableaux d'Etat (...) ».

complète du savoir humain et devient l'instrument idéalisé de la thésaurisation du savoir, pas si éloigné au fond du modèle de la bibliothèque intemporelle de Leibniz.

*«Inbegriff des Wissens in der frühen Neuzeit ist die Bibliothek, die Summe des tradierten Wissens (...). Wissen beginnt mit der geordneten Bibliothek, und neues Wissen schreibt sich dieser Ordnung ein. Vergangenes Wissen wird nicht als zeitlicher Entfaltungs- und Entwicklungszusammenhang vorgestellt, in dem frühere Stufen in jeweils späteren ‚aufgehoben‘ sind, so dass jene nur mehr historische Interessen beanspruchen könnten. Das überlieferte Wissen erscheint vielmehr als ein einheitlicher, topisch geordneter Zusammenhang, den sachlich definierte Relevanzkriterien konstituieren, die nicht relativ zum jeweiligen Zeitkontext sind. Texte gelten nicht als ‚Symptome ihrer Zeit‘, sie sind vielmehr Orte des Wissens (...). In der frühen Neuzeit stellt sich das überlieferte Wissen vielmehr als einheitlicher und geschlossener Raum des Wissens dar, als homogener Erfahrungsraum. Die enzyklopädischen Wissenssummen des 16. und 17. Jahrhunderts dokumentieren dies auf eindrucksvolle Weise, etwa Theodor Zwinger, der dem Leser ein *Theatrum vitae humanae* anbietet, ein ‚Zeughaus der Geschichten‘, in dem alles, was man liest und hört, gelagert werden und zu gegebener Zeit mit Nutzen wieder hervorgeholt werden kann (...). Wie in den feingegliederten Bibliotheken der Zeit (oder in der Ständeordnung der Zeit), erhält jedes Wissensteil einen bestimmten Ort zugewiesen, damit es identifizierbar, verfügbar und auch merkbar wird. Die Ordnung des Wissens ist wichtig, um die Erfahrung zu beherrschen, die Gegenwart zu regieren oder die Zukunft zu erobern. Die Ordnung des Wissens hat unterschiedliche Funktionen in der Zeit, doch dem Wissen eigen ist sein Ort im Wissenssystem, nicht seine Zeit (...).»³¹¹*

³¹¹ Helmut Zedelmaier, « Orte und Zeiten des Wissens », *Dialektik*, N° 2 (2000) : pp. 130-131. Traduction française de la citation : « L'incarnation du savoir au début des temps modernes, c'est la bibliothèque, qui contient la somme des connaissances léguées par les générations précédentes (...). Le savoir commence par la bibliothèque avec son classement, et les nouvelles connaissances viennent s'inscrire dans cette classification. Les connaissances anciennes ne sont pas présentées comme une relation temporelle d'épanouissement et de développement, dans laquelle les phases antérieures seraient quasiment 'gardées' dans les phases suivantes, si bien que ces phases anciennes ne pourraient plus satisfaire que des intérêts historiques. Le savoir transmis apparaît plutôt comme une relation homogène, au classement topique, constitué par des critères définis

Lorsqu'on évoque la subordination du savoir au «topos» lié, comme nous l'avons vu, à une définition du savoir de nature divine, donc à valeur intemporelle et statique, on songe aussi à la «Bibliothèque de Babel» dans la nouvelle de Jorge Luis Borges, dont la fonction n'est pas de faire lire mais de cacher, de dissimuler le livre : en effet, tout le long de cette nouvelle, nous sommes tentés de concevoir la bibliothèque comme un gigantesque cryptogramme exigeant une initiation pour livrer son sens. Mais ce projet avorte face à l'architecture déconcertante du lieu, comprenant un nombre infini de galeries hexagonales, mais plus encore face aux rayonnages remplis de livres illisibles ou indéchiffrables. L'univers de la bibliothèque borgésienne se présente comme une ruche qui contient, et conserve, l'ensemble des connaissances possibles, avec, quelque part, en un point mystérieux, l'alvéole-reine où est détenue la loi de la ruche elle-même :

*« Sur quelque étagère de quelque hexagone, raisonnait-on, il doit exister un livre qui est la clef et le résumé parfait de tous les autres : il y a un bibliothécaire qui a pris connaissance de ce livre et qui est semblable à un dieu ».*³¹²

A travers le modèle de la bibliothèque borgésienne infinie, parfaitement immobile, armée de volumes précieux mais indéchiffrables, on retrouve non seulement sur le mode de l'allégorie la description d'un univers du savoir et de la connaissance qui se dérobe au désir des hommes d'espérer qu'un sens

objectivement et qui ne sont pas fonction du contexte temporel respectif. Les textes n'ont pas valeur de 'symptômes de leur temps', ils sont des lieux de connaissance (...). Au début des temps modernes, le savoir transmis se présente comme un espace homogène et clos, un lieu de cognition unique. La somme des connaissances encyclopédiques des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles en fournissent la preuve impressionnante, par exemple Theodor Zwinger, qui propose au lecteur un 'theatrum vitae humanae', un 'arsenal d'histoires', dans lequel peut être emmagasiné tout ce que l'on lit ou entend, pour être réutilisé et mis à profit en temps voulu (...). De façon comparable à l'organisation précise des bibliothèques (ou aux structures sociales) de l'époque, chaque élément de connaissance se voit attribuer un endroit précis, afin qu'il soit identifiable, disponible et mémorisable. L'organisation du savoir est importante pour maîtriser l'expérience, gérer le présent et conquérir l'avenir. L'organisation du savoir a différentes fonctions sur un plan temporel, mais ce qui est propre à la connaissance, c'est une localisation dans le système cognitif, et non pas sa position dans le temps ».

³¹² Luis Jorge Borges, « La bibliothèque de Babel » dans : *Fictions* (Paris : Gallimard, 1957 et 1965 pour la traduction française) p. 78.

existe pour l'univers, mais aussi en filigrane une conception de l'archive comme mémoire inerte et rattachée au «topos».

Cette affiliation du savoir au lieu géographique (théâtre de la mémoire ; bibliothèque) mais aussi au lieu symbolique à travers le livre (encyclopédie) va se trouver progressivement bousculée avec l'apparition à la fin du XVIII^{ème} siècle de nouvelles techniques d'administration et de traitement du savoir. L'introduction des catalogues et des descripteurs matières permettront entre autres d'émanciper le texte de sa fixation topologique et statique pour inaugurer un véritable circuit intertextuel. En retirant au livre sa fonction originelle d'instance intemporelle dans le domaine de l'expérience individuelle et sociale, ses nouveaux instruments de traitement du savoir contribueront aussi à affaiblir l'institution multiséculaire de la bibliothèque, réduite à n'être alors que l'entrepôt d'un savoir passif.

Désormais, l'évolution des modes d'appréhension et de traitement du savoir marque l'avènement d'un processus d'historisation du savoir lequel modifie à son tour le concept d'archive. L'archive n'est plus exclusivement «topos» mais «chronos» puisqu'elle revêt désormais une dimension temporelle. En effet, il faut attendre le XIX^{ème} siècle pour disjoindre l'archive de l'appareil de l'Etat et évoluer d'une conception de l'archive comme document juridico-politique à une conception de l'archive comme outil de documentation. Sous l'impulsion de l'Ecole des Chartes, créée en 1821, l'archive devient pour la première fois document de société et marque le début d'une transformation de l'archivistique, appréhendée dorénavant comme la condition d'une nouvelle histoire. Il faut rappeler ici que l'utilisation des documents d'archives à des fins historiques est légitimée par le développement d'un sens accru du patrimoine lié à la culture politique des Etats-Nations modernes. Dans ce contexte, les Etats modernes entreprennent alors dans un souci d'histoire entendue comme mémoire, l'inventaire érudit et l'étude des spécimens (par exemple les monuments historiques) de chaque époque autant que des chefs-d'oeuvre éternels. Ce développement se poursuivra et s'accroîtra au XX^{ème} siècle avec l'école des Annales laquelle contribuera à arracher l'archive aux dispositifs de l'Etat pour la lier définitivement aux dispositifs sociétaux, accomplissant par là même le changement de nature de l'archive.

Il est intéressant de souligner que ce phénomène de processualisation, c'est-à-dire de mise en circuit progressive de l'archive qu'inaugurent les catalogues et systèmes à fiches à la fin du XVIIIème siècle a été repris par le sociologue allemand, Niklas Luhmann qui, dans un essai consacré aux fichiers³¹³, se livre à une véritable apologie des fichiers comme machines de communication modernes. Anticipant les prouesses du Web, son système à fiches est célébré comme une architecture originale et réticulaire de la pensée. Grâce à la numérotation des fiches, qui à chaque réemploi sont annotées de nouveau, se constitue progressivement un système d'organisation de la pensée, souple, évolutif et non contraignant où il devient possible après plusieurs emplois de faire ressortir des lignes de force grâce aux renvois soigneusement répertoriés. Une des idées fortes de ce système est que chaque fiche - chaque archive - ne contient pas de vérité en soi mais que la qualité ou l'intérêt qu'elle renferme se mesure uniquement à sa capacité de mise en relation avec d'autres fiches. Dans ce système, la sélection opère de façon naturelle puisque toute fiche non intégrée dans le système est susceptible de se perdre, de s'auto-effacer.

«Man muss aber auch beim Anlegen eines Zettelkastens die Vorstellung aufgeben, es gebe privilegierte Plätze, Zettel von besonderer, erkenntnisgarantierender Qualität. Jede Notiz ist nur ein Element, das seine Qualität erst aus dem Netz der Verweisungen und Rückverweisungen im System erhält. Eine Notiz, die an dieses Netz nicht angeschlossen ist, geht im Zettelkasten verloren, wird vom Zettelkasten vergessen. Ihre Wiederentdeckung ist auf Zufälle angewiesen und auch darauf, dass dieser Wiederbefund im Moment des Vorfalls zufällig etwas besagt (...). Jedenfalls gewinnt die Kommunikation an Fruchtbarkeit, wenn es gelingt, aus Anlass von Eintragungen oder von Abfragen das interne Verweisungsnetz in Betrieb zu setzen (...). Der Zettelkasten gibt aus gegebenen Anlässen kombinatorische Möglichkeiten her, die so nie geplant, nie vorgedacht, nie konzipiert worden waren. Dieser Innovationseffekt beruht einerseits darauf, dass die Anfrage Relationierungsmöglichkeiten provozieren kann, die noch gar nicht traciert waren; zum anderen aber auch darauf, dass sie auf interne Selektionshorizonte

³¹³ Niklas Luhmann, «Kommunikation mit Zettelkästen : Ein Erfahrungsbericht » dans : *Universität als Milieu*, (Bielefeld : Haux Verlag, 1992)

*und Vergleichsmöglichkeiten trifft, die mit ihrem eigenen Suchschema nicht identisch sind».*³¹⁴

Ainsi, l'exemple des nouvelles techniques d'administration et de traitement du savoir comme les systèmes à fiches démontre que l'archive ne peut pas être appréhendée comme monument immuable³¹⁵ mais qu'elle est sans cesse amenée à se modifier, voire à s'effacer.

³¹⁴ Ibid., pp. 58-60. Traduction française de la citation : « Lors de la constitution d'un tel fichier, il faut se défaire de l'idée qu'il existe des emplacements privilégiés, des fiches de qualité particulière, garantissant la connaissance. Chaque note est un élément qui ne tire sa valeur que du réseau de références et contre-références au sein du système. Une note non reliée à ce réseau est vouée à sombrer dans le système ; elle est oubliée dans le fichier. Sa réémergence est tributaire du hasard et du fait que cette redécouverte aie une importance à ce moment précis (...). En tout état de cause, la communication est plus fertile s'il est possible de mettre en service le réseau interne à l'occasion d'entrées ou de recherches (...). A certaines occasions, le fichier propose des possibilités de combinaison qui n'ont jamais été prévues, anticipées ou conçues de la sorte. Cet effet innovateur repose, d'une part, sur le fait qu'une recherche peut déclencher des possibilités de mise en relation qui n'étaient pas encore tracées ; d'autre part, il tient de ce que la recherche rencontre des horizons internes de sélection et des possibilités de comparaison qui ne correspondent pas à son propre schéma de recherche ».

³¹⁵ Friedrich Kittler, «Vergessen» dans : *Texthermeneutik: Aktualität, Geschichte, Kritik*, N° 43 (1979) : pp. 198-199. Dans ce texte, on relèvera une étrange interprétation par Friedrich Kittler de la notion d'archive telle qu'elle figure dans l'œuvre de Jacques Derrida. Alors que la déconstruction de l'écriture et de la parole vive par Jacques Derrida aura contribué à démythifier l'idée d'une archéologie fondatrice en critiquant notamment l'idée d'un moment présent de l'écriture de même que l'idée d'une immanence du logos, Friedrich Kittler assimile la pensée de l'archi-écriture chez Derrida à une pensée du monument originaire, du dépôt immuable. Friedrich Kittler semble reprocher à Jacques Derrida de défendre l'idée d'un dépôt fixe des traces, d'un sens antérieur à toute chose. Pour Friedrich Kittler, l'ouvrage de Jacques Derrida *De la Grammatologie* semble ignorer que les dépôts peuvent être détruits ou effacés.

Or, en montrant que l'écriture ou la parole vive sont déjà « signe/trace de » et qu'elles se constituent déjà comme répétition du signe, Derrida s'est plutôt attaché à déconstruire le monument qu'à le glorifier. Pour Jacques Derrida, nul élément n'est jamais nulle part présent, il n'y a que des traces, ce qui fait que le sens n'est jamais immanent mais le premier sens anticipe sur le troisième qui à son tour dit quelque chose du rapport entre les deux premiers. Ceci signifie que tout élément du système n'a d'identité que dans sa différence par rapport aux autres éléments. Nul élément n'est jamais nulle part présent, il n'y a que des traces. Et c'est ce délai ou ce retard qui fait que le sens est toujours anticipé et rétabli après coup, ce qui constitue la clef de voûte du système derridien comme « différance ». Extrait : «*Es gibt keinen Speicher, der ein für allemal behalten würde, was an Wörtern dahintreibt. Genau deshalb sind die einzelnen Speichereinrichtungen funktional und beschreibbar. Sie nehmen bestimmte Informationen auf und andere nicht; sie speichern für messbare Zeiten und liefern ihre Daten in messbaren Zugriffszeiten; sie werden unter definierten Umständen gebaut und unter definierten Umständen von anderen abgelöst. Wenn also die Diskursanalyse Archive archiviert, dann nicht um Einheit und Kontinuität einer Geschichte nachzubauen, sondern ganz im Gegenteil um das Phantasma Weltgeschichte aufzulösen in viele einzelne Speicher, die selber vergessen und/oder behalten wurden (...). Die Diskursanalyse ist keine Philosophie, die anstelle des Menschen das Archiv, anstelle seiner Stimme die Schrift und anstelle der Präsenz die immer schon*

Partant de là, les nouvelles technologies numériques représentent une chance à saisir dans le contexte d'une refonte du concept d'archive puisqu'en constituant les traces comme recréation permanente grâce à la mise en relation inattendue d'informations avec d'autres, aux démembrements successifs des traces vouées à une complexification croissante, elles invalident le concept traditionnel d'archive comme mémoire passive pour une appréhension de l'archive comme l'édifiante manifestation de la mémoire active :

«Digitale Archive sind nicht nur Orte des Sammelns und Anhäufens, sondern Orte der Rekodierung, Durchkreuzung, Streichung des semantischen, metatheoretischen Umbaus; die Theodizee der Archive als Arsenal und Schätze zur Verbesserung der Zukunft markiert die grundlegende Spur eines Betrugs, der den Archiven seit langem eingeschrieben ist. Das Wissen erscheint paradox. Als Angehäuftes löscht es sich in der perfekten algorithmischen Permutation und der nicht mehr beendbaren Mechanik der ars combinatoria aus, streicht sich durch, als

entfernte Spur setzen würde (...). Die ‚Grammatologie‘ will nichts davon wissen, dass Speicher gelöscht und zerstört werden können (...). Es gibt genug zu archivieren an den Archiven. Nur die imperialen Mythen können glauben machen, Sätze wären schon unvergänglich, wenn sie einmal in Stein gehauen, also lapidar wurden. Kein Speicher arbeitet isoliert, Archive sind mit anderen Archiven verschaltet, direkt oder über Interfaces, und in anderen archiviert. Archive brauchen Eingabe- und Ausgabestellen (und seien es auch nur Sinne und Gehirne). Archive enthalten Einrichtungen für und/oder gegen das Löschen ihrer Daten (...). Traduction française de la citation : « Il n'existe pas de mémoire qui conserverait une fois pour toutes les mots qui flottent au gré des vents. C'est précisément pour cette raison que les dispositifs de stockage sont fonctionnels et ouverts à l'écriture. Ils reçoivent certaines informations et d'autres non ; ils conservent pour une durée mesurable et restituent les données en un temps d'accès mesurable ; ils sont construits dans des circonstances définies et cèdent leur place à d'autres dans des circonstances définies. Donc, si l'analyse du discours archive les archives, ce n'est pas dans le but de reconstruire l'unité et la continuité d'une histoire, mais, bien au contraire, pour décomposer le phantasme 'Histoire du Monde' en un grand nombre de petits dépôts, eux-mêmes oubliés et/ou conservés (...). L'analyse du discours n'est pas une philosophie qui remplacerait l'homme par l'archive, sa voix par l'écriture et la présence par la trace toujours déjà effacée (...). La ‚Grammatologie‘ ne veut pas entendre que les mémoires peuvent être effacées et détruites (...). Il y a beaucoup d'archivage à faire sur les archives. Seuls les mythes impériaux peuvent faire croire que pour que les phrases soient immortelles, il suffit qu'elles soient gravées dans la pierre, donc devenues 'lapidaires'. Aucun dépôt ne fonctionne de manière isolée, les archives sont connectées à d'autres archives - directement ou via des interfaces - et archivées dans d'autres archives. Les archives ont besoin de bornes d'entrée et de sortie (ne seraient-ce que les sens et les cerveaux). Les archives sont dotées de dispositifs qui mettent en route et/ou empêchent l'effacement de leur contenu (...). »

*reduktives erweist es sich als der Mühe der Ordnung nicht wert, ist uninteressant im Hinblick auf die Ordnung und gleichwertig nur in einer nicht-hierarchischen Serie als vereinzelt Ereignis, mithin an sich selbst indifferent».*³¹⁶

Cependant, ceci signifie aussi que plus l'archive évolue du monument vers le document avec les nouvelles technologies, moins le concept d'archive semble être opératoire. Le cas d'Internet est ici paradigmatique du développement d'une logique temporaire où les traces n'ont qu'une faible longévité, si l'on songe que la durée de vie moyenne d'un document en ligne n'excède pas les 75 jours. Aussi, si l'on considère que l'archive doit remplir trois fonctions principales, à savoir, l'accessibilité aux informations, la diversification des modes de classification ainsi que la pérennité de la conservation, il serait intéressant d'analyser dans quelles mesures le Web est assimilable à une archive.

Si l'accès aux informations est nettement plus performant qu'au début des années 80, on conviendra néanmoins qu'Internet n'est ni un outil idéal pour la sauvegarde³¹⁷ des documents en ligne ni une machine appropriée pour ce qui est des modes de classement tels qu'on les concevait à l'âge moderne. En revanche, Internet semble davantage emprunter à la rhétorique des

³¹⁶ Hans Ulrich Reck, « Metamorphosen der Archive/Probleme digitaler Erinnerung » dans : *Metamorphosen: Gedächtnismedien im Computerzeitalter*, ed. par Götz-Lothar Darsow, (Stuttgart-Bad Cannstatt : Frommann-Holzboog, 2000) p. 222. Traduction française de la citation : « Les archives numériques ne sont pas seulement des lieux de collecte et de cumul, mais des lieux de recodage, d'annulation du contexte sémantique métathéorique ; la théodicée des archives en tant qu'arsenaux et trésors dédiés à une meilleure appréhension de l'avenir s'avère être une escroquerie qui caractérise les archives depuis fort longtemps. Le savoir semble paradoxe. Cumulé, il s'efface dans la permutation algorithmique parfaite et dans l'inéluctable mécanique de l'ars combinatoria et, en définitive, se supprime ; Si il est réduit quantitativement, il n'est alors plus digne d'agencement, n'a plus grand intérêt au niveau de l'ordre ; il est équivalent aux autres données au sein d'un système non-hiérarchisé, devient événement individuel et par conséquent indifférent à soi-même ».

³¹⁷ Même si l'archivage d'Internet a débuté en 1996 grâce au projet de l'Américain Brewster Khale et la réalisation d'une bibliothèque virtuelle rassemblant tout le Web de 1996 à nos jours, ces initiatives demeurent encore marginales. Avec www.archive.org qui représente la bibliothèque virtuelle, l'utilisateur a un accès gratuit aux pages Web depuis 1996 à condition de spécifier sa demande. www.alexa.com est la partie commerciale du projet et comporte un programme intégré à Netscape. Les archives du Web présentent un intérêt pour les usagers d'Alexa : quand ils se heurtent au «404-File not Found», ils peuvent activer un bouton de la barre de navigation et en retrouver la copie stockée dans www.archive.org.

cabinets de curiosité de l'époque baroque pour ce qui relève des modes de structuration du savoir que de l'idéal classificatoire des Lumières.

A l'instar des cabinets d'art et de curiosités baroques, l'idéal qui préside aux types d'ordonnement des informations sur le Web semble moins déterminé par l'urgence de séparer et de classer que par le désir de préciser les transitions. Le principe de mise en relation sur le Web rejoint le fonctionnement des cabinets de curiosités qui, à l'époque baroque, étaient la démonstration parlante d'une façon de collectionner et d'agencer les objets, qui convergeait vers la recherche du bizarre et de l'inattendu en deçà de tout formalisme scientifique. Grâce aux échanges entre objets, les cabinets de curiosités soulignaient déjà le pouvoir qu'avait la nature de se métamorphoser. C'était précisément dans le mélange des objets naturels avec les œuvres d'art et la technique que l'on saisissait l'histoire inhérente aux matériaux, et non dans une nomenclature uniquement centrée sur le langage. Loin de se borner à constituer une vitrine immuable rassemblant les témoignages de cultures étrangères sur le plan historique, géographique et ethnique et de tous les règnes de la nature, les cabinets de curiosités étaient aussi le lieu où s'exerçait la fusion du sens et de la forme, afin d'aboutir à une caractérisation plus moderne du «visible» et de «l'invisible».

Caractérisés déjà à l'époque par un manque d'unité, les cabinets de curiosités baroques («Wunderkammer») semblent représenter le ferment conceptuel des modes de classement actuels sur le Web, où le savoir doit moins être appréhendé dans son centre, c'est-à-dire comme unité close, mais requiert en revanche une attitude foncièrement ludique. Avec le Web, l'image de la ligne droite qui conduit à l'information souhaitée cède la place à des phénomènes concomitants, libres et dépourvus d'intention apparente. Même si en bousculant les modes de classification classiques, le Web se rapproche plus d'un instrument de communication que d'une archive, nous faisons l'hypothèse que les nouveaux processus d'associations visuelles et de synesthésies précédant les systèmes linguistiques que libère Internet travaillent à une redéfinition passionnante des modes d'élaboration de la pensée et du savoir. Leur sous-estimation reviendrait à nier, comme le

souligne Horst Bredekamp³¹⁸, que nos sociétés à haute technologie prennent un tournant de type copernicien, passant de la domination de la langue à l'hégémonie de l'image. Le cabinet de curiosités, qui avait autrefois presque tout misé sur la pensée dans et par les images, enseigne que des disciplines comme les mathématiques, la linguistique, la psychiatrie et la neurobiologie - pour citer des exemples de spécialités de plus en plus fondées sur l'analyse d'images nées de manière associative, «chaotique» ou contrôlée - demeureraient pour ainsi dire «aveugles» si elles ignoraient le matériel historique accumulé par l'histoire de l'art.

*«Der Ordnung als theoretischem Konstrukt stand schon im Barockzeitalter die artifizielle Unordnung der Kuriositätensammlungen gegenüber. Dass die Internet-Metaphorik - wie absichtlich auch immer - ihre Bilder zum großen Teil aus der Geschichte der Rhetorik, Mnemotechnik, Wunderkammer und Kuriositätensammlung bezieht, wundert nicht, denn an die Stelle des Universaliums als Abbild der Schöpfung tritt heute entschieden eine nicht-mimetische Logistik, welche die Theo-Logik des geschlossenen Kosmos ersetzt durch die rhizomatische Struktur mehrdimensionaler Kartographien mit unabschließbar vielen neuen Verzweigungs- und Verknüpfungsmöglichkeiten unter Absehung von jeglichem Zentrum».*³¹⁹

³¹⁸ Horst Bredekamp, *Machines et cabinets de curiosité* (Paris : Diderot Multimédia, 1996)

³¹⁹ Hans Ulrich Reck, « Metamorphosen der Archive/Probleme digitaler Erinnerung » dans : *Metamorphosen: Gedächtnismedien im Computerzeitalter*, ed. par Götz-Lothar Darsow (Stuttgart-Bad Cannstatt : Frommann-Holzboog, 2000) p. 222. Traduction française de la citation : « Dès l'âge baroque, l'ordre en tant que concept théorique s'est vu confronté au désordre artificiel des cabinets de curiosités. Il n'y a rien de surprenant à ce que la métaphorique du Web - intentionnellement ou non - tienne une grande partie de ses images de l'histoire de la rhétorique, de la mnémotechnique et des cabinets de curiosités, car le musée universel, en tant que représentation de la Création, est aujourd'hui évincé par une logique non mimétique. Celle-ci remplace la Théo-logique du cosmos unique par des structures rhizomatiques, des cartographies pluridimensionnelles possédant un nombre incommensurable de possibilités de ramifications et faisant abstraction de tout centre ».

2.2.1.1 L'avènement d'un système transitoire des archives audiovisuelles

Dans la pratique des archives audiovisuelles, on constate que l'accent s'est déplacé également d'une conception de l'archive que l'on pourrait désigner métaphoriquement comme entrepôt «d'actifs gelés» vers une appréhension de l'archive comme mémoire active.

Ceci se traduit entre autres par une modification de la terminologie classique de l'archive qui laisse transparaître l'essoufflement de sa conception initiale associée - jusqu'à la percée des technologies numériques - à la valorisation de l'aval de la chaîne archivistique, c'est-à-dire à la mise en œuvre d'une politique de conservation des fonds.

En effet, parallèlement à une conception de l'archive comme stock final (Endarchiv) s'impose de plus en plus une approche de l'archive comme dispositif transitoire, lui-même stratifié en un système pluriforme de rétention des traces où cohabitent des concepts tels que l'archivage à court terme (Kurzzzeitarchivierung) ou encore l'archivage d'actualité (Aktualitätsspeicher). La valorisation d'une conception de l'archive comme espace transitoire au côté de la nécessaire politique de conservation des traces marque en définitive une tendance à l'émancipation du temps long de l'archive.

L'accroissement du « degré de fugacité » des traces audiovisuelles est particulièrement notable au sein du holding allemand de télévision ProSiebenSat.1 Media AG qui regroupe quatre chaînes privées (N24, Pro7, Sat1, Kabel1) dont trois sont des chaînes généralistes et la quatrième une chaîne thématique (N24). A raison de deux captations journalières, le service de documentation des news (Dokucenter News - DCN)³²⁰ procède au catalogage formel des shots communiqués directement par les agences de presse internationales (Reuters, APTN) ainsi que des retransmissions

diverses, numérisées par la chaîne. Il est intéressant de souligner que le numérique se greffe ici instantanément sur la temporalité de l'archive, il est « implémenté » dans les objets de mémoire dès leur création.

Obéissant à un mode de rétention temporaire à des fins de réutilisation hebdomadaire par les rédactions, les contenus audiovisuels transmis et numérisés sont centralisés sur deux grands serveurs vidéo numériques.

Le premier, nommé « Clipbox » remplit ici la fonction d'un système d'archivage de travail dans la mesure où les contenus sont enregistrés temporairement pendant trois jours avant d'être effacés. Ces contenus peuvent être téléchargés on-line avec une qualité de transmission (qualité radiodiffusion) par les rédactions. Parallèlement, les contenus sont sauvegardés sept jours consécutifs - avant d'être automatiquement effacés - sur un autre serveur vidéo numérique, le « Emc2 »³²¹ avec un format de prévisionnage permettant le « browsing », c'est-à-dire la prévisualisation des fichiers vidéo dans une version à faible débit avec une qualité d'image réduite. Le format de prévisionnage est ici retenu pour des raisons de capacité et d'économies puisque les rédactions ont ainsi l'assurance d'un accès rapide aux stocks vidéo.

En fin de journée, chaque documentaliste rattaché au service de la documentation des news édite une liste d'archive sur laquelle figure une sélection d'émissions de l'agence APTN ainsi que l'exhaustivité des sujets livrés par l'agence Reuters (World 1, World 5). Ces documents sélectionnés sont ensuite archivés définitivement sous la forme d'une compilation en format DigiBeta pour une conservation dans les stocks. Parallèlement, la sélection de ces documents est archivée en format MPEG1 à la fois sur le serveur Emc2 et dans une bandothèque robotisée. Quant aux émissions

³²⁰ En complément du DCN, le holding allemand compte aussi un service de documentation pour l'actualité (DCA), responsable pour sa part de la documentation des journaux télévisés des chaînes ainsi que d'un magazine people ('Blitz').

³²¹ Le MediaServer de EMC est un groupement d'unités de disques parallèles en architecture parallèle propriétaire EMC. Le MediaServer a une capacité de stockage de 70 Go à 2 To et peut délivrer 32 canaux vidéo simultanés à 30 Mo/s (240Mbit/s) soit un débit total de 1 Go/s.

n'ayant pas été prises en compte par la sélection, elles restent disponibles une semaine sur cassettes BetaSP au sein de la cellule « Recherche Dokucenter News » avant d'être transférées dans une archive intermédiaire («Zwischenarchiv») où elles sont conservées encore un mois avant d'être effacées.

On notera que cette répartition³²² physique de l'information montre aussi qu'à partir du moment où une plus grande disponibilité des contenus audiovisuels est requise pour faciliter le travail des rédactions et permettre une exploitation multicanaux³²³ engendrée par les nouveaux modes de consommation de la télévision, la gestion de ces contenus doit être soutenue par une architecture distribuée de stockage des données pariant sur *« la dispersion maîtrisée de l'information en des secteurs physiques éloignés comme gage de résistance du message (...). Ce fonctionnement impose une forte redondance de l'information, notamment des systèmes d'adressage et de vérification des données, mais l'augmentation des débits réseaux, de la vitesses des processeurs et des stockages de masse permettent d'accepter cette inflation des couches internes de gestion de l'information »*.³²⁴

L'élargissement de la fonction d'archive à travers sa transmutation en système temporaire est renforcé également par la politique d'exploitation

³²² Dans le domaine de l'informatique, le stockage en réseau est devenu l'une des stratégies primordiales des entreprises. Afin de faire face à d'inévitables goulets d'étranglement lors du transit de masses d'informations sur leur réseau, les entreprises ont misé sur des réseaux locaux, surnommés SAN (Storage Area Network) entièrement dédiés au stockage des informations et indépendants du réseau principal. Grâce à cette délocalisation de l'information, le trafic sur le réseau principal se trouve allégé, de même que la gestion de l'ensemble de l'architecture réunie en un seul point permet d'assurer une meilleure fiabilité des données. Dès lors, sécuriser les données devient plus simple puisque l'accès à ces dernières est centralisé. Une évolution analogue est notable également sur le Web où la réponse aux problèmes de lenteur du réseau semble être, à côté de l'augmentation des débits, le stockage des contenus les plus fréquemment consultés sur des serveurs répartis aux quatre coins du cyberspace. Ces serveurs baptisés « caches », du même nom que l'espace en mémoire ou sur disque dur qui permet de conserver les pages Web les plus couramment affichées sur un ordinateur, permettraient de réduire l'attente d'un facteur dix.

³²³ L'exploitation en multicanaux fait référence ici à la diffusion de plusieurs flux vidéo individualisés pour un service de télévision de vidéo à la demande.

³²⁴ Jean-Michel Rodes, « Les bouleversements de la mémoire au seuil du troisième millénaire » dans : *MédiaMorphoses*, N° 1 (2001) : p. 5.

des contenus audiovisuels que les chaînes mettent en œuvre. Les différentes stratégies d'actualisation de la mémoire audiovisuelle portent essentiellement sur la réinsertion d'extraits dans de nouvelles émissions ou encore sur la rediffusion d'émissions intégrales. En effet, dans le contexte d'une diversification de l'offre télévisuelle liée à l'alimentation croissante des bouquets numériques en programme et d'une économie des moyens de production, les chaînes obéissent de plus en plus à une logique de rentabilité visant à majorer la valeur économique des archives grâce à des réutilisations fréquentes sous forme d'intégrales ou d'extraits :

*«Es wird immer deutlicher, dass Archivmaterialien den höchsten ökonomischen Wert für Programmveranstalter besitzen. Die Erstverwertung eines Rundfunkprogramms erlöst höchstens 60% seiner Produktionskosten. Die restlichen 40% müssen durch wiederholte Nutzung des Archivmaterials gedeckt werden. Aus Archiven werden Programm-Depots für das audiovisuelle Programmmaterial. Während Archive Geld kosten, können Programmdepots Geld verdienen».*³²⁵

Ce faisant, les contraintes de rentabilisation économique incitent les départements des archives et de la documentation au sein des chaînes à atténuer de plus en plus la frontière classique, voire la hiérarchie qui a longtemps prédominé entre l'archive-stock comme accumulation passive d'un patrimoine et l'archive-flux comme conception dynamique de la mémoire audiovisuelle. On constate en effet que les efforts des chaînes convergent vers l'interaction constante entre les dépôts d'archives et les politiques de programmation, réconciliant par-là même deux logiques traditionnellement divergentes. La première est d'ordre spatial et indifférencié, axée sur l'optimisation des surfaces de stockage et sur la pérennité de la conservation. La seconde, en revanche, est de nature

³²⁵ Léo Danilenko, «Programm-Archive als dringende strategische Aufgabe für Rundfunkunternehmen» dans : *Genfer EBU-Archivtagung* (Genf : 1999) p. 3. Traduction française de la citation : « Il devient de plus en plus évident que les matériels d'archives possèdent une grande valeur pour les diffuseurs de programmes. Les recettes de la première exploitation d'un programme audiovisuel s'élèvent au maximum à 60% du coût de production. Les 40% restants doivent être couverts par des exploitations répétées du programme. Les archives deviennent des dépôts de programmes audiovisuels. Alors que les archives coûtent, les dépôts peuvent rapporter ».

temporelle, liée à la réutilisation d'archives dans la programmation et donc à la catégorie du temps, capitale pour une appréhension de la télévision comme historicité. Partant de là, nous essayerons de dégager dans quelle mesure les principes de rediffusabilité ou de répétition qui sont une des composantes majeures des technologies numériques et leur corollaire direct, la multiplication des réseaux et des opérateurs, marquent une rupture avec les débuts de la télévision.

Pour l'instant, une rétrospective sur les débuts de la télévision semble s'imposer pour une meilleure compréhension des enjeux liés aux archives télévisuelles comme source de capital pour les chaînes.

En s'appuyant sur le direct, la télévision des années 50 s'est constituée contre l'idée même de la répétition puisque le direct, garantissant une couverture unique et simultanée d'un événement, n'était pas voué à être rediffusable. Aussi longtemps que le médium télévision restait tributaire du direct, il consolidait son image de machine amnésique que ses caractéristiques intrinsèques comme son flux ininterrompu ou son principe de mise à plat formelle sans profondeur de champ ni perspective avaient déjà initiée. On rappellera brièvement qu'une des critiques persistantes concernant le dispositif télévisuel a trait à la production d'un présent sans histoire puisque le temps court et syncopé du flux de même que l'indifférenciation des événements fragilisent la mémoire dans ses fonctions de rétention et de durée. A la télévision, chaque nouvel événement semble en effet porter l'oubli de celui qui le précède. De plus, cet effet de non-présence, voire de spectralité, propre à la télévision est renforcé par les manipulations formelles multiples qui affectent le médium. Que ce soient les jeux de cadrage, de rythme et de décontextualisation, le dispositif télévisuel opère des greffes successives sur la réalité des images, ce qui confère une facture virtuelle aux événements et gomme d'une certaine façon leur singularité. L'importance des pouvoirs « artefactuels »³²⁶ à la télévision a été majestueusement déconstruite par de nombreux théoriciens des médias modernes comme Paul Virilio ou Jean Baudrillard en particulier à

³²⁶ Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision : entretiens filmés*, (Paris : Galilée/INA, 1996) p.13

l'occasion de la guerre du Golfe qui relevait, selon eux, davantage du simulacre généralisé que du conflit réel.

Cependant, l'apparition des premiers magnétoscopes dès 1952 change la donne et confère pour la première fois une mémoire à la télévision qui s'établit dorénavant comme véritable médium technique de reproduction. Pour la première fois, la télévision se double d'une mémoire, ce qui, selon Knut Hickethier, détermine la production télévisuelle du service public allemand à partir des années 60, puisque celle-ci se compose majoritairement d'un mélange d'émissions en direct et d'émissions de stock :

*«Live und Konserve - dieser Dualismus bestimmte seit den 50er Jahren zunehmend die Programmproduktion. Schien es anfangs noch so, als ob die Fernsehsender auch ihre eigenen Programmproduzenten bleiben könnten, indem sie - per Film oder Magnetaufzeichnung - ihre sogenannten Programmreserven selbst herstellen konnten, so traten Produktion und Distribution spätestens mit der Gründung des ZDF weiter auseinander».*³²⁷

Par conséquent, la constitution d'archives audiovisuelles qu'inaugure le magnéscope contribue à redéfinir le rapport entre la télévision - dont la structure est éphémère - et son histoire, voire l'histoire en général. On pourrait soutenir en effet que grâce au recyclage de séries ou d'images éparses dans diverses émissions, la télévision reconquiert de l'épaisseur et une certaine forme de matérialité en fixant à nouveau des images oubliées. Mais peut-on pour autant affirmer que l'archivage de productions audiovisuelles dans l'optique d'un réemploi d'intégrales ou de séquences d'images au gré des besoins spécifiques des chaînes suffit à réinscrire le médium télévision sur la trame d'une histoire collective ? Cette question

³²⁷ Knut Hickethier, «Die Ordnung der Speicher» dans : *Strukturwandel medialer Programme vom Fernsehen zu Multimedia*, ed. par Paech/Schreitmüller/Ziemer (Konstanz : UVK Medien, 1999) p. 71. Traduction française de la citation : « *Le direct et la conservation - ce dualisme a caractérisé la production télévisuelle depuis les années cinquante. Alors qu'au début, il semblait que les chaînes de télévision pourraient rester leurs propres producteurs de programmes, en produisant eux-mêmes - sous forme de films ou d'enregistrements magnétiques - leurs 'réserves de programmes', c'est au plus tard la création de la ZDF qui marqua la séparation de la production et de la distribution* ».

nous ramène à notre débat initial où il s'agissait d'interroger les angles d'approche qui président aux politiques d'archivage de la mémoire audiovisuelle : est-ce que ceux-ci visent à la transmission réelle du patrimoine, ce qui présuppose encore une fois tout un travail critique sur les images et leur réagencement dans un programme, ou bien est-on confronté à une politique d'accumulation des sources audiovisuelles comme «prémunition» contre les besoins en images à venir ? Sur ce point, les motivations qui ont présidé à la création de la Cinémathèque de France en 1936 par Henri Langlois nous apportent un éclairage supplémentaire. Elles nous rappellent qu'Henri Langlois était davantage «montreur» que «conservateur» et que son musée du cinéma était guidé avant tout par le souci de l'histoire. Souci de l'histoire dans le sens où la lecture des chefs-d'œuvre cinématographiques passés était sans cesse réévaluée afin de construire une relation dynamique avec la création cinématographique présente ou à venir. Ainsi, le projet d'Henri Langlois dont la politique des grandes rétrospectives au Palais de Chaillot à partir de 1963 constitue sans doute le point d'orgue, faisait du cinéma une machine à remonter le temps. Cette volonté de remonter le temps pour jauger des œuvres qui seront capables de traverser le temps procédait finalement d'une conception de l'archive entendue comme projection.

Même si aujourd'hui l'introduction d'un système de «broadcast» entièrement numérique fait basculer au premier plan la notion de rediffusion et de répétition, contribuant à première vue à une réactualisation de la mémoire audiovisuelle, nous faisons l'hypothèse que cette nouvelle forme de télévision ne participe pas à l'élaboration d'un rapport structurant entre la mémoire audiovisuelle et l'histoire collective. A titre d'exemple et indépendamment des déboires financiers que connaît aujourd'hui le groupe allemand de Léo Kirch, étant donné la dette³²⁹ considérable de la première chaîne payante allemande «Premiere World», la naissance des programmes

³²⁹ Etant donné la dette de Premiere World estimée à 730 Millions d'Euros par an (ce chiffre est cité dans le Financial Times du 19 mars 2002), l'empire du magnat allemand des médias Leo Kirch qui contrôle six chaînes de télévision, une chaîne payante et des droits importants sur la diffusion de sports et de films fait l'objet de nombreuses convoitises en particulier celle de John Malone à la tête du groupe américain Liberty Media.

à péage dès 1996 fut un exemple marquant de l'évolution vers une nouvelle forme de télévision. Conçue comme «programme», la chaîne «Premiere World» fonctionne en vase clos puisque sa fonction est purement endogène au médium lui-même. Ici, il n'est plus question d'un quelconque rapport au monde ou à l'histoire collective que garantirait encore une politique de programmation mais à une télévision réduite à sa simple fonction technique de diffusion.

«Multimediale Fernsehangebote mit einer Unzahl gleichzeitiger Programme auf sehr unterschiedlichen medialen Ebenen vollenden für das Fernsehen, was der Zapper scheinbar gegen das Fernsehen begonnen hat, die vollkommene Entkoppelung von Struktur und Ereignis, was zugleich die Auflösung des Programms als Voraus-Schrift und Struktur seiner Ereignisse bedeutet. Oder aber das, was das alte Programm leisten sollte, nämlich Ereignisse in einer Struktur zu verorten, und dort aufzufinden zu lassen, ist auf eine ganz anders geartete Programmstruktur der digitalen Computerprogramme (Browser- und Retrieval-Programm) übergegangen (...).»³³⁰

Cependant même si la mise en œuvre d'un système de «broadcast» numérique³³¹ menace de faire passer au premier plan la notion de stock puisque l'un des objectifs premiers est l'émancipation de la contrainte de la grille de programmation pour les diffuseurs, nous constatons toutefois que les chaînes - pour la majorité publiques - continuent à s'inscrire dans une logique d'interaction constante entre flux et stock. Grâce au filtrage

³³⁰ Joachim Paech, «Das Programm der Moderne und dessen postmoderne Auflösungen: Vom Werk zum Text zu Multimedia» dans : *Strukturwandel medialer Programme vom Fernsehen zu Multimedia*, ed. par Paech/Schreitmüller/Ziemer (Konstanz : UVK Medien, 1999) pp. 13-31. Traduction française de la citation : «*Les offres télévisuelles multimédiales avec un nombre croissant de programmes simultanés parachèvent pour la télévision ce que le zappeur semble avoir commencé à l'encontre de la télévision, à savoir, le découplage total de la structure et de l'événement, ce qui représente en même temps la dissolution du programme en tant que pré-écriture et structuration de ses événements. Ou, en d'autres termes : le rôle du 'vieux' programme, c'est-à-dire localiser les événements dans sa structure et les rendre repérables, a été transféré à une toute autre structure de programme : les logiciels de browsing et de restauration pour les ordinateurs (...)*».

³³¹ Le réseau intégré ne reste pas sans effet sur la télévision qui se transforme en outil multimédia associant les fonctionnalités des technologies de l'information et des télécommunications.

«d'avoirs gelés» et à leur réintégration dans un schéma de programmes, la télévision n'est pas - contrairement aux principales critiques dont elle fait l'objet - une machine à fabriquer de l'oubli ou un ensemble indifférencié d'images qui défileraient dans le désordre. Au contraire, alimenté par le système des archives audiovisuelles, le flux télévisuel peut s'élaborer également comme dispositif d'inscription des traces puisqu'à travers le filtre d'une mémoire télévisuelle dûment resélectionnée, le téléspectateur est en mesure de s'inscrire dans une mémoire plus générale, une mémoire collective. Le succès remporté par la série allemande diffusée en 1998 sous l'égide de l'ARD sous le titre *100 Deutsche Jahre* est ici symptomatique d'une approche du flux télévisuel comme inscription identitaire et symbolique : puisant dans différentes archives audiovisuelles les sources nécessaires à un portrait des pratiques culturelles du peuple allemand depuis les années 50 ainsi qu'à ses rapports et positionnements face au traumatisme de l'Holocauste, cette série aura permis un véritable travail archival grâce à la réinsertion de 20%³³² des archives historiques détenues en propre par l'ARD et à 40%³³³ en provenance des Archives fédérales et de la Deutsche Wochenschau à Hambourg. De plus, cette série est la démonstration parlante que l'utilisation d'images d'archives structurées ici comme un continuum de 52 fictions hebdomadaires diffusées sur une année permet d'organiser et d'autogénérer le flux télévisuel comme appareil à emblématiser la nation allemande. Dans le contexte allemand, où la question de l'identité et d'une communauté d'appartenance reste pour le moins délicate, la télévision contribue ici à une médiation mémorielle en raccordant ici sur la trame d'une série de fictions l'inconscient collectif aux préoccupations de l'histoire présente. Ainsi, l'utilisation d'images d'archives participe d'un travail d'écriture télévisuelle, structurant pour une communauté, puisqu'une nation est alors en mesure de saisir «*l'évolution des consensus et des conflits, le déplacement des amertumes et des utopies, bref le jeu permanent des tensions qui traversent le corps social et le dispositif télévisuel. Ce ne sont donc pas seulement les émissions qui jouent explicitement sur la nostalgie ou la rétrospective qui relèvent de cette*

³³² Ces chiffres nous ont été communiqués par le rédacteur en chef du département FS Kultur, Redaktion Zeitgeschehen du SWR à Baden-Baden, le 24/04/2002.

³³³ Ibid.

*logique archivale, mais tous les programmes où le présent interfère techniquement avec le passé».*³³⁴

³³⁴ Louise Merzeau, « Complexité du temps télévisuel » dans : *Les cahiers du collègue iconique*, Communications et Débats, N°10 (1998-1999) : p. 24.

2.2.2 Rationalisation des pratiques archivistiques

2.2.2.1 *La mémoire comme mise en œuvre du futur*

Au delà de l'équation «archive - passé - mémoire», Jacques Derrida nous invite à considérer le concept d'archive, non pas tourné vers le passé mais engageant fondamentalement l'avenir :

*« (...) La question de l'archive n'est pas, répétons-le, une question du passé. Ce n'est pas la question d'un concept dont nous disposerions ou ne disposerions pas déjà au sujet du passé, un concept archivable de l'archive. C'est une question d'avenir, la question de l'avenir même, la question d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain. L'archive, si nous voulons savoir ce que cela aura voulu dire, nous ne le saurons que dans les temps à venir. Peut-être. Non pas demain mais dans les temps à venir, tout à l'heure ou peut-être jamais. Une messianité spectrale travaille le concept d'archive et le lie, comme la religion, comme l'histoire, comme la science même, à une expérience très singulière de la promesse ».*³³⁵

Visionnaire pour l'époque, J.-F. Lyotard³³⁶ soulignait au début des années 80 que les progrès de l'informatique et des télécommunications viendraient bouleverser la dimension et la nature de l'archivage. Obéissant de plus en plus au principe de la performativité, les systèmes d'archivage seraient gouvernés par la loi de l'efficacité ou de ce que J.-F. Lyotard appelle encore le meilleur rapport output/input, c'est-à-dire une augmentation des informations obtenues pour une énergie réduite dépensée à les obtenir :

*« Cette autolégitimation d'un système réglé sur l'optimisation de ses performances passe à présent par la production, la mise en mémoire, l'accessibilité et l'opérationnalité des informations ».*³³⁷

³³⁵ Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne* (Paris : Galilée, 1995) p. 60.

³³⁶ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris : Les Editions de Minuit, 1979)

³³⁷ Ibid., p. 73.

Avec la numérisation de l'audiovisuel, les chaînes de télévision ont réorganisé les étapes de la chaîne archivistique dans l'optique d'une rationalisation de l'efficacité et d'un gain de temps.

Alors que traditionnellement le département des archives et celui de la documentation constituaient deux sections indépendantes, leur fusion récente témoigne de la profonde mutation que subit la fonction documentaire depuis la numérisation de l'audiovisuel. Si l'on prend l'exemple de l'office public de radiodiffusion allemand SWR (Südwestrundfunk), on constate que la réunion des départements de la documentation et des archives permet de faire ressortir une répartition des tâches selon deux grands axes : d'une part, la restructuration des services d'archives dans le sens d'une réunion des thèses qui jusqu'ici étaient spécialisées par support et par médium. Les services d'archives écrites, radiophoniques et télévisées sont aujourd'hui réunis avec en leur sein l'intégration du service de la documentation et de la recherche pour l'exploitation des contenus à usage interne et externe ; d'autre part, l'administration du système d'archivage numérique, la supervision des matériels et logiciels assurant le transfert des contenus entre systèmes ainsi que la distribution c'est-à-dire la diffusion des informations sur un ou plusieurs supports (télévision, Intranet, Internet). On note également un rapprochement géographique au sein des chaînes entre le service de documentation et les rédactions elles-mêmes, ce qui est d'ores et déjà le cas au sein de la grande deuxième chaîne (publique) allemande, la ZDF.

«Eine Einteilung nach Medien oder Materialarten soll es nicht mehr geben. Zwei Komplexe und aufeinander bezogene Aufgabenschwerpunkte sind es, die aufbauorganisatorisch gegliedert werden sollen: Informationsermittlung und Informationsvermittlung aus internen und externen Quellen, Dokumentation und Recherche einerseits, Material-, Speicher- und Datenverwaltung, Ausgabe, Programmbereitstellung, Langzeitsicherung und Digitalisierung andererseits. Die neue und zentrale Aufgabe im digitalen Produktions- und Sendebetrieb ist das Datei- und Datenmanagement, die Verwaltung und Disposition der Audiofiles im

*Archivspeicher und in den verschiedenen Produktions- und Sendespeichern und die korrespondierende Erstellung und Verwaltung der beschreibenden, dokumentierenden Daten in den Archivdatenbanken».*³³⁸

L'intégration directe de la fonction documentaire non seulement au cœur mais en amont de la chaîne archivistique permet de mesurer le rôle prédominant assuré par les dispositifs de traitement des contenus audiovisuels. En effet, afin d'accroître le potentiel d'actualisation des traces et de répondre aux urgences des rédactions, la documentation intervient pratiquement en temps réel, presque simultanément à la transmission des informations.

Cela est particulièrement patent dans le domaine de l'actualité où les documentalistes procèdent à une identification en temps réel des «feeds» retransmis par les agences de presse. Ceci signifie que les documentalistes effectuent sur chaque «feed», constitué de plusieurs séquences d'images représentées sous forme de story-board et d'informations d'accompagnement, une identification précise de chaque séquence. Au sein du holding privé allemand, cette procédure s'avère d'une utilité précieuse pour les rédacteurs des chaînes d'information en continu comme N24³³⁹ puisqu'ils disposent très tôt d'un niveau d'indexation enrichi des contenus. Le fait que la documentation intervienne en temps réel et sur chaque séquence constitue une première sélection et une aide à l'appropriation des contenus. Elle prend dans cette perspective une dimension éditoriale et critique déterminante et peut être apparentée à elle seule à un processus de production. Autrement dit, au lieu d'être simplement un intermédiaire, une

³³⁸ Bernhard Kossmann, «Vom Verschwinden der Materialien», *Info7*, N° 2 (1996) : pp. 102-104. Traduction française de la citation : « *La répartition ne se fera plus en fonction du média ou du matériel, mais selon deux centres d'activités complexes et en relation l'un avec l'autre. L'organisation sera structurée, d'une part, selon les critères suivants : recherche et communication ainsi que documentation d'informations provenant de sources internes et externes ; d'autre part, les critères entrant en ligne de compte seront : la gestion du matériel, des mémoires et des données ainsi que la numérisation, la mise en mémoire à long terme et la mise à disposition des programmes. Les nouvelles tâches essentielles de la production et de la diffusion numériques sont la gestion des fichiers et des données, la gestion et le dispatching des fichiers audio dans le serveur d'archivage et les différents serveurs de production et de diffusion, ainsi que, parallèlement, la réalisation et la gestion des données descriptives et documentaires dans les bases de données des archives* ».

³³⁹ N24 fait partie du holding allemand ProSieben/Sat1 Média AG.

médiation pour accéder à autre chose qu'elle-même, la documentation acquiert une dimension indépendante comme un document à part entière puisqu'elle fournit les indications et les informations propres à l'appréhension des contenus numérisés.

Grâce à l'intervention de la documentation en amont de la chaîne archivistique, pendant le processus de production, les documents audiovisuels n'acquièrent plus leur statut d'archive quand ils cessent d'être utilisés mais se constituent en tant qu'archive dès leur production. L'attention portée aux dispositifs de traitement de l'information participe ainsi de l'évolution du concept d'archive comme objet du passé qui parlerait de lui-même et renverrait aux indices d'une mémoire consignée vers un objet de mémoire qui n'existe qu'en fonction des préoccupations et des outillages présents. Dans cette perspective, l'objet de mémoire est moins un écho du passé que le matériau d'une exploration future. Ce changement d'optique semble avoir été intégré très tôt par les documentalistes qui lors de la description d'images portent une attention particulière à l'indexation précise de chaque séquence³⁴⁰ avec la prise en compte des motifs récurrents de l'image. Dans ce contexte, le rôle du département responsable de la documentation de l'actualité (Dokucenter Aktuelles (DCA)) au sein du holding ProSiebenSat.1 Media AG est d'une importance capitale : en effet, pendant la documentation des «Feed Entertainment» de l'agence ATPN composés de série de courts sujets ayant trait au monde des stars, les documentalistes veillent à garantir une indexation précise des détails vestimentaires, des mouvements de caméra et des phrases typiques de certaines célébrités en anticipant leur réutilisation future dans des magazines people comme le format «Blitz» :

«Die Eigenproduktionen sind unser Programmvermögen, anders ausgedrückt, ein nicht zu vernachlässigender Produktionsfaktor. Jede Filmsequenz, an der wir die Senderechte besitzen, die erneut ausgestrahlt wird, senkt deren ursprüngliche Sendekosten. Hier müssen wir uns fragen, wie wir die Sendeinhalte am effektivsten der kostengünstigen Wiederverwendung zuführen können. Es ist, wie schon erwähnt, nicht damit

³⁴⁰ Une séquence fait référence à une unité thématique, visuelle et juridique.

*getan, sie nur formal zu erfassen. Bei einem Spielfilm-Sender wäre dies bestimmt ausreichend. Bei uns kommt es darauf an, ganz bestimmte Inhalte samt ihrer speziellen Kameraeinstellung wiederzufinden. Wenn man bedenkt, dass bei uns manche Mitschnitte von Sport-Events bis zu 15 Mal in einem Monat ausgeliehen werden, kann sich jeder ausrechnen, wie gut die Investitionen des Dokumentars von zwei Stunden war, die er in die Dokumentation eines Sendebandes gesteckt hat».*³⁴¹

Nous retiendrons que la documentation devient centrale sur tout le processus de production, de diffusion et d'archivage des contenus audiovisuels. Dans le domaine de l'actualité notamment, l'interconnexion de la chaîne technique de production et de diffusion favorise une gestion intégrée de l'ensemble des informations nécessaires à la fabrication d'un journal télévisé et des régies numériques permettant de stocker les différentes sources d'images et de les assembler en vue de la diffusion. Il s'ensuit que le journal est déjà partiellement documenté au moment de sa diffusion.

Enfin, ces changements ne restent pas sans effet sur le métier de documentaliste audiovisuel qui est non seulement revalorisé, mais a tendance aussi à se diversifier. Alors que dans l'ancien système analogique, le documentaliste audiovisuel intervenait en amont de la chaîne archivistique pour l'indexation des émissions diffusées, le rapprochement des services de production et des services de documentation l'amène à remplir une fonction de plus en plus stratégique puisque la production audiovisuelle intègre davantage des fonctions d'identification, de description et de gestion des sources utilisées pour la réalisation d'un

³⁴¹ Mario Müller, «Bericht aus der Praxis : Deutsches SportFernsehen (DSF)» dans : *Löschen und vernichten oder bewahren und nutzen ?*, ed. par la Bayerischen Landeszentrale für neue Medien, (München : BLM-Schriftenreihe, 1999) p. 49. Traduction française de la citation : « *Les productions propres constituent notre patrimoine, c'est-à-dire un facteur de production non négligeable. La rediffusion de la moindre séquence dont nous détenons les droits de diffusion en réduit le coût de production initial. Nous devons donc nous efforcer de faire en sorte que les programmes soient réutilisés de la façon la plus efficace. Il ne suffit pas de les saisir de manière formelle (une méthode qui serait certainement adaptée à une chaîne cinéma). Nos besoins exigent de pouvoir retrouver des contenus bien précis avec, par exemple, un cadrage particulier. Si l'on considère que certaines de nos captations d'événements sportifs sont louées une quinzaine de fois par mois, on comprendra que le documentaliste a très bien fait d'investir deux heures dans la description du programme* ».

programme. Si la frontière s'estompe entre les activités documentaires liées à la production et celles liées à l'archivage, il persiste toutefois une différence de perspective dans le traitement documentaire, la production s'inscrivant dans le court terme, l'archivage dans le long terme.

Pour ce qui est de la diversification du métier de documentaliste audiovisuel, la mise en ligne des programmes de stock par les chaînes sur le Web ainsi que différentes offres éditoriales adaptées aux différents publics nécessitent une adaptation à de nouvelles fonctions dérivées. Ces activités supposent en effet une connaissance des usages et des attentes des différents publics, la définition de politiques de sélection et de numérisation des documents, la conception d'interfaces de présentation des offres et des services d'accès. Ces activités ne pourront se développer que dans un travail accru de veille technologique, d'expérimentation des outils et leur intégration dans les chaînes de traitement. Par conséquent, un bagage complémentaire sur les nouvelles techniques informatiques, numériques et multimédias s'avère nécessaire désormais pour les documentalistes.

Par ailleurs, la rationalisation des pratiques est marquée également par l'introduction de nouveaux outils qualifiés de «digital media asset management»³⁴² dont nous avons d'ores et déjà esquissé une des fonctionnalités lorsque nous évoquions au chapitre 2.2.1.1 les méthodes de distribution et d'archivage des contenus audiovisuels au sein du holding allemand. Nous reviendrons au cours de l'analyse sur les nouvelles stratégies d'archivage et en particulier sur la gestion hiérarchique des stockages qui permet la réutilisation des fonds numérisés dans les meilleures conditions.

Pour l'heure, concentrons nous sur l'amont de la chaîne documentaire et en particulier sur les nouvelles fonctions de navigation et de recherche de

³⁴² Jean-Noël Gouyet, «Outils de digital media asset management. Sources & Outils de recherche sons-images-vidéos sur Internet », Etudes/INA, N°5 (2001) : p. 126. Le concept de « Digital Asset Management » ou encore de « Media Asset Management » MAM (gestion d'actifs numérisés ou de fonds multimédias) est né de la généralisation des systèmes dans lesquels les données audio, vidéo, textes, etc., sont indifféremment stockées et utilisées sous forme numérique, manipulées et traitées au travers de chaînes structurées autour de serveurs, de systèmes de stockage et de réseaux. Ces données immatérielles

contenus audiovisuels au sein du système ProContent³⁴³ en application dans le holding allemand ProSiebenSat.1 Media AG. Nous prendrons l'exemple de l'interface «ProNews» intégrée à «ProContent» dont les retombées sur le «work-flow» des rédactions lors de la préparation d'un sujet sont considérables. Nous en développerons ici les principales fonctionnalités.

A l'instar du projet Euromédia³⁴⁴, «ProNews» permet aux rédactions d'avoir un accès on-line à des images de référence visualisées sur un pilote.

doivent être organisées, triées, indexées, décrites, retrouvées, enrichies et distribuées dans un environnement multi-utilisateur.

³⁴³ ProContent est un système de gestion des fonds multimédias qui fonctionne grâce au programme TecMath. Se référer en annexe N°4 à la présentation de ProContent.

³⁴⁴ Istar Buscher, «Archives vidéo numériques : la réalité en face» dans : *UER (Revue Technique)*, N° 280 (1999) : pp. 1-13. Dans le contexte de l'introduction de systèmes numériques d'information audiovisuelle, il faut mentionner le projet Euromédia, né de la collaboration des départements de recherches multimédia de l'office public de radiodiffusion allemand SWR (Südwestrundfunk) et d'organismes publics de radiodiffusion comme la BBC et l'ORF (Autriche). Euromédia est une plate-forme d'archivage vidéo numérique dont le principe central est l'analyse vidéo qui permet à un film ou à un fichier MPEG1 numérisé d'être automatiquement divisé en séquences. Les principaux éléments de cette analyse vidéo sont le repérage des plans et l'extraction de l'image de référence. Ces outils permettent pour la première fois de montrer, sur une seule page d'écran tout le contenu visuel d'un film ou d'une bande par le biais d'images de référence représentatives appelées «lighttable». Techniquement parlant, le pilote est une liste d'images de référence auxquelles correspondent, via un code temporel, des transcriptions ou descriptions factuelles du contenu. Le pilote est lui-même mémorisé sous forme de fichier MPEG. Les journalistes peuvent ainsi examiner le contenu visuel à partir de copies d'archives, en ligne, par le biais des postes de travail, quel que soit l'endroit où se trouvent le bureau ou les archives. Le résultat de l'analyse vidéo est constitué du pilote lui-même (qui n'est autre que la liste de codes temporels) et également d'une liste de tous les plans repérés avec l'intégration des codes temporels. Ce pilote peut être mémorisé sur disquette et exporté vers des bancs de montage numérique (Avid par exemple).

De plus, Euromédia permet à un monteur de réaliser une version brute du matériel vidéo conservé en mémoire et ceci indépendamment de l'auteur d'un sujet. Au moment de créer son sujet, le rédacteur peut assembler une première version brute des pilotes proposés en utilisant pour cela la fonction couper-coller. Alors qu'il y a quelques années, il était courant que le journaliste et le monteur prévisionnent tout le matériel brut en le numérisant pour Avid afin de produire ensuite une version brute, cette fonction permet de réduire au strict minimum les besoins de numérisation du matériel brut via Avid et d'économiser ainsi le très onéreux temps d'utilisation des machines. A travers cet exemple, l'application Euromédia permettra d'économiser deux jours de travail sur les cinq en tout que nécessite normalement le montage. Il est important de noter que le projet Euromédia a donné naissance à un système d'archivage multimédia « MediaArchive » qui supporte l'ensemble des opérations d'acquisition, de documentation, d'archivage et de saisie de documents sonores ou d'images animées. Ce système est majoritairement utilisé dans des départements de production triés sur le volet comme, depuis Janvier 1999, le magazine ARD-Buffer, constitué à partir de l'injection de 1.200 courtes productions filmées, combinées à une base

Alors que jusqu'ici, les rédactions des journaux télévisés étaient tributaires de cassettes analogiques qu'elles devaient dupliquer et prévisionner, ProNews a l'avantage de représenter un système d'information unique³⁴⁵ qui permet d'identifier et d'exploiter dans un même système numérique les éléments nécessaires à la constitution d'un sujet. Peu importent leurs situations géographiques, les rédactions ont directement accès aux stocks vidéo numériques sur leur propre ordinateur de bureau et ne sont plus obligées de se rendre sur place dans les archives pour visionner «in situ» les substrats sur un lecteur vidéo adapté. Les contraintes temporelles, géographiques et matérielles propres au système analogique sont ainsi contournées. Le système de rédaction «ProNews» est l'un des éléments d'une chaîne de produits couvrant l'ensemble du processus de production d'une chaîne de télévision, comme le montre le graphique³⁴⁶. En partant de la gestion des droits jusqu'au système de diffusion automatique, en passant par la programmation, le planning de diffusion et le système de rédaction lui-même. Dans ce «workflow» la tâche de ProNews consiste à distribuer les dépêches d'agences, aussi bien en texte que sous la forme de «videofeeds», c'est-à-dire de matériel vidéo obtenu par les faisceaux de contribution. En outre, ProNews réalise les «conducteurs» (descriptions détaillées du déroulement de l'émission) qui peuvent ensuite être exportés vers un système de diffusion automatique.

Le système de rédaction «ProNews»³⁴⁷ offre aux journalistes un outil leur permettant de renseigner le «rundown», c'est-à-dire le plan de diffusion ('SePla' dans le schéma). ProNews maîtrise le processus de la sélection du matériel au format texte ou image jusqu'à l'achèvement du «rundown» pour la diffusion automatique.

de métadonnées texte. Grâce à MediaArchive, les rédacteurs peuvent prévisualiser les programmes pour une éventuelle réutilisation dans leurs sujets.

³⁴⁵ Ce système d'information unique se différencie du système analogique qui repose pour sa part sur deux grandes classes de systèmes techniques : d'un côté, les documents audiovisuels enregistrés sur des cassettes et d'autre part, leur reproduction sur un système de projection destiné à leur visualisation (mais néanmoins incapable d'exploiter les informations documentaires).

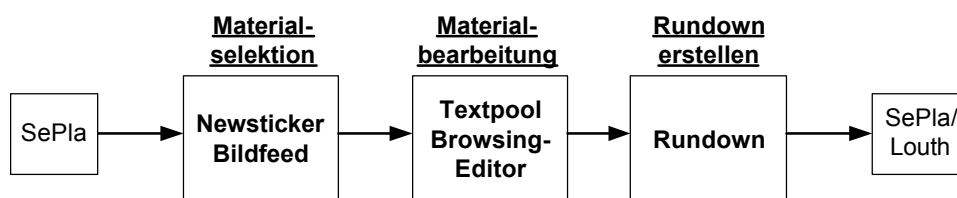
³⁴⁶ Cf. Graphique en noir et blanc, p. 204

³⁴⁷ Se référer en annexe N°5 à la présentation de ProNews.

La présélection du matériel se fait au niveau du téléscripteur ou des videofeeds. Ceci permet au journaliste de s'informer des dépêches actuelles et des images disponibles. A cette étape de la constitution du sujet, le journaliste-rédacteur a un accès non linéaire aux contenus audiovisuels, transformés en systèmes d'unités manipulables puisqu'il peut se positionner à un endroit précis du flux temporel.

Les dépêches urgentes peuvent être affichées à part et une recherche dans le texte permet de faire ressortir certains thèmes, mots-clés ou agences. Le système offre également la possibilité de configurer des «canaux» spécifiques affectés à la collecte permanente de dépêches d'agences destinées à un utilisateur précis, en fonction de paramètres fixés au préalable. Une fois le matériel sélectionné, celui-ci est copié sur le serveur textes (Textpool). Ensuite, le journaliste rédigera son texte pour le «rundown» sur la base des dépêches.

Parallèlement, le journaliste peut effectuer sur son poste de travail (ordinateur) un pré-montage (montage «cut») du matériel vidéo reçu, montage qui est ensuite exporté vers le système de montage non-linéaire à haute définition. Puis, les vidéos montées et les textes sont intégrés au rundown. Celui-ci est importé une fois par jour à partir du module «jour de diffusion». Ensuite sont intégrés d'autres éléments nécessaires à la diffusion, par exemple des indications pour le synthétiseur de caractères, des graphiques plein écran etc. Chacun de ces éléments possède son propre identifiant média ('MedienID') qui est inscrite dans le «rundown». De cette façon, il est à tout moment possible de faire référence au graphique plein écran ou au matériel vidéo. En bout de course du processus de production, l'identifiant sert à guider la diffusion automatique.



Nous traiterons enfin de deux aspects complémentaires qui s'inscrivent également dans le cadre d'une stratégie de rationalisation du dispositif de

l'archive. Il s'agit, d'une part, des plans de sauvegarde-numérisation mis en place ces dernières années par les institutions de l'archive et, d'autres part, de la décision de hiérarchiser les niveaux de stockage sur les serveurs d'archivage.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les entreprises publiques de l'archive comme l'INA ou les chaînes de télévision indépendantes ont lancé depuis quelques années de vastes chantiers de numérisation, ce qui est également une façon d'anticiper les nouveaux besoins en images qui émergeront avec les futures chaînes de télévision numérique terrestre. A l'INA, cette politique de sauvegarde-numérisation est guidée par des nécessités techniques de préservation de certains contenus menacés par l'obsolescence des appareils de lecture et par la vétusté des supports et s'applique aux fonds de l'INA³⁴⁸. Elle obéit également à des critères commerciaux dans l'optique d'une professionnalisation des archives comme prestataires de services dans le cadre de la communication courante de leurs fonds. Parallèlement au plan³⁴⁹ de sauvegarde et de numérisation massif que la direction des Archives de l'INA a décrété en 1999 s'est mis en place en juin 2000 un processus parallèle baptisé «Sauvegarde, numérisation et communication» (SNC). Il permet de sauvegarder et numériser tout document demandé par un client interne ou externe avant la communication de ce document.

Etant donné le caractère relativement récent des plans de numérisation, il est encore difficile à l'heure actuelle de dégager une typologie de contenus que l'on choisirait de numériser prioritairement étant donné leur valeur culturelle ou commerciale. Néanmoins, nous retiendrons que la direction des Archives de l'INA privilégie la sauvegarde et la numérisation des

³⁴⁸ A l'INA, la sauvegarde du patrimoine de la vidéothèque d'actualités a débuté en 1998 alors qu'à la vidéothèque de production, elle remonte à 1995. Ont été sauvegardées les émissions antérieures au 29 juillet 1982 pour TF1 (75-82) et qui sont propriété de l'INA, et des émissions d'Antenne2 et de FR3 antérieures à octobre 1981, à l'exception des émissions de type œuvres (émissions de stocks), dont les droits de production sont conservés par la chaîne.

³⁴⁹ Ce plan marque aussi le passage d'une politique de sauvegarde de l'INA du niveau « artisanal » au niveau industriel puisqu'en l'an 2000, près de 19.000 heures de programmes ont été sauvegardées alors qu'elles ne représentaient que 3.000 heures en 1997.

grandes collections phares de la radio-télévision ainsi que les collections ou documents les plus sollicités par la communication des clients et des chercheurs de l'Inathèque. En outre, la politique de numérisation semble obéir davantage à une question de formats de production qu'à une question de genre : c'est ainsi que sont privilégiées majoritairement les émissions constituées de courtes séquences comme l'information et les magazines. Représentant environ 25.000 heures, l'offre numérisée de l'INA est accessible en ligne à Bry-sur-Marne et à Tolbiac et permet de répondre aux demandes qui émanent des clients commerciaux du secteur audiovisuel.

Mais cette vaste entreprise de numérisation est indissociable d'une réflexion sur la nouvelle fonction des serveurs d'archivage : on relève ici une nette tendance à l'émancipation vis-à-vis d'une logique - jusqu'alors prédominante - de conservation indifférenciée des contenus pour laisser place à une hiérarchisation des niveaux de stockage. En effet, la juxtaposition de différents niveaux de stockage de masse classés en termes de coûts au giga-octet stocké, de vitesse d'enregistrement ou de lecture et de temps d'accès aux données fait partie des stratégies actuelles dans le cadre d'une augmentation de la performativité des systèmes d'archivage. Comme nous l'avons analysé précédemment, le domaine rédactionnel de la holding allemande ProSiebenSat.1 Media AG est arrimé à deux serveurs de stockage de masse à disques durs (Clip-box et Emc2). Grâce à la technologie RAID (Redundant Array of Independent Disk), les rédactions bénéficient d'un temps d'accès minime aux contenus audiovisuels, de l'ordre de quelques millisecondes de même que l'accès est démultiplié puisque la répartition physique des données d'un fichier vidéo sur plusieurs disques magnétiques augmente considérablement les performances en lecture/écriture car il peut y avoir autant d'accès simultanés qu'il y a de disques durs. En ce qui concerne la fonction d'archivage, elle est assurée par une bibliothèque robotisée (Tape library), directement reliée au serveur vidéo numérique, Emc2. Ce système robotisé contient des bandes magnétiques DLT (Digital linear Tape) sur lesquelles les contenus définitivement sélectionnés par le « Dokucenter News » (DCN) et le « Dokucenter Aktuelles » (DCA) sont sauvegardés en format MPEG1. Du point de vue de l'utilisateur, la fréquence et la vitesse d'accès aux données stockées s'arc-boute sur une

politique de migration automatique des contenus entre les différents niveaux de stockage.

Mais c'est surtout la stratification du système technique en fonction du type d'utilisation dévolue aux contenus audiovisuels qui est à proprement parler révolutionnaire : ces systèmes sont en passe de s'implanter dans la majorité des archives audiovisuelles et existent déjà au sein du holding ProSiebenSat.1 Media AG. Si l'on se reporte au graphique ci-joint, il apparaît très nettement que le système gère les données selon une architecture à 3 niveaux qui correspond respectivement à des unités de stockage :

- Niveau 1 (Online) : les données doivent être accessibles 24h/24 et 7 jours sur 7 et se rapportent aux données stockées sur les deux serveurs numériques « Clip-box » et « Emc2 ». Elles font référence aux « feeds » (matériels livrés par les agences), aux émissions d'actualité et au matériel propre qui sont conservés pendant une durée variant de 2 à 7 jours. La vitesse de téléchargement de ces données va de la milliseconde à la seconde. Au terme de cette période, les émissions sélectionnées sont transférées dans le domaine du « Nearline ». En termes d'équipements, le niveau 1 correspond aux disques magnétiques du serveur.
- Niveau 2 (Nearline) : ici, on accède aux données par périodes : elles n'ont pas besoin d'être accessibles 24h/24 et 7 jours sur 7. La vitesse de téléchargement est de l'ordre de la minute. Quant au type de documents stockés, il s'agit principalement de sujets d'actualité ainsi que d'images-prétextes. En terme d'équipement, le niveau 2 fonctionne avec un jukebox de disques magnéto-optiques.
- Niveau 3 (Offline) : ce niveau comprend les sujets de magazines, le matériel de feeds sélectionnés datant d'avant 2002, les rushes de magazines et les cassettes de visionnage destinées à la presse écrite. Le principe auquel obéit le troisième niveau est un accès peu fréquent aux données, lesquelles sont conservées sur bandes magnétiques dans une bibliothèque robotisée ou sur étagères. Il est à noter également que le niveau « Offline » est équipé en parallèle d'un système de sécurisation

(» back-up »), qui est utilisé pour récupérer les contenus en cas de panne du système « Online ».

DokumentationsCenter

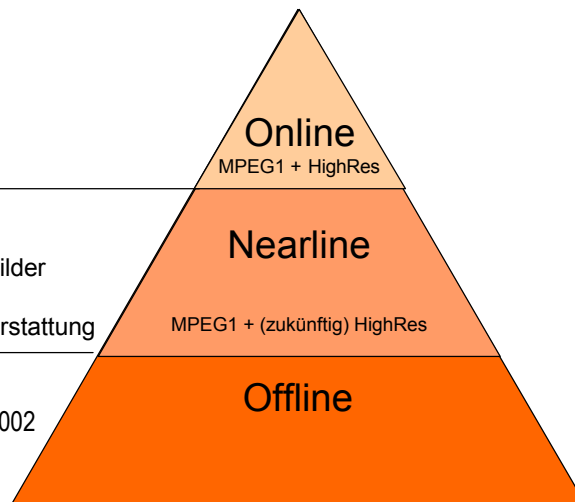


Archivierungskonzept- Online, Nearline und Offline

- 7 Tage Feeds
- 2 Tage News-Beiträge
- 2 Tage Nachrichten Roh

- selektierte Feeds
- News-Beiträge
- neutrale Motive als Schnittbilder
- neutrale Themenbilder bei langfristig aktueller Berichterstattung

- Magazinbeiträge
- selektiertes Feedmaterial vor 2002
- Magazin-Rohmaterial
- Pressebänder



DokumentationsCenter SL/SH

2.2.2.2 *Des métadonnées comme éléments de mémoire*

Le développement récent de la normalisation audiovisuelle fait partie des grands chantiers numériques qui, à l'instar de ceux concernant les nouvelles normes d'édition de documents sur le Web afin de faciliter l'échange d'informations, sont en train de bouleverser les usages publics et privés des images animées.

Même si généralement l'introduction de normes de description est liée à la libération d'une nouvelle économie du savoir jusqu'alors inexploitable - l'interopérabilité des normes permettant plus de flexibilité et d'effectivité dans les échanges comme dans la recherche d'informations -, les nouvelles opérations de classement et d'exploitation des connaissances qui lui sont inhérentes ne vont pas sans soulever certaines questions.

Dans le domaine de la bibliothéconomie, le rappel de la controverse suscitée par l'émergence de la norme Dublin Core³⁵⁰ élaborée par les bibliothèques américaines reste significatif des enjeux liés à la normalisation. Etant donné ses classifications réductionnistes, c'est-à-dire son registre pauvre dans la structuration des métadonnées et l'imprécision de ces champs, la norme Dublin Core a été accueillie avec beaucoup de réticences par les cercles bibliothécaires européens. Alors que traditionnellement les bibliothèques européennes ont toujours eu pour mission de veiller à la diversification des systèmes de description, la structuration aussi bien logique pour les informations bibliographiques que sémantique des données imposée par la norme Dublin Core leur apparaissait inappropriée. De la même manière, les langages utilisés pour la structuration syntaxique de données comme HTML (HyperText Markup Language)³⁵¹ pour les pages Web sur Internet ou encore SGML (Standard Generalized Markup Language)³⁵² pour l'encodage

³⁵⁰ Malgré sa classification réductionniste reposant sur 15 éléments de description, cette norme, décidée par la majorité des bibliothécaires-documentalistes américains, a été reprise partout. Ce schéma serait inspiré de celui qui a été défini pour le catalogage généralisé : il comporte 15 champs, dont 4 au niveau de l'instance (date, format, identifiant, langue), 4 au niveau de la propriété intellectuelle (créateur, éditeur, collaborateur, droits) et 7 au niveau du contenu (titre, sujet, description, type, source, relation interdocumentaire et domaine).

³⁵¹ Aujourd'hui, le langage HTML est amené à être remplacé par un nouveau format d'échange standard, XML (eXtensible Markup Language) pour la publication de documents. A la différence du HTML, qui fournit un ensemble prédéfini de balises de marquage (« markup » ou « tags » en anglais), XML se présente comme un jeu de règles plus souple sur la manière dont on définit ses propres balises. Les principaux avantages de XML sont la séparation du contenu et de la présentation, l'établissement de ses propres balises qui permettent d'échanger des messages XML entre différents systèmes et de pouvoir les envoyer sur n'importe quel réseau à la différence de l'application HTML, qui est uniquement utilisée sur le Web. Enfin l'efficacité de la recherche est notable avec XML, car il est possible d'être plus spécifique et de limiter la redondance. Aujourd'hui le standard XML commence à sortir du monde du texte pour aborder le monde de la description sonore et visuelle : les normes de description multimédia rentrent ainsi dans la galaxie de représentation documentaire de XML.

³⁵² SGML est un métalangage générique, né du monde de l'édition, qui fait référence au langage des typographes qui rajoutaient des marques dans le texte pour indiquer qu'il fallait mettre tel mot en italique ou en gras. Le langage SGML a un inconvénient majeur : complexe, il ne peut être véhiculé facilement sur les réseaux Internet et nécessite un butineur spécial pour la lecture, d'où le développement de la nouvelle norme XML qui sera amenée à le remplacer. A l'intérieur de SGML, on trouve des sous-métalangages spécifiques, appelés DTD (Document Type Definition) qui représentent des structures supplémentaires permettant de répondre à des attentes spécifiques plus limitées mais qui autorisent de fait un langage plus riche adapté à une communauté restreinte. Par exemple, SMIL (structuration des documents multimédia sur le Web) est une DTD, TEI (textes littéraires/humanités) est une DTD. Aujourd'hui une nouvelle DTD spécifique aux archives et appelée Encoded Archival Description (EAD) est en passe de devenir la norme

des documents étaient vécus comme contraignants, voire limitatifs, puisque du point de vue des bibliothécaires, ces nouveaux formats ouvraient la brèche à une logique du savoir à deux vitesses : celui qui s'intégrait au langage documentaire et celui dont les spécificités syntaxiques ou sémantiques étaient telles qu'il demeurait inexploitable. C'est la raison pour laquelle la nouvelle gestion documentaire inaugurée par les entreprises de normalisation signifiait pour certains bibliothécaires l'abandon d'une éthique humaniste et encyclopédiste digne de la «Aufklärung» au profit d'une logique fonctionnaliste dite de la «Abklärung»³⁵³ qui reprenait à son compte le célèbre adage des défenseurs de l'intelligence artificielle : «*Occupez vous de la syntaxe, la sémantique s'occupe d'elle toute seule*». ³⁵⁴

«Die breit geführte Metadaten-Diskussion zeigt doch ganz deutlich, dass komplexe Materialien nur mit differenzierten Regelwerken erschlossen werden können. Dies ist natürlich ein traditioneller bibliothekarischer Standpunkt, der von den Betreibern der Suchmaschinen nicht geteilt wird. Die Nachfrage nach ihrem Angebot betrifft nur zu einem ganz geringen Teil die uns interessierenden Quellen und dagegen in großer Quantität Texte, für die die Erarbeitung eines verbindlichen Instrumentariums nicht lohnt. Daher ist Skepsis angebracht, ob es überhaupt jemals zur Erstellung eines allgemein akzeptierten Regelwerks für die Erschließung digitaler Texte kommen wird, da der Aufwand für die überwiegend hier vertretenen Interessen zu hoch sein könnte. Gleichwohl kann das Interesse der

d'encodage privilégiée pour la description des fonds d'archives et collections spécialisées. Conçue pour la diffusion d'instruments de recherche archivistique via Internet, la norme EAD a plusieurs avantages considérables : elle est indépendante des plates-formes de matériels et logiciels informatiques, capable de présenter l'information descriptive trouvée dans les instruments de recherche traditionnels dans sa totalité, de préserver les relations hiérarchiques existant entre différents niveaux de description et de transmettre l'information descriptive héritée d'un niveau à un autre. De plus, elle permet au chercheur de se déplacer à l'intérieur de la structure d'information hiérarchique et peut contenir des éléments spécifiques d'indexation et de recherche.

³⁵³ Nous jouons ici sur le mot ‚Aufklärung‘ (à comprendre dans son sens initial comme »Les Lumières allemandes«) mais aussi comme tout ce qui de façon général éclaire donc éduque et civilise) et son contraire, à savoir la ‚Abklärung‘ qui caractériserait ici, dans le contexte de notre phrase, un processus involutif lié à l'accès limité au savoir.

³⁵⁴ Bruno Bachimont, «La représentation formelle du sens pour la gestion documentaire : les enjeux des métadonnées», *Dossiers de l'audiovisuel*, N° 93 (2001) : p. 26.

*Bibliotheken auf kein anderes Ziel gerichtet sein, als auf die Erarbeitung differenzierter Normen, da die Materialien, um die es sich handelt, also Bücher und Aufsätze, diesen Maßstab verlangen. Es ist eher abwegig zu meinen, dass im Bereich des Internet die Recherche mit einfachen Standards zu brauchbaren Zielen führen könnte, denn es gilt im Gegenteil der Satz, dass je unterschiedlicher nach Inhalt und Form das zu bearbeitende Material sich zeigt, desto tiefer gegliederte Regeln und exakter formulierte Normen für die Gewinnung von zufriedenstellenden Ergebnissen benötigt werden».*³⁵⁵

Dans le domaine de l'audiovisuel, c'est la famille des normes MPEG (Moving Picture Experts Group) qui a été privilégiée. Parmi les normes MPEG, il faut distinguer plusieurs couches³⁵⁶, dont les plus connues sont les normes techniques de compression de l'image vidéo comme MPEG1 et MPEG2 en application dans le contexte des systèmes d'archivage vidéo numérique.

Pour notre part, nous choisirons de nous attacher à la norme MPEG7, utilisée pour l'analyse automatique du contenu audiovisuel et multimédia, c'est-à-dire pour l'extraction de segments visuels significatifs dans le flux comme les ruptures de plans, devenue l'unité signifiante par excellence de

³⁵⁵ Werner Arnold, «Die Bibliothek als Institution», *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte*, N°1 (1999) : pp.10-11. Traduction française de la citation : «*Le débat général sur les métadonnées prouve clairement que la gestion de données complexes exige des systèmes de référencement très pointus. C'est là, bien entendu, un point de vue traditionaliste que ne partagent pas les fournisseurs de moteurs de recherche. La demande portant sur leur offre ne concerne que pour une infime partie les sources qui nous intéressent, mais touche en revanche pour une partie importante les textes pour lesquels il serait inutile de créer un instrument coercitif. Il y a donc lieu de se demander si un tel dispositif pour la gestion des textes numériques, général et accepté, verra jamais le jour, car l'investissement à fournir par les intérêts en présence pourrait s'avérer trop élevé. Néanmoins, les bibliothèques ne peuvent avoir qu'un seul objectif : l'établissement de normes différenciées, car le matériel dont il s'agit, livres et essais ou traités, l'exigent. C'est une erreur que de supposer qu'au niveau de l'Internet, la recherche basée sur des normes simples pourrait aboutir à des résultats satisfaisants car, au contraire, plus le matériel à traiter est différencié par le contenu et la forme, plus les règles doivent être structurées en profondeur et plus les normes doivent être précises, si l'on veut obtenir des résultats utilisables* ».

³⁵⁶ Dans la catégorie des normes MPEG, les plus connues sont MPEG1 et MPEG2 et MPEG21, qui répondent aux questions de la normalisation des modes d'échange (intégration des paramètres juridiques et commerciaux propres à chaque réseau, producteur ou type de client) et enfin la norme MPEG7 qui, en tant que norme de description pour l'indexation automatique, s'applique aux questions documentaires.

l'audiovisuel. Inspirée de la norme XML (Extended Markup Language), la norme MPEG7 permet l'édition d'une grammaire des images qui a pour visée l'identification des canons formels et temporels utilisés par la télévision et le cinéma. Cependant, là où la norme XML reste relativement neutre sur la terminologie, la norme MPEG7 utilisée pour la description des contenus audiovisuels prescrit techniquement un sens aux images. La délégation des tâches d'interprétation à une norme technique comme MPEG7 est en train d'ouvrir le champ à un véritable combat d'influence dans la mesure où - comme nous le verrons plus tard - les modes d'appréhension de l'image par la communauté des ingénieurs MPEG se situent en porte-à-faux avec les approches sémiologiques classiques :

*« Les techniques dites 'd'indexation par les contenus' rendent les photogrammes et vidéogrammes analysables et interrogeables par des algorithmes de reconnaissance des formes. L'enjeu est si important qu'il fait l'objet d'une normalisation des formats de description et de négociations internationales visant à définir une véritable grammaire mondiale des images animées et sonores (...). C'est ainsi que le groupe mondial de normalisation des techniques de compression d'image MPEG a constitué une commission chargée de définir une grammaire formelle universelle des objets audiovisuels - une norme de description qui ne propose aucun algorithme, mais un accord sur les listes de régularités discrètes à identifier algorithmiquement, baptisée MPEG7. Ces questions qui ne sont pas simples, sont aujourd'hui traitées par des ingénieurs. Que les questions qu'ils se posent soient simples ou complexes, les ingénieurs ne peuvent se permettre de se poser des questions trop longtemps : ils doivent prendre des décisions. Ils ne cherchent pas à établir des théories complètement contradictoires et entièrement critiquées par la communauté académique : ils cherchent à mettre au point des systèmes qui fonctionnent. Et même s'ils prennent des positions théoriquement insuffisantes, sinon tout à fait insatisfaisantes, elles seront mises en œuvre si elles fonctionnent et sont en mesure de rencontrer un marché ».*³⁵⁷

³⁵⁷ Bernard Stiegler, « Discrétiser le temps », *Les Cahiers de médiologie*, N° 9 (2000) : pp. 119-120.

Cette citation fait apparaître très nettement les divergences d'approche qui divisent la communauté des «ingénieurs MPEG7» de celle des «académiciens», composée d'historiens de l'art et de sémiologues de l'image. Les vifs débats et réticences liés à la normalisation de l'indexation automatique des images animées sont intéressants dans la mesure où ils nourrissent encore un vieux débat, à savoir la question du bien fondé ou non des langages descriptifs relatifs aux images.

Sans vouloir entrer ici dans un débat complexe et qui dépasse de loin le cadre de notre travail, nous noterons toutefois que les positions sémiologiques radicales qui, arguant de la nature polysémique de l'image, préconisent de faire sortir l'image de la «prison du discours», appartiennent à une époque révolue. En effet, la considération selon laquelle il est impensable que l'image, puisqu'elle ne relève pas du logos³⁵⁸, soit indexable avec des mots qui sont toujours des interprétations réductrices, mérite d'être discutée. D'une part, parce qu'en l'absence de systèmes de description, le patrimoine iconographique ou audiovisuel resterait partiellement inexploitable pour le chercheur d'images, d'autre part, parce que le but d'un thésaurus normalisé n'est pas d'épuiser la polysémie iconographique mais de cibler des caractères typiques considérés comme étant essentiels d'un point de vue comparatif. Aussi, un thésaurus doit nécessairement recourir à des simplifications descriptives qui sont autant de compromis sémantiques. Même s'il faut relativiser la fonction des thésaurus d'images, qui ne sont en aucun cas des descriptions d'images, substituables à elles et ne peuvent prétendre à aucune permanence dans l'espace et dans le temps - puisqu'il y a finalement autant d'indexation possible qu'il y a d'usages - ceux-ci demeurent des outils nécessaires.

³⁵⁸ En effet, une image d'art détient généralement son sens d'un projet d'expression non linguistique, de nature expérimentale ou pathique, à l'origine de la création même de l'artiste qui ne s'est pas forcément exprimé en termes rationnels sur sa démarche ou son intention symbolique.

2.2.2.3 *Lorsque l'ordinateur appréhende l'image : vers une indexation automatique*

Les positions sémiologiques classiques s'intéressent surtout au niveau sémantique et donc à des contenus exprimables par une notation linguistique. Or cet axe de pertinence devient problématique dans le contexte de la nouvelle économie de l'image et des nouvelles pratiques visuelles introduites par la numérisation. En effet, la réorganisation de l'économie sensible du monde des images comme véritable « *logistique visuelle contrôlante et contrôlée* »³⁵⁹ invite à reconsidérer fortement notre pratique des images. Cette nouvelle « praxis » relève de moins en moins d'un régime de l'image comme représentation ou « trace du monde » et obéissant par conséquent à l'art du commentaire ou à une quelconque herméneutique que d'un régime de l'image appréhendé davantage comme « pragmatique » : en tant que matrice mathématique, l'image invite à une exploitation de ses pouvoirs opératoires, comme en témoigne par exemple l'explosion de l'analyse d'image numérique (médicale, industrielle, militaire...) et de toute une économie visuelle qui avant d'être esthétique est d'abord de nature cognitive et productive. Cette nouvelle économie fonctionnaliste de l'image mise sur la dimension modulable et opératoire des jeux que les imageries rendent possibles, et non sur leur aspect spectaculaire ou séduisant, de sorte que ces nouvelles images intègrent une triple fonction d'expérimentation, d'expertise, de productivité conceptuelle et matérielle. Pour le philosophe Alain Renaud, ce nouveau régime des images ouvre la voie à une mutation radicale entendue comme modification de la « *morphogénèse de l'image* »³⁶⁰. Celle-ci permet de se détourner d'une perspective « expressionniste » pour adopter une attitude « constructiviste » du visible de l'image pour laquelle, à l'origine, il n'est rien d'autre que des informations. En réunissant tous les paramètres d'une fonction algébrique qui pénètre toutes les composantes de l'image, y compris sa temporalité (son devenir) et ses qualités proprement esthétiques (forme, couleur,

³⁵⁹ Alain Renaud, « L'ère industrielle des substances sans accidents » dans : *Peut-on apprendre à voir ?*, ouvrage dirigé par Laurent Gervereau (Paris : L'image/Ecole nationale des Beaux-Arts, 1999) p. 62.

³⁶⁰ Ibid., p. 57.

texture), le numérique donne naissance à des images qui sont le « *fruit de la description et non plus de l'inscription* »³⁶¹ : grâce à l'échantillonnage et à la computation du signal lumineux, le régime pleinement industriel du visible de l'image rompt « *le lien ombilical qui constituait ontologiquement l'image en figure du monde. Elle est devenue pure logologie, pure lisibilité et de surcroît, grâce à la ruse du binaire, automatique* ».³⁶²

Face à ce registre inédit des images - qui signifie qu'elles ne sont pas seulement des objets matériels mais des objets aux usages sociaux-économiques déterminants - et à une explosion du commerce des images liée au développement des réseaux à haut-débit et aux banques d'images, celles-ci doivent être de plus en plus vite identifiables, indexables et manipulables, ce qui impose l'élaboration de puissants outils pour leur formatage syntaxique et sémantique. Dans le domaine des images animées, l'adoption de la norme MPEG7 permet de faire ressortir plusieurs granularités de description du contenu audiovisuel, c'est-à-dire que le même matériau audiovisuel peut être décrit selon différentes catégories de représentation : il peut en effet être décrit à un niveau syntaxique (forme, taille, couleur, trajectoire) mais également à un niveau sémantique puisqu'à terme la norme MPEG7 permettra d'enrichir la description visuelle des contenus grâce à l'ajout de logiciels d'indexation textuelle reliés à la constitution de thésaurus. Il est prévu que toutes ces métadonnées soient rattachées ou intégrées aux segments visuels eux-mêmes : il y a donc pour un même objet informatique, deux couches : les données brutes et les métadonnées.

A l'heure actuelle, l'analyse automatique des images en est encore à ses débuts et l'on constate que le langage algorithmique reste davantage opérationnel sur des dispositifs formels que sur des événements abstraits. En effet, les algorithmes de traitement ne sont pas encore en mesure de satisfaire une requête sur un contenu abstrait qui risque de n'être performante pas avant plusieurs décennies. En revanche, l'un des principaux

³⁶¹ Ibid., p. 58.

³⁶² Ibid., p. 58.

avantages de l'analyse automatique³⁶³ a trait aux nouvelles possibilités liées à l'extraction d'images standard dites décoratives de type «paysage» ou «settings» ou afférents à certaines particularités physiologiques et dont les besoins sont en nette augmentation dans les cellules «recherche» des chaînes de télévision. Le SWR (Südwestrundfunk), l'un des offices publics allemands de radiodiffusion, utilise d'ores et déjà les techniques de recherche automatique d'images, en particulier dans le domaine de l'information : ainsi, si un rédacteur recherche pour l'édition du journal télévisé une image-type sur New-York, il doit recourir à une recherche alphanumérique, en spécifiant le terme comme premier filtrage. L'ordinateur affiche ensuite une image référence de New-York que le rédacteur peut modéliser selon ses attentes. A partir de là, il peut lancer sa requête, ce qui lui permettra de retrouver au milieu de l'énorme masse des archives toutes les images de New-York correspondant à sa demande sans avoir recours à une recherche textuelle classique.

Cependant une des difficultés persistantes a trait au hiatus entre la possibilité d'extraire des descripteurs touchant aux propriétés physiques de l'image (algorithmes de segmentation de plans et de séquences et algorithmes de détection de mouvement de type visages, objets...) et la constitution d'unités signifiantes qui présuppose un acte interprétatif. La mise en correspondance de l'analyse proprement dite, où l'on extrait automatiquement des descriptions physiques du flux et d'autre part, la classification, c'est-à-dire le regroupement en catégories d'interprétation de ces données grâce à l'utilisation de techniques statistiques et de classification automatique représente aujourd'hui une difficulté majeure au sein de la communauté d'indexation. Ces actes interprétatifs sont déterminants pour l'usage à posteriori des unités signifiantes du flux, car ils permettent de contextualiser les résultats algorithmiques, c'est-à-dire de faire ressortir les liens organiques qui existent entre les différents segments composant le document. Cette problématique d'adéquation (mapping) entre le physique et le symbolique rejoint également les difficultés auxquelles

³⁶³ Actuellement, les systèmes de reconnaissance automatique de l'image ne peuvent satisfaire que 10 à 25% des demandes et excluent encore la recherche de thèmes abstraits.

sont confrontés les gestionnaires d'immenses banques d'images, qui pour des raisons d'efficacité, sont obligés de procéder à des techniques automatiques de propagation de mots-clés : cette technique consiste à affecter à une petite partie d'un corpus d'images (correspondant à la partie qu'un documentaliste peut annoter manuellement), les mots-clés ayant été préalablement définis par un opérateur à partir de la similitude des signatures visuelles calculées sur un petit nombre d'images. Ceci repose sur l'idée que - statistiquement parlant - si dix images présentent des signatures visuelles similaires, elles ont de forte chance d'avoir des mots-clés en commun.

Pour revenir à notre questionnement initial concernant les craintes exprimées par les « puristes » de l'image au sujet de la normalisation audiovisuelle, il est important de souligner que même si l'indexation automatique est un outil qui représente des avantages considérables pour des applications spécifiques (dans le domaine de la phytobiologie³⁶⁴, de la justice pour la recherche de visages, de l'illustration, de la surveillance vidéo et même de l'architecture pour la recherche de formes similaires..), les positions alarmistes de Bernard Stiegler,³⁶⁵ considérant que la description automatique des contenus audiovisuels représente un danger sans commune mesure pour les nouvelles pratiques liées à l'appropriation des contenus audiovisuels et qu'elles auront à terme, « *un effet performatif sur le monde de la production aussi bien que sur l'intelligence moyenne des contenus audiovisuels qu'auront les utilisateurs des moteurs de recherche audiovisuels, c'est-à-dire tous les publics* »³⁶⁶ doivent continuer à nous interroger.

³⁶⁴ Nous mentionnerons ici les systèmes de recherche et d'indexation d'images par le contenu visuel (Content-based Image retrieval) utilisés à l'Université de Syracuse au sein du département de phytobiologie : pour ce type d'application, on relève la volonté de s'éloigner de l'indexation textuelle pour l'identification des feuilles de plantes. Lors d'une requête, l'ordinateur affiche différents types de feuilles. L'utilisateur sélectionne une forme similaire à celle qu'il recherche et peut la manipuler avec des points de contrôle de sorte que le système retrouve dans la banque d'images celle qui correspond le plus à sa requête.

³⁶⁵ Bernard Stiegler, « Discrétiser le temps », *Les Cahiers de médiologie*, N° 9 (2000) : pp. 119-120.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 120.

Que l'automatisation des systèmes d'indexation pour les images animées soit accueillie avec défiance provient du danger supposé d'uniformisation et d'amoindrissement de l'économie visuelle que ces nouvelles techniques impliqueraient pour les «habitus» du regard contemporain. Cette position reflète peut-être une crainte exagérée : elle s'appuie sur la surévaluation excessive de la politique mise en œuvre par la communauté des ingénieurs MPEG7 accusés de vouloir mettre au point des descripteurs visuels et textuels dont la visée est de refléter l'universalité des contenus audiovisuels. Or, mis à part le fait que la faisabilité d'un thésaurus automatique comme outil d'indexation universel pour les images est un mythe, cette communauté d'ingénieurs se compose également de spécialistes et de chercheurs de tout horizon qui soumettent des critères sémantiques afin de couvrir un maximum de champs possibles dans l'identification des images.

En conclusion, il nous semble raisonnable de relativiser les possibilités techniques de la norme MPEG7 dont l'objectif, rappelons-le ici, n'a jamais été de concurrencer et encore moins de se substituer aux descriptions et lectures classiques des images animées. Les capacités de l'indexation automatique des images restent aujourd'hui cantonnées à la prise en compte de paramètres objectivables comme le nombre de plans ou de séquences dans le flux audiovisuel, de sorte que ce que la norme peut décrire, c'est le plan dans lequel l'image advient et non le sens qu'elle peut y prendre. C'est pourquoi il est important d'utiliser les techniques d'indexation automatique pour ce qu'elles sont capables de faire, c'est-à-dire la constitution de syntaxes d'algorithmes dont les usages s'avèrent précieux pour certains domaines d'application.

Peut-être serait-il d'ailleurs bénéfique d'inverser notre angle d'approche et d'envisager véritablement les aspects novateurs de cette norme, surtout dans les nouvelles modalités de recherche par l'image qu'elle induit. En effet nous faisons l'hypothèse que l'automatisation de la description visuelle des images peut inviter à voir l'image autrement, dans la mesure où l'ordinateur se convertit à une attitude «archéologique» en interrogeant les couches non visibles de l'image par l'œil humain : c'est le cas des possibilités d'extraction automatique de signatures visuelles par l'ordinateur qui libèrent des procédures de recherche inattendues. Par exemple, le procédé

algorithmique que l'ordinateur met en œuvre pour la recherche d'un visage à partir d'un visage-type va permettre de sélectionner tous les visages correspondants. C'est alors que l'utilisateur peut retrouver des images de visages dont certains détails n'avaient pas été pris en compte par l'œil humain pendant l'indexation textuelle classique. Ainsi, une sélection par l'image peut permettre «d'exhumer» le visage oublié d'une personnalité mineure dans le monde politique ou artistique mais présentant des similitudes physiques avec le visage type recherché : cette réapparition n'aurait pu avoir lieu lors d'une indexation textuelle classique par un documentaliste étant donné le déficit textuel lié alors à ce visage.

Il est intéressant de constater que l'émergence de ces nouveaux outils d'analyse des images - qu'elles soient fixes ou animées - ont contribué à un virage iconologique³⁶⁷ dans certains cercles universitaires allemands, notamment au sein des départements d'histoire de l'art et des sciences de la culture de l'Université Humboldt à Berlin. A la croisée de l'histoire de l'art et de l'informatique, un groupe de jeunes chercheurs³⁶⁸ tente de donner naissance à une nouvelle science de l'image («eine neue Bildwissenschaft»): en s'appuyant sur les nouvelles possibilités d'indexation³⁶⁹ et de recherche par l'image (que ce soit la norme MPEG7 dans le domaine des images animées ou le logiciel IMAGO pour les images fixes), ce groupe de recherche travaille à la définition d'une nouvelle esthétique de la mémoire (audio)visuelle qui s'affranchirait du privilège logocentrique, refusant toute compromission avec l'univers sémantique.

Même si nous ne partageons pas leur refus catégorique de modèles de description et de recherche d'images par le texte (pour des raisons que nous exposerons plus tard), les arguments invoqués par ce cercle de chercheurs

³⁶⁷ Nous précisons que le terme «iconologique» est ici à prendre dans son acception de base au sens de science de l'image.

³⁶⁸ A ce groupe de recherche sont associés les chercheurs Wolfgang Ernst, Stefan Heidenreich et Claus Pias pour ne citer que les principaux.

³⁶⁹ Anselm, Franke, Ellen Blumenstein, «Suchbilder : Steps towards an Image Archive of cinematic Topoi », Kunst-Werke Berlin, N°1 (2001). Au cours de ce colloque, différents systèmes de recherche et d'indexation par le contenu visuel (Content-based Image Retrieval) ont été présentés. De plus nous précisons que le terme «iconologique » est ici à prendre dans son acception de base au sens de science de l'image.

méritent toutefois d'être approfondis, car ils s'articulent sur des savoirs iconologiques tombés en désuétude et qui font aujourd'hui enfin l'objet de critiques épistémologiques³⁷⁰ conséquentes.

*«An der Schwelle zur massenhaften digitalen Bildverarbeitung, die medial den linguistic turn als Paradigma und Gegenstand der Kulturwissenschaften ablöst, stellt sich die Herausforderung und Option einer neuen Gedächtnisästhetik: die visuell vektorisierte Archivierung von Bildern jenseits der Verschlagwortung. Dies macht zwei Neubestimmungen notwendig, die des Archivs und (in dieser Perspektive) die des Bildes. Bildarchivierung meint das Gedächtnis der Bilder als Subjekt (Bildgedächtnis etwa im Sinne Aby Warburgs) und Objekt des Archivs zugleich: Speichertechniken, welche das Bildgedächtnis als Dispositiv installieren, als Gestell zur mechanischen, dann kybernetischen Verfügung stellen. Zur Debatte steht mithin die Schnittstelle von Bildverständnis und Techniken der Bildarchivierung; die archivische Praxis der Verschlagwortung von Bildern ist auf ihre kulturellen Kopplungen, etwa an die protestantische Bilderfeindlichkeit, hin zu untersuchen (sola scriptura), ‚five centuries of habituation to words‘. Erst eine Neuauffassung des Bildbegriffs selbst macht neue Formen der Bildarchivierung denk-, also konstruierbar».*³⁷¹

³⁷⁰ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes* selon Aby Warburg (Paris : Les Editions de Minuit, 2001)

³⁷¹ Wolfgang Ernst, « Archivbilder » dans : *Metamorphosen: Gedächtnismedien im Computerzeitalter*, ed. par Götz-Lothar Darsow (Stuttgart-Bad Cannstatt : Frommann-Holzboog, 2000) p. 182. Traduction française de la citation : « *Au seuil du traitement numérique massif des images qui, sur le plan médial, prend la relève du 'linguistic turn' en tant que paradigme et objet des sciences de la culture, nous nous voyons confrontés au défi et à l'option d'une nouvelle esthétique de la mémoire : l'archivage visuellement vectorisé d'images au-delà de la mise en formule. Ceci rend nécessaires deux redéfinitions, celle de l'archive et (dans cette perspective) celle de l'image. L'archivage de l'image, c'est la mémoire de l'image en tant que sujet (par exemple tel que l'entend Aby Warburg) et, en même temps, en tant qu'objet de l'archive: il s'agit de techniques de mise en mémoire qui installent la mémoire de l'image comme dispositif, et la mettent à disposition comme support mécanique, puis cybernétique. Le débat doit donc porter sur l'interface entre la compréhension de l'image et les techniques d'archivage des images ; la pratique archivistique de la mise en formule des images doit être analysée au niveau de ses couplages culturels si l'on songe par exemple à l'iconoclastie du protestantisme ('sola scriptura'), 'five centuries of habituation to words'. Seule une redéfinition de la notion d'image rendra imaginable et par conséquent viable de nouvelles formes d'archivage des images* ».

Ce nouveau paradigme de l'image se veut une réaffirmation théorique en même temps qu'une relecture de l'iconologie transgressive d'Aby Warburg dans les années 20 et en particulier du formidable projet de l'Atlas «Mnemosyne» : comme l'a remarquablement bien montré Georges Didi-Huberman, l'Atlas warburgien était un objet d'avant-garde en ce qu'il brisait les garde-fous iconographiques en déconstruisant l'album-souvenirs historiciste des influences de l'Antiquité, «à la Winckelmann» pour lui substituer un atlas de la mémoire qui faisait rupture avec une certaine façon de penser le passé. En regroupant sur de grands écrans de toile noire des reproductions photographiques d'œuvres picturales issues de périodes artistiques éloignées dans l'espace et le temps, Aby Warburg tentait d'initier, grâce au montage, une pensée ouverte des images qui «*déplie visuellement les discontinuités du temps à l'œuvre dans toute séquence de l'histoire*»³⁷², offrant ainsi les jalons visuels pour la mémoire impensée (Nachleben) de l'histoire de l'art : car ce n'est que dans les configurations obtenues et permutable à souhait qu'Aby Warburg entrevoyait la véritable fonction mémorative des images puisque c'est dans les écarts, les places vides et les «missing links», mais aussi dans les saillances et les récurrences que les images porteuses de survivances finissaient par se détacher par surprise.

C'est bien parce que l'Atlas warburgien représente un défi à toute raison classificatrice³⁷³ et que son principe semble exclure tout classement linguistique pour ne faire répondre l'image que par elle-même qu'il est érigé comme parangon pour la nouvelle science de l'image prônée par le groupe de chercheurs de l'Université Humboldt : pour cette frange de la recherche, les systèmes d'analyse et d'indexation par l'image sont d'une certaine manière l'effectuation et l'aboutissement technique des nouveaux modes de classement que l'Atlas warburgien initialisait.

En effet, l'extraction automatique des signatures visuelles des images ouvre la voie à des modes de recherche par l'image qui bouleversent les modes de

³⁷² Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris : Les Editions de Minuit, 2001), p. 474.

³⁷³ Georges Didi-Huberman revient également sur l'échec des tentatives warburgiennes à classer certains thèmes figuratifs par ordre alphabétique, en notant que le modèle du dictionnaire ne pouvait convenir à l'épistémologie des survivances, dans la mesure où le

classement traditionnels hérités de l'époque classique : grâce au langage algorithmique permettant de calculer les signatures visuelles, l'ordinateur aurait plutôt tendance à faire ressortir les similitudes et les associations entre images que de mettre en exergue des divisions et des ordonnancements fondés sur un savoir construit extérieurement à l'image. En ce sens, les outils numériques d'analyse automatique inviteraient à reconsidérer pour les images les catégories épistémiques³⁷⁴ aujourd'hui encore dominantes et issues des Lumières en ouvrant ici une brèche inattendue en direction de «l'épistème» de la Renaissance qui était fondée sur le concept de ressemblance : au lieu de résorber les différences iconographiques dans quelque identité supérieure, les nouveaux outils d'analyse permettraient de se les réapproprier et de faire qu'elles s'animent de leurs liaisons dans une sorte d'expérimentation toujours renouvelée.

Cependant, même si sans aucun doute, la navigation dans de vastes banques d'images gagnerait à s'émanciper de moteurs de recherche textuels, nous ne partageons pas les prises de positions radicales de ce groupe de recherche visant à suspendre toute catégorie linguistique et à remettre en cause fondamentalement les concepteurs de thésaurus qui, dans leurs efforts de granularité toujours plus ténue pour les modes de description, s'enliseraient toujours plus dans leur volonté de soumettre l'image à la régence du verbe :

*«So wird das Navigieren im visuellen Gedächtnis gegängelt durch Schlagwörter als Wegweiser: eine Aporie, denn je feiner die Archivare ihr Klassifikationssystem verzweigen, je mehr Felder sie erfinden, die es in der Datensuchmaske auszufüllen gilt, desto mehr wird das Bild in die anthropozentrische Ordnung der Wörter verstrickt».*³⁷⁵

comparatisme rhizomatique de Warburg cherchait moins l'identification des motifs et leur loi historique d'évolution que leur contamination et sa loi temporelle de survivance.

³⁷⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* (Paris : Gallimard, 1966)

³⁷⁵ Wolfgang Ernst (2000), *Jenseits der Verschlagwortung? Plädoyer für ein nicht-textbasiertes Bildgedächtnis*, [En ligne]. Adresse URL : www.westfaelischer-kunstverein.de/archiv/2000/ausstellungen/nicolai/Vortraege/ernst.pdf. Traduction française de la citation : « Ainsi, la navigation dans la mémoire visuelle est soumise à la tutelle des mots-clés servant d'indicateurs : une situation d'aporie car, plus les archivistes ramifient leur système de référencement, plus ils inventent des champs à renseigner dans

Pour conclure, on peut imaginer des modes d'exploitation, d'exploration ou d'activation du sens d'objets tels que l'image sans passer obligatoirement par le dispositif descriptif qui ne constitue qu'un ensemble parallèle de métadonnées. Les procédures de reconnaissance que nous venons de présenter pourraient être envisagées comme des formes de sémiotisation pour autant que le système informatique en garde la trace.

les masques de recherche, plus l'image se trouve prisonnière de l'ordre anthropocentrique des mots ».

2.2.2.4 La dématérialisation des supports

*«Also the film becomes naturally long-term secured. Only we ask ourselves naturally - for how long can we afford at all still this number of copying processes, copying the available stocks according to always new formats and always new requests. I think, we reached the point, where we must consider exactly, what we actually can carry out. If I hear, which new formats are introduced to the market, then I do really feel sick, he added also the exchange of programmes between ARD und ZDF and also the requests for a world-wide procurement or delivery of programme material brings us therefore increasing difficulties».*³⁷⁶

Etant donné la durée de vie limitée³⁷⁷ des supports numériques et l'instabilité commerciale des formats d'enregistrement, les archives de télévision ont été contraintes de procéder ces dernières années à des conversions fréquentes de leur stocks dès lors qu'une nouvelle génération de supports était commercialisée.

Face à l'investissement financier considérable que ces conversions représentaient et au piétinement des négociations entre le secteur industriel et les chaînes de télévision pour définir une standardisation des formats au niveau international, *«la question du support semble en quelques années avoir définitivement perdu de son acuité millénaire. Les techniques de conservation du patrimoine numérique ne porteront plus sur la préservation ou la restauration des supports, mais sur la migration des contenus. Toute l'histoire des techniques de mémorisation coïncide avec le détachement progressif des contenus de mémoire de leurs supports (...)»*.³⁷⁸

³⁷⁶ Wolfgang Dehn, « Saving the richness of our archives for tomorrow », *SWR Symposium*, in Zusammenarbeit mit FIAT/IFTA, (Baden-Baden : 1998) p. 3.

³⁷⁷ Non seulement le numérique ne permet pas une préservation à long terme (les supports magnétiques BetaSP ne dépassent pas quelques dizaines d'années et les supports optiques comme les DVD ou les DLT n'excèdent pas les 100 ans) mais l'alternance fréquente des formats d'enregistrement peut avoir de graves conséquences : en effet, l'armée américaine a plus de difficultés aujourd'hui à déchiffrer les données de la guerre du Vietnam que celles - sur papier - de la guerre de sécession, car les formats d'enregistrement des années 1960 ne sont plus lisibles.

³⁷⁸ Patrick Bazin, « La mémoire reconfigurée », *Les Cahiers de Médiologie*, N° 11 (2001) : p. 178.

Par conséquent, il semblerait que la chimère du support numérique éternel et l'obsolescence des formats aient fait évoluer la philosophie de l'archivistique d'une priorité de préservation ou de restauration des supports vers une priorité de sauvegarde des contenus, contredisant ainsi les critères habituels de la conservation. De plus, face à une logique de communication rapide de contenus vidéo sur les réseaux numériques, la mise en œuvre de plans de sauvegarde est aujourd'hui déterminante et conduit les détenteurs d'images à reconsidérer la gestion de leurs fonds d'archives pour passer au stade d'une approche industrielle.

Parmi les techniques concurrentielles dans le domaine de la conservation d'informations numériques, trois stratégies méritent d'être rapidement mentionnées. La première consiste à conserver l'ancienne technologie à portée de la main sur le modèle d'un musée technique. Cependant, la création de « musées de matériels et de logiciels » est une solution inabordable sur le plan des exigences de coût, d'espace et de support technique. La seconde piste explorée est celle de l'émulation et consiste à restaurer, sur une machine récente, l'environnement hardware et software - même obsolète - dans lequel un document a été créé. Même si l'émulation soulève l'intérêt en tant que stratégie à l'appui de la conservation, compte tenu de ce que certains documents électroniques étroitement dépendants de certains matériels ou logiciels ne se prêtent pas à la migration, cette technique reste pour l'heure très coûteuse et n'est rentable que sur des ensembles importants de données. Aujourd'hui, c'est la migration qui reste la principale stratégie énoncée par la plupart des organisations qui souhaitent conserver des objets numériques. Consistant à réaliser de la veille technologique pour prévenir l'obsolescence des supports et des formats d'écriture des données, la migration permet de transférer l'information numérique d'une génération technologique à une génération subséquente. Cette technique comporte la reproduction d'informations numériques d'un support désuet sur un support plus récent : elle est particulièrement intéressante et utilisée dans le domaine de la conversion de formats vidéo analogiques vers des formats informatiques plus pérennes.

Si la numérisation des contenus audiovisuels a l'avantage de permettre une consultation délocalisée grâce à la mécanisation du transport des traces, le détachement³⁷⁹ du contenu numérisé de son support original ne reste pas sans conséquences.

Aujourd'hui, lorsqu'une rédaction crée un magazine, elle a la possibilité de sélectionner différents sujets issus de différents serveurs, lesquels sont directement livrés à la rédaction tutélaire sous forme de fichiers MPEG2. Ainsi, différents fichiers numériques d'origines les plus diverses sont connectés momentanément pour la diffusion du magazine bien que le magazine n'existe pas sous la forme d'un support ou d'un fichier original homogène. La composition virtuelle d'une émission représente un danger non négligeable pour la valeur probatoire du document, puisqu'en l'absence d'un support original, l'émission une fois diffusée peut faire l'objet de manipulations les plus diverses, de la modification de contenus jusqu'à leur effacement. Le fait que les contenus s'affranchissent de plus en plus de l'homogénéité, c'est-à-dire de l'unicité d'un support, se retrouve également dans les sites dynamiques du Web. Ceux-ci n'existent pas sous la forme d'un fichier unique, mais se constituent comme tel dès lors que l'on les interroge, mettant en circuit à ce moment plusieurs fichiers indépendants. Ces sites existent uniquement virtuellement sous la forme d'un fichier homogène :

« La versatilité des programmes numériques les détache des supports. Une gestion plus organisée des flux génère des architectures réseau de plus en plus puissantes, configurées autour de serveurs de production, d'archives ou de diffusion. La tendance est maintenant à l'interconnexion des réseaux d'entreprises audiovisuelles sur des plaques régionales, bientôt nationales et internationales, à haut débit. Chaque phase de création du programme, qui, à l'ère des supports, laissait une trace, se perd et s'efface dans les mémoires informatiques. L'archivage redevient une démarche volontaire,

³⁷⁹ Avec l'analogique, le message est résident sur un support avec une domiciliation fixe et linéaire. Les systèmes numériques permettent de découpler la vue logique de l'information de son implantation physique, d'où l'abstraction toujours plus grande du code par rapport au support.

*faute de quoi il ne resterait rien, passée la diffusion. La nouvelle problématique de la collecte doit se penser dans cette contrainte : enregistrement par parallèle antenne du produit fini lors de la diffusion, archivage volontaire des phases de production. Sinon, les programmes de stock seraient les seuls à laisser encore une trace physique ».*³⁸⁰

D'un point de vue médiologique, la dissociation entre le contenu et le support que le numérique parachève peut paraître problématique, car elle soulève la question de la valeur mémorielle d'un objet de mémoire déconnecté de son contexte. Traditionnellement, l'archive est non seulement liée au topos comme lieu sacré mais aussi à l'original qui, en tant que preuve de titres, de propriétés, d'allégeance ou de filiation symbolise la puissance réelle de l'archive. L'archive ne peut être efficace qu'une fois authentifiée par l'apposition du sceau d'une autorité royale, nobiliaire, monastique ou par l'enregistrement dans un de leurs registres.

Or, le numérique nous met en présence d'une dégradation, voire d'une perte de l'aura de l'objet de mémoire : en émancipant l'objet de mémoire de son support original, il enlève à l'objet sa qualité de relique et déprécie peu à peu la dévotion qui l'entourait. C'est pourquoi les archives numériques peuvent être très bien documentées mais pas archivées dans le sens où l'on assiste à une perte de la valeur de témoignage et d'authenticité du document. Ainsi, le dogme de l'authenticité devient presque aporétique, puisque le document une fois numérisé peut faire l'objet de copies indéfinies et que la frontière entre original et copie s'efface. Toute copie numérique est potentiellement un original, alors qu'avec les techniques analogiques, la distinction entre la copie et l'original demeurait intacte.

Sous les auspices du numérique, il semble bien que le terme d'archive dans son acception originelle ne soit plus vraiment valide, puisque l'archive, d'un point de vue théorique, signifie toujours l'extériorisation d'une trace sur un support : l'archive est même impensable hors de son support technique, « *l'instant de l'archivage stricto sensu, n'étant pas la mémoire dite vivante ou spontanée mais une certaine expérience hypomnésique et prothétique du*

³⁸⁰ Jean-Michel Rodes, « Archives audiovisuelles et convergence », *CinémaAction*, N° 97 (2000) : p. 135.

support technique »³⁸¹. C'était bien là le sens que revêt le Bloc magique de Sigmund Freud (Wunderblock) qui, en tant qu'instrument d'inscription durable des traces mnésiques, permettait de suppléer à un inconscient fugace et inconstant. Grâce à l'extériorisation de cette mémoire défaillante sur la couche inférieure du bloc magique, les traces ainsi conservées appelaient des possibilités de mémorisation, de reproduction et de répétition.

Cependant, même si la virtualité des systèmes d'archivage contemporains opère une dissociation entre le support archivante et le contenu archivable, il faut toutefois noter que la chaîne documentaire numérique réhabilite pendant la consultation l'enveloppe homogène de l'objet de mémoire puisqu'elle permet d'accéder, sous la forme d'un « header », à la fiche électronique descriptive (métadonnées), aux données brutes (le document original) ainsi qu'à l'indexation juridique. De fait, elle permet à l'utilisateur d'accéder à des informations homogènes et de rattacher l'objet de mémoire à son environnement synchronique et à sa filiation.

Même si de plus en plus les technologies numériques nous invitent à reconsidérer la question de l'archive, libérée de son fondement, de son « support/subjectile », la question d'une archive avec ou sans son support demeure difficile à trancher. A moins alors de considérer comme Bruno Bachimont que les documents numériques ne sont pas dématérialisés ou immatériels puisqu'ils possèdent une nouvelle forme de support, à savoir le numérique, dont le propre est d'être le calcul ou le programme. Ce faisant, « *le numérique n'est pas le support ultime abîmant en son sein tous les supports présents et passés, puisqu'il les dématérialiserait. Il est un support particulier, mais singulier : celui du calcul* »³⁸². La question reste pour le moins ouverte.

³⁸¹ Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne* (Paris : Galilée, 1995) p. 46.

³⁸² Bruno Bachimont, « Le numérique comme contenu programmable : conséquences pour les œuvres de l'esprit », *Dossiers de l'audiovisuel*, N° 89 (2000) : p. 57.

2.2.3 Vers une automatisation de la mémoire : le stockage numérique de masse

Longtemps, les archives audiovisuelles ont dû procéder à des conversions fréquentes de leur stocks afin de lutter, d'une part, contre l'instabilité physique des supports et, d'autre part, contre l'obsolescence des formats d'enregistrement. Extrêmement onéreuse pour les chaînes de télévision, cette solution ne pouvait être retenue sur la longue durée.

Ainsi, afin de pallier le double problème de la dégradation physique et chimique des supports et l'obsolescence des formats, les archives audiovisuelles se sont doté ces dernières années de nouveaux supports de stockage de masse³⁸³ qui répondent à une double fonction : tout d'abord une fonction de stockage, qui consiste à utiliser les serveurs vidéo numériques comme une extension des supports d'information, et une fonction d'archivage, dont l'objectif vise à une sauvegarde définitive des contenus audiovisuels. Que ce soit le mode d'utilisation «stockage» ou celui «d'archivage», les deux fonctions sont assurées par le même système, appelé «système de mémoire de masse» :

«Die Lösung des Problems kann langfristig gesehen nur in der Etablierung von automatisch zugreifbaren, sich selbst kontrollierenden und selbstregenerierenden digitalen Archivsystemen bestehen. Die digitale Domäne gestattet zum einen die auf Grund der befristeten Lebensdauer der Datenträger - sei sie chemisch, physikalisch oder kommerziell bedingt - notwendige verlustfreie Fortkopierung der Inhalte auf immer neue Träger. Zum anderen ermöglicht sie die effiziente Selbstprüfung der gespeicherten Daten. Ein derartiges System ist vorstellbar als Massenspeicher mit hoher Kapazität, indem auf jeden gespeicherten Datensatz vollautomatisch zugegriffen werden kann. In Zeiten der geringeren Auslastung prüfen derartige Systeme nach vorgegebenen Kriterien (Alter bzw. Benutzungsfrequenz der Datenträger) die Integrität der Daten und

³⁸³ A l'heure actuelle, on distingue deux grands types de mémoires de masse, celles constituées à partir de bandes vidéo (librairie numérique) et celles associées à des disques durs qui présentent l'avantage d'une plus grande capacité de stockage.

überspielen innerhalb der vollen Fehlerkorrekturkapazität vollautomatisch Datenträger mit erhöhter Fehlerrate auf neue Träger, bevor Interpolationen, also Fehlerverdeckungen auftreten (...). Es ist also kein Wunder, dass sich Rundfunkanstalten, nationale Schallarchive und andere mit der Bewahrung und der Verbreitung von audiovisuellem Kulturgut befasste Institutionen sehr konkret mit der Installierung derartiger Systeme beschäftigen».³⁸⁴

Au-delà de la fonction de stockage, les prouesses techniques des systèmes de mémoire de masse concernent avant tout la sauvegarde automatique des contenus vidéo dont certaines archives audiovisuelles sont d'ores et déjà équipées, comme c'est le cas de l'INA par exemple. Avant de voir dans quelle mesure la conception traditionnelle de l'archivage s'en trouve bouleversée, il est nécessaire de présenter les nouvelles fonctionnalités techniques des systèmes de stockage de masse. Celles-ci reposent sur des logiciels intelligents intitulés HSM (Hierarchical Storage Management) assurant la gestion de la sauvegarde et de l'archivage des fichiers audiovisuels dans un système de stockage informatique. L'administrateur de tels systèmes établit des règles gérant les diverses fonctions du HSM, qui se répartissent de la façon suivante :

³⁸⁴ Dietrich Schüller, « Von der Bewahrung des Trägers zur Bewahrung des Inhalts: Paradigmenwechsel bei der Archivierung von Ton- und Videoträgern », *Medium (Zeitschrift für Medienkritik)*, N° 4 (1994) : p. 31. Traduction française de la citation : « A longue échéance, le problème ne peut être résolu que par l'établissement de systèmes d'archivage numériques à accès automatique qui se contrôlent et se régénèrent eux-mêmes. Le numérique permet, d'une part, la recopie permanente sans perte des contenus sur de nouveaux supports, recopie rendue nécessaire par la durée de vie limitée (pour des raisons chimiques, physiques ou purement commerciales) des supports. D'autre part, il autorise la l'auto-vérification efficace des données en mémoire. Un tel système est concevable sous la forme d'une mémoire de masse à haute capacité permettant l'accès automatique à toute donnée mémorisée. Pendant les périodes de moindre utilisation, ces systèmes examinent - selon des critères pré-déterminés (âge ou fréquence d'utilisation des supports) - l'état des données et recopient automatiquement sur de nouveaux supports les contenus des supports comportant un grand nombre d'erreurs, et ce en utilisant la totalité de leur capacité de correction, avant que n'interviennent des interpolations, c'est-à-dire avant que les erreurs ne soient occultées (...). Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les radiodiffuseurs, les archives nationales de phonogrammes et d'autres institutions chargées de la conservation et de la communication du patrimoine audiovisuel pensent concrètement à installer des systèmes de ce genre ».

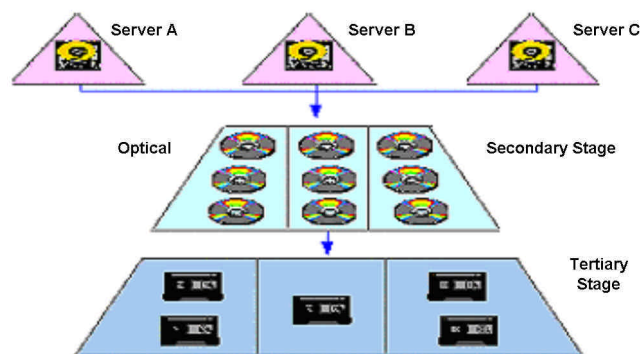
- L'archivage (archiving) : cette fonction vise à une économie de l'espace disques en sauvegardant sur des bandes les fichiers non ou peu utilisés et en les effaçant des disques.
- La migration (migration) : grâce à l'indépendance entre le format de codage des données et le format d'enregistrement, il est possible de lire et de sauvegarder automatiquement des données vidéo, sans considération des formats utilisés, ainsi que d'effectuer le transfert physique des données sélectionnées entre les différents supports et unités de stockage.
- La restauration dynamique (dynamic retrieval). Ceci signifie que les données des bandes sont replacées automatiquement sur les disques.

Outre le fait que le logiciel HSM permet d'utiliser de façon économique les unités de stockage, c'est surtout la possibilité d'effectuer des opérations de sauvegarde sans intervention de l'exploitant qui marque ici une révolution dans la pratique de l'archivage : en effet, grâce à la fonction «backup», il est enfin possible d'assurer à intervalles réguliers la régénération, c'est-à-dire la copie automatique, des fichiers défectueux - en cas de taux d'erreurs importants - sur de nouveaux supports. De plus, le logiciel effectue des «purges» automatiques de fichiers sur disque dur après un temps T suivant leur dernière utilisation ou encore suivant des critères d'ancienneté des documents contenus dans les fichiers.

Ainsi peut-on faire l'hypothèse que ces évolutions techniques significatives ouvrent la voie à des systèmes d'archivage autorégulateurs et gestionnaires de la mémoire audiovisuelle, sans que soit requise la nécessité d'une intervention humaine, ou en tout cas de façon très sommaire. A terme, les mémoires de masse risquent de rendre tout engagement humain superfétatoire :

«An die Stelle des Archivs als Datenspeicher, in dem Dokumente von Kustoden aufbewahrt, konserviert und geordnet wurden, soll in Zukunft ein voll-automatisches Gedächtnis treten, das sich selbst reguliert, indem es darauf programmiert wird, wiederzuerinnern, was es permanent vergisst. Das Modell eines materiellen Fortbestehens weicht dem Modell einer

dynamischen Reorganisation von Daten. Ein vollautomatisches Archiv, das selbst vergessen und sich erinnern kann, funktioniert wie ein Megahirn. In seiner technischen Konstruktion kommt es dabei der neuronalen Struktur des menschlichen Gedächtnisses erstaunlich nahe (...). Das Archiv wird damit zu einem selbstregulierenden, d.h. sich selbst lesenden und schreibenden Gedächtnis. Je mehr es sich menschlicher Organisation entzieht, desto verfügbarer wird es».³⁸⁵



³⁸⁵ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: Beck, 1999) p. 355. Traduction française de la citation: «A l'avenir, le rôle de l'archive en tant que mémoire des données, dans laquelle le conservateur sauvegarde, conserve et classe des documents, sera repris par une mémoire automatique qui se réglera elle-même, parce qu'elle aura été programmée pour se remémorer ce qu'elle oublie en permanence. Le principe de la perennité matérielle cède la place au principe d'une réorganisation dynamique des données. Une archive automatique capable elle-même d'oublier et de se souvenir fonctionne comme un méga-cerveau. Sa structure technique se rapproche étonnamment de la structure neuronale de la mémoire humaine (...). L'archive se mue en une mémoire auto-régulée qui se lit et s'écrit elle-même. Plus elle se libère de l'organisation par l'homme, plus elle devient disponible ».

2.3 L'INSTITUTIONNALISATION DE LA MÉMOIRE AUDIOVISUELLE FACE À LA CONSTITUTION D'ARCHIVES PRIVÉES

La question qui nous occupe ici est celle de la légitimation et donc de l'avenir de pratiques de mémoire institutionalisées dans le domaine de l'audiovisuel. Ce questionnement procède de deux observations : d'une part, l'éclosion de communautés audiovisuelles non institutionnelles qui viennent contrebalancer des institutions publiques sur le plan de la conservation et de la mise à disposition de la mémoire audiovisuelle grâce à la constitution de corpus thématiques audiovisuels et à leur distribution via le réseau ; d'autre part, l'arrivée sur le marché d'enregistreurs numériques personnels (Personal Digital Recorder ou PDR) qui, en tant que produit de la convergence informatique, permettent non seulement de stocker plusieurs dizaine d'heures d'images dans une mémoire interne mais aussi introduisent des procédures de navigation et d'indexation laissant augurer peut-être l'avènement de modes de lecture «non-institutionnels».

2.3.1 L'émergence de communautés audiovisuelles comme « contre sélection »

Pour ce qui est de la constitution de communautés audiovisuelles, celles-ci se caractérisent par des pratiques qui confèrent à des objets audiovisuels, des valeurs et des attributs symboliques selon une évaluation qui se renforce au fur et à mesure des usages du groupe. Le corpus de référence est ainsi hiérarchisé et s'enrichit d'expressions, de témoignages et de dialogues qui le légitiment moins sur le plan du savoir et de la raison que sur le plan du vécu et de l'affectif. Grâce aux études réalisées dans le cadre du courant des années 70 sous le nom de *cultural studies* en Angleterre, on a pu mesurer la richesse de rituels conservatoires qui s'approprient des fragments issus de plusieurs chaînes de télévision, pour les faire servir à une sorte de culte vivant. Ainsi, une communauté d'intérêt peut se former à partir de supports identificateurs, qui sont au départ des souvenirs communs ou des

reproductions (copies d'émissions). Ces objets audiovisuels sont reconnus et valorisés par un groupe. Que l'on ait vécu sur place tel grand pèlerinage, les Journées mondiales de la Jeunesse par exemple, ou qu'on ait «suivi» à la télévision les manifestations dans leur ensemble, la même dynamique unit ces personnes motivées, celle de la communion et de l'intensité sémiotique partagée. Chacun élabore une sorte de tabernacle imaginaire du souvenir, qui rejoint d'autres parcours parallèles ou, mieux, convergents, contribuant ainsi à une réactivation en chaîne à la moindre sollicitation. Dans ce cas, ce n'est pas l'importance quantitative du groupe sur laquelle reposerait la force identitaire, mais plutôt une attitude intérieure, une disposition qualitative à vivre des moments de ce type d'une façon où le sentiment communautaire est exacerbé. Ce type de collecte renvoie à certains schèmes de la culture populaire mais peut engendrer aussi la constitution de corpus plus savants autour d'une personnalité emblématique, autour de lieux mythiques relevant d'une mythologie personnelle et/ou communautaire.

Quels sont les actes fondateurs de ces pratiques ? Dans le domaine de la télévision classique, c'est d'abord la réception en direct, préparée et surtout prolongée par des échanges entre «proches», que ces échanges soient vécus physiquement en direct (réception groupale), ou à distance et en léger différé (téléphone, fax, SMS, chat, courriel...). C'est ce schéma «tous ensemble au même moment, au même lieu - télévision -» qui structure la mémoire collective.

En fait, la démarche dépasse de beaucoup le désir primal de communion, donc de participation pleine à un moment historique ou liturgique. Elle est aussi assimilable à la constitution d'archives ou de collections personnelles, dont la marque est de préserver l'impact originel des éléments, tout en donnant à leur rapprochement une cohérence plus profonde : cette pratique permet non seulement de «rejouer» le direct, mais aussi de l'enrichir considérablement, en rassemblant toutes sortes de documents (articles de presse, courrier, émissions de radio, etc.). Le lien qui fait circuler les informations, s'agrèger des apports de toute nature est essentiellement humain : il s'irrigue avant tout de souvenirs partagés, dont on ne se lasse pas, à la faveur de «cérémonies» de mémoire, de vérifier qu'ils rapprochent surtout les humains qui les expriment. Cette dynamique relie donc les fragments médiatiques à une histoire à échelle humaine, celle d'une vie

d'homme. Elle n'oublie pas l'origine (le temps de la diffusion), ni ne se désintéresse du contexte de l'émission, soit en amont (la production), soit en aval (la réception). Elle poursuit donc de façon informelle une logique d'archive : on constitue un corpus pour y appliquer des procédures qui prennent en compte les interrelations entre les objets audiovisuels. Nous avons vu dans les chapitres précédents que dans ce domaine, le travail documentaire représente un réel investissement (coût des supports, du stockage, de l'identification, etc.) et que celui-ci se prolonge et se complexifie lorsqu'il s'agit d'exploiter le corpus sous la forme d'une base de données.

Mais peut-être que ces pratiques participent aussi d'une évolution plus générale des modes de recherche et d'appropriation de la mémoire audiovisuelle, qui semblent se jouer de plus en plus hors du cadre institutionnel, comme c'est le cas des Etats-Unis ou du Canada, où la majorité des publications sur l'histoire de la télévision se fondent majoritairement sur des archives personnelles et surtout sur le marché florissant de l'archive audiovisuelle sur le Web :

«As it is often the case in the laissez-faire American economic world, many cities offer a greater variety of television programs in their video stores than in their TV archives. In fact, the development of cable television has probably done more than American archives for television scholarship. Hundreds of series from a wide variety of periods have been rescued from oblivion and put into cable television syndication; much U.S scholarship depends more on these shows (and on personal videotape collections) than on archival collections»³⁸⁶

En effet, le Web s'affirme de plus en plus comme une source privilégiée pour les chercheurs qui, organisés en réseau, mettent à disposition leurs

³⁸⁶ Rick Altman, «U.S. Archival Resources for the study of radio and television» dans : *Séminaire international: Les sources d'archives audiovisuelles et leurs conditions d'accès*, (Paris : INA, 2000) p. 5. Traduction française de la citation : « Comme c'est souvent le cas dans l'univers économique américain du laissez-faire, de nombreuses villes proposent un plus grand choix de programmes de télévision dans leurs vidéothèques que dans leurs archives de télévision. En fait, l'évolution de la télévision câblée a sans doute contribué plus à la connaissance du patrimoine télévisuel que les archives américaines. Des centaines de séries étalées sur une large période ont été sauvées de l'oubli et distribuées par le câble ; une grande partie du patrimoine des Etats-Unis doivent plus à ces diffusions (et aux collections vidéo privées) qu'à des archives ».

collections individuelles. Ces collections dont l'initiative est d'abord personnelle (voire privée) se trouvent ensuite relayées, soutenues ou hébergées par des institutions telles que des universités, des fondations ou encore des laboratoires de recherche étant donné la reconnaissance dans un second temps de leur valeur patrimoniale. L'intérêt de ces communautés réside sans doute dans les formes de «contre-sélection»³⁸⁷ qu'elles introduisent, apportant ainsi une sorte de rééquilibrage par rapport aux omissions, voire aux exclusions opérées par les institutions publiques de la mémoire audiovisuelle. En effet, nous avons vu dans notre travail et en particulier dans le cadre de l'analyse des critères de sélection au titre du dépôt légal de l'audiovisuel en France que ceux-ci fonctionnaient comme instance d'objectivation et d'affirmation de certaines pratiques de mémoire. De plus, s'inscrivant dans le cadre d'une politique patrimoniale, l'Inathèque répond à des exigences de mise à disposition du patrimoine audiovisuel indexées sur un temps long. En revanche, on pourrait soutenir que la constitution d'un marché et d'une économie de l'archive par des communautés audiovisuelles obéit à des demandes sociales spécifiques et momentanées.

³⁸⁷ Ce principe de 'contre-sélection' nous évoque ici le célèbre 'Musée imaginaire' d'André Malraux qui tentait de bouleverser l'orthodoxie de la tradition muséologique. Afin de répondre à l'éthique politique, c'est à dire à un pouvoir officiel de légitimation qui avait présidé à la naissance et à l'extension du musée institutionnel (l'institution muséale s'affirme en somme comme la gardienne d'une mémoire officiellement reconnue), André Malraux proposait la mise en place d'un musée démocratique qui loin d'être une affirmation serait davantage une interrogation : cette interrogation trouvait sa représentation formelle dans le télescope des courants et des exemples de la tradition ou encore dans une sorte de brassage dépourvu d'orientation historique privilégiée.

2.3.2 La génération du «home multimédia» : vers des modes de lecture non-institutionnels ?

Avant les années 2000, il était matériellement difficile de mettre en place un système de conservation locale de documents issus de la diffusion télévisuelle. Certes, la captation, théoriquement possible dès les années 1950 (magnétoscope), s'est considérablement répandue, au point de représenter dans les années 1990 plus de la moitié des équipements des ménages. Du fait de la standardisation des formats de diffusion à partir des années 1980, donc d'échange (VHS), il était concevable d'améliorer par un pilotage informatique la gestion des supports enregistrés. On notera que l'efficacité des procédures pilotées par ordinateur dépendaient des performances des machines lecteurs de bande et que ces systèmes restaient hors de portée du budget domestique. D'autre part, même si une base de données descriptive à propos de documents enregistrés sur des bandes vidéo était consultable, le système ne pouvait pas fournir en temps réel le document audiovisuel choisi dans un corpus large, puisqu'il fallait le charger manuellement dans le magnétoscope. Ceci montre bien que l'utilisateur restait très dépendant du support, dont les capacités physiques déterminaient en fait le type de contenu. On notera que des essais d'automatisation (un corpus intégralement en ligne) ont été réalisés mais n'ont porté que sur des corpus limités (en France, on peut citer les exemples de la Vidéotheque de Paris, de l'Institut du monde arabe et de la médiathèque de La Villette) : dans ce contexte, les supports manipulés par des robots ont été des cassettes 8 mm ou des U-Matic ou encore des vidéodisques, ce qui autorisait un accès aléatoire à une séquence ou à une plage, donc bien plus rapide que le défilement d'une bande. En réalité, seules les «grandes institutions» se sont essayées à la robotisation, avec des configurations - et des résultats - divers : robot «juke-box» avec un pilotage se rapprochant d'une régie de montage, etc....

Aujourd'hui, les effets de la convergence entre les domaines de l'audiovisuel, des télécommunications et de l'informatique rendent possible

la mise au point d'enregistreurs numériques personnels (PDR) : ceci signifie que plus le poste de télévision s'enrichit des fonctionnalités informatiques de traitement et de connexion à des systèmes d'information, plus les modes d'accès du grand public aux images s'en trouvent bouleversés.

Les perspectives récentes tracées par la présentation des nouveaux enregistreurs numériques domestiques débouchent sur le concept d'un système local de captation du flux. Sur le plan du support, cette génération d'ordinateur-téléviseur peut enregistrer plusieurs dizaines d'heures en interne. Grâce à la connexion à l'ordinateur, on peut mettre en ordre toutes les données, les intégrer à un système local ou partagé. D'autre part, la qualité technique du contenu enregistré est définitive, quel que soit le nombre de manipulations ou de copies ultérieures : c'est l'avantage du codage numérique par rapport au codage analogique. Enfin, la normalisation du format d'enregistrement à un niveau désormais très satisfaisant (MPEG 2, celui des DVD et du Home cinema) permet d'intégrer aussi des films réalisés dans la sphère privée, quel que soit l'outil et le format de production utilisés : ainsi il se pourrait que cet aspect infléchissent les pratiques liées aux «archives familiales» (le film de famille, l'album photo) vers une certaine systématisation dans la mesure où une description standardisée favorise la gestion d'une base de données.

Mais c'est surtout les nouvelles formes d'accès aux images et les nouveaux types de sélection que ces nouveaux dispositifs d'enregistrement libèrent qui méritent ici d'être développés. En effet, dorénavant, la sélection des émissions pour l'utilisateur s'effectuera selon des choix de plus en plus ténus. Elle concernera d'abord la possibilité pour celui-ci d'élaborer ses propres grilles de programme et de s'affranchir ainsi de la grille officielle, ce qui pourrait entraîner à terme non pas la mort du prime-time (comme certains le prédisent) mais en tout cas un certain déclin de l'importance des programmes diffusés en début de soirée. Mais cette perspective va encore plus loin : dans la mesure où ces nouveaux outils permettent à l'utilisateur de choisir à sa guise ses émissions en utilisant les chaînes comme des fournisseurs de bases de données vidéo et de se recomposer un programme personnalisé, ceci risque d'affecter gravement l'efficacité d'une publicité de plus en plus facile à esquiver. Au point alors de rendre incertain l'avenir de cette manne audiovisuelle.

De plus grâce à l'indépendance entre la fonction d'enregistrement et de lecture propre aux disques durs, il devient possible de regarder un programme en direct grâce à la souplesse du différé. Ainsi, si le téléphone sonne pendant le journal télévisé, il suffit d'appuyer sur le bouton «pause» de la télécommande pour figer l'image. La touche «lecture» permet de reprendre le visionnage du journal à l'endroit précis où il a été interrompu. Le système poursuit, simultanément, l'enregistrement de la fin du journal télévisé. Grâce à ce retard sur le direct, réglable jusqu'à plusieurs dizaines de minutes, il devient possible d'accélérer la lecture de la partie d'émission déjà enregistrée, jusqu'à d'ailleurs rattraper le direct. Anecdotique en apparence, cette nouvelle liberté de visionnage des émissions annonce un véritable bouleversement de la façon de regarder la télévision.

Enfin, l'utilisateur pourra exploiter non seulement les méta-données présentes dans le flux, mais aussi les catégories élaborées par des instances comme des organes de presse, des communautés «virtuelles» actives via Internet ou encore les radiodiffuseurs eux-mêmes. En effet, les enregistreurs numériques personnels (PDR) permettront aux radio-diffuseurs de télécharger des services d'informations interactifs via leur chaîne. Ils pourront être similaires à des pages web, mais aussi contenir des liens vers des clips audio et vidéo de qualité. Contrairement aux services distribués sur Internet, le contenu multimédia sera déjà stocké sur disque dur pour permettre à l'utilisateur d'y accéder instantanément. Quant à l'exploitation des méta-données, celle-ci est naturellement liée au développement de la norme de description du contenu relative aux documents audiovisuels, la norme MPEG7, que nous avons déjà présentée dans un des chapitres³⁸⁸ précédents. Grâce à cette norme, c'est à tous les niveaux de la structure du document primaire (à l'échelle du plan, de la séquence, du film...) que l'on «injectera» de l'information sous forme de méta-données, invisibles dans le flux habituel, mais accessibles à tout moment, comme on affiche le code HTML à la demande pour les pages du Web actuel. Il est question d'appliquer ainsi un schéma descriptif de base à tous les documents et, si possible, aux divers éléments qui le composent.

³⁸⁸Cf. Chapitre «Lorsque l'ordinateur appréhende l'image : vers une indexation automatique»

En conclusion, on retiendra que les enregistreurs sur disque dur contribuent à bouleverser l'économie générale des images animées et qu'ils auront des effets sur l'appropriation des contenus audiovisuels par les publics. Que ce soit la facilité d'utilisation, la possibilité de regarder un programme d'une façon nouvelle (gel d'image, accès non linéaire à des programmes linéaires enregistrés sur PDR, accès aux (futurs) méta-données pour authentifier telle photo insérée dans un journal télévisé, etc...), tout pousse à croire que ces développements obéissent à une logique de personnalisation des données pour l'utilisateur, s'appuyant sur une contiguïté encore plus explicite entre l'objet audiovisuel et les possibilités d'annotation. Dans cette nouvelle perspective, on peut faire l'hypothèse que plus les objets visuels ainsi collectionnés seront proches physiquement de l'utilisateur, plus des pratiques les plus divergentes cohabiteront au sein de cette sphère intime : la contemplation, la jouissance, l'étude, l'exégèse, la glose, etc. Que l'on tente d'inventorier la gamme des pratiques que l'on a à l'égard de sa bibliothèque (en passant d'une poésie à la biographie de l'auteur, aux images du dictionnaire...) et l'on aura une idée des modes possibles d'approche des objets «présents» dans la continuité électronique (disque dur local, DVD locaux, ressources du réseau). On peut imaginer que dans l'avenir se développeront des corpus individualisés d'archives audiovisuelles qui interrogeront à terme l'archive institutionnelle.

Conclusion générale

La réflexion que nous avons menée sur l'étude comparée des politiques des archives audiovisuelles en France et en Allemagne a articulé théorie et pratique ainsi que divers champs de connaissance sur la culture des médias. Cette réflexion s'est voulue parcours historique, mise à l'épreuve de théories philosophiques, description de systèmes techniques sur le dispositif de l'archive, dans l'intention d'approcher au mieux et d'une façon transversale la complexité du phénomène. La revendication d'éclairage pluriel comme méthode d'approche a permis d'ouvrir des champs de réflexion, qui invitent à être prolongés pour rendre compte des enjeux très vastes et en permanente évolution de l'archive audiovisuelle aujourd'hui.

Cette étude intervient en France et en Allemagne à un moment charnière dans la mesure où l'organisation et les politiques des archives audiovisuelles sont débattues dans le contexte des réflexions sur les avancées technologiques en matière d'archivage et corrélativement sur les pratiques qui y sont associées. A l'heure où le patrimoine audiovisuel se situe de plus en plus à la croisée de l'espace public et économique, avec la constitution des premières bibliothèques vidéo-numériques, les politiques et stratégies nationales en terme de sauvegarde, de structuration des fonds, de perfectionnement des systèmes documentaires et de mise à disposition des documents audiovisuels jouent un rôle déterminant dans la transmission et la restitution de la culture audiovisuelle. Même si à terme, conjuguant les progrès des techniques numériques et de la révision générale des principes de droit d'auteur, la mise en place de systèmes virtuels d'archives audiovisuelles accessibles par chaque foyer équipé d'un ordinateur permettra d'accéder à des banques d'images ou des stocks de programmes, les archives audiovisuelles publiques telles que l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) et la future Médiathèque de Berlin demeurent des institutions fondatrices de pratiques de mémoire et des lieux d'objectivation de l'identité.

Toutefois, il faut bien souligner que la politique française des archives audiovisuelles, dans sa volonté affichée de restitution de discours audiovisuels grâce à un dispositif documentaire performant, se différencie des modèles allemands, celui de la Médiathèque mais également celui des archives des offices publics de radiodiffusion dans les Länder. Notre analyse aurait ainsi permis de faire ressortir deux cultures nationales de l'archive, l'une en France, verticale et historique, reposant sur une transmission hiérarchique des savoirs avec tout ce qu'elle implique en terme de balisage et de volonté de lisibilité de la généalogie des programmes, l'autre en Allemagne, plus horizontale et centrifuge dans laquelle la constitution d'un patrimoine audiovisuel ne saurait reposer exclusivement sur des organismes publics chargés de la collecte, de la cartographie des sources dans la perspective de l'élaboration d'un discours sur l'archive audiovisuelle. En cela, ce dernier modèle semble participer davantage d'une évolution générale des pratiques de recherche et d'appropriation de la mémoire audiovisuelle, qui semble se jouer de plus en plus hors du cadre institutionnel, comme c'est le cas par exemple aux Etats-Unis ou au Canada. S'appuyant sur le concept d'interactivité inhérente au réseau, la culture de l'archive outre-atlantique ferait de chacun un acteur et producteur de formes de savoirs audiovisuels, participant ainsi à une nouvelle forme de transmission culturelle à partir d'un centre qui est chacun de nous.

Cependant, même si ces différences sont constitutives d'une culture identitaire et nationale de l'archive, il serait excessif de les rigidifier. En effet, ces divergences sont constamment tempérées par des approches complémentaires qui auraient tendance à établir des contrepoints avec les choix premiers : ainsi, l'INA propose-t-elle depuis le 1er janvier 2000, dans le cadre de partenariats, une formule intitulée « Les rendez-vous INA » pour faire reconnaître une culture audiovisuelle. Délocalisée au Centre Pompidou et dans le réseau national des FNAC, autour de programmes qui imaginent d'autres cohérences, elle contribue à atténuer l'idée d'un lieu unique de consultation du patrimoine, de même qu'elle souhaite gagner un public très diversifié et non spécialiste. Enfin, en imaginant d'autres cohérences qui permettent de découvrir des croisements entre différents genres télévisuels (actualités, fictions, magazines, documentaires, variétés) et articulés autour de thèmes spécifiques (ont été retenus pour l'instant « le temps » et « l'amour »), ces « rendez-vous » peuvent être considérés

comme des programmations complémentaires, distinctes d'une logique de grilles et d'audience à la télévision et reconfigurées à partir de la sélection telle qu'elle figure au titre du dépôt légal.

C'est bien aujourd'hui en effet à un mouvement d'essoufflement des mémoires monopolistiques que nous assistons, au profit de mémoires multiples, fragmentaires et individuelles. L'archive révèle ce que dit notre temps sur la mémoire qui, comme l'identité, se veut composite, fluide, hétérogène, où les détours et les découpes dans des corpus de mémoire constitués, produisent de «nouveaux objets» fertiles et étonnants, des corpus «affranchis». Ceux-ci posent en effet des limites à l'autorité souveraine de l'Etat au profit d'individus, de communautés qui refusent dans un premier temps d'assujettir les images à un contexte et à un pouvoir politique. Cette franchise vient contrebalancer l'ardente nécessité d'une politique patrimoniale dont toutes les sociétés, soucieuses de filiation et de transmission, ont besoin.

LISTE DES ANNEXES

- 1) Texte du dépôt légal du 20 juin 1992**
- 2) Décret d'application 1993 du Dépôt légal**
- 3) Alternatives juridiques de la Médiathèque**
- 4) ProContent**
- 5) Pronews**

1) Texte du dépôt légal

LOI n° 92-546 du 20 juin 1992 relative au dépôt légal

L'Assemblée nationale et le Sénat ont adopté,
Le Président de la République promulgue la loi dont la teneur suit :

Art. 1er - Les documents imprimés, graphiques, photographiques, sonores, audiovisuels, multimédias, quel que soit leur procédé technique de production, d'édition ou de diffusion, font l'objet d'un dépôt obligatoire, dénommé dépôt légal, dès lors qu'ils sont mis à la disposition d'un public. Les progiciels, les bases de données, les systèmes experts et les autres produits de l'intelligence artificielle sont soumis à l'obligation de dépôt légal dès lors qu'ils sont mis à disposition du public par la diffusion d'un support matériel, quelle que soit la nature de ce support.

Art. 2. - Le dépôt légal est organisé en vue de permettre :

- 1° La collecte et la conservation des documents mentionnés à l'article 1er;
- 2° La constitution et la diffusion de bibliographies nationales ;
- 3° La consultation des documents, sous réserve des secrets protégés par la loi, dans des conditions conformes à la législation sur la propriété intellectuelle et compatibles avec leur conservation.

Art. 3. - Le dépôt légal est effectué par la remise du document à l'organisme dépositaire ou par son envoi en franchise postale, en un nombre limité d'exemplaires. Un décret en Conseil d'État fixe :

- 1° Les conditions dans lesquelles il peut être satisfait à l'obligation de dépôt légal par d'autres moyens, notamment par l'enregistrement des émissions faisant l'objet d'une radiodiffusion sonore ou d'une télédiffusion ;
- 2° Les modalités d'application particulières à chaque catégorie de personnes mentionnées à l'article 4, ainsi que les conditions dans lesquelles certaines de ces personnes peuvent être exemptées de l'obligation de dépôt légal ;
- 3° Les exceptions à l'obligation de dépôt légal pour les catégories de documents dont la collecte et la conservation ne présentent pas un intérêt suffisant au regard des objectifs définis à l'article 2 ;
- 4° Les modalités selon lesquelles une sélection des documents à déposer peut être effectuée lorsque les objectifs définis à l'article 2 peuvent être atteints sans que la collecte et la conservation de la totalité des documents soient nécessaires. Les décisions de sélection sont prises sur proposition d'une commission associant, notamment, des représentants des professions concernées et des personnalités qualifiées sous la présidence du président du conseil scientifique du dépôt légal.

Art. 4. - L'obligation de dépôt mentionnée à l'article 1er incombe aux personnes suivantes :

- 1° Celles qui éditent ou importent des documents imprimés, graphiques ou photographiques ;
- 2° Celles qui impriment les documents visés au 1° ci-dessus ;
- 3° Celles qui éditent ou, en l'absence d'éditeur, celles qui produisent et celles qui importent des logiciels, des bases de données, des systèmes experts ou autres produits de l'intelligence artificielle ;
- 4° Celles qui éditent ou, en l'absence d'éditeur, celles qui produisent ou qui commandent et celles qui importent des phonogrammes ;
- 5° Celles qui produisent des documents cinématographiques et, en ce qui concerne les documents cinématographiques importés, celles qui les distribuent, ainsi que celles qui éditent ou importent des documents cinématographiques fixés sur un support autre que photochimique ;
- 6° Les sociétés nationales de programme, les personnes titulaires d'une autorisation d'une autorisation ou d'une concession relative à un service de radiodiffusion sonore ou de télédiffusion, les personnes qui ont passé convention en application de l'article 34-1 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication ainsi que le

groupement européen d'intérêt économique responsable de la chaîne culturelle européenne issue du traité signé le 2 octobre 1990 ;

7° Les personnes qui éditent ou, en l'absence d'éditeur, celles qui produisent ou qui commandent et celles qui importent des vidéogrammes autres que ceux qui sont mentionnés au 5° ci-dessus et que ceux qui sont télédiffusés sans faire l'objet par ailleurs d'une exploitation commerciale ;

8° Celles qui éditent ou, en l'absence d'éditeur, celles qui produisent et celles qui importent des documents multimédias. Sont réputés importateurs au sens du présent article ceux qui introduisent sur le territoire national des documents édités ou produits hors de ce territoire.

Art. 5. - Sont responsables du dépôt légal qu'ils gèrent pour le compte de l'État, dans des conditions déterminées par décret en Conseil d'État, les organismes dépositaires suivants :

1° La Bibliothèque nationale ;

2° Le Centre national de la cinématographie ;

3° L'Institut national de l'audiovisuel ;

4° Le service chargé du dépôt légal du ministère de l'intérieur.

Ce décret peut confier la responsabilité du dépôt légal à d'autres établissements ou services publics, nationaux ou locaux, à la condition qu'ils présentent les garanties statutaires et disposent des moyens, notamment scientifiques, propres à assurer le respect des objectifs définis à l'article 2.

Art. 6. - Le conseil scientifique du dépôt légal est composé de représentants des organismes dépositaires et est présidé par l'administrateur général de la Bibliothèque nationale. Il est chargé de veiller à la cohérence scientifique et à l'unité des procédures du dépôt légal. Il peut rendre des avis et formuler des recommandations sur toutes questions relatives au dépôt légal. Il est associé à la définition des modalités d'exercice de la consultation des documents déposés, prévue à l'article 2 de la présente loi, dans le double respect des principes définis par les lois n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique et n° 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteurs et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle et de ceux inhérents au droit, pour le chercheur, d'accéder à

titre individuel, dans le cadre de ses recherches, et dans l'enceinte de l'organisme dépositaire, aux documents conservés.

Art. 7. - Toute personne visée à l'article 4 qui se sera volontairement soustraite à l'obligation de dépôt légal sera punie d'une peine d'amende de 10 000 à 500 000 F. La juridiction répressive assortit l'ajournement d'une astreinte, le cas échéant, de se conformer, dans un délai fixé, aux prescriptions qu'elle détermine et qui ont pour objet de faire cesser l'élargissement illicite et d'en réparer les conséquences. Dans le cas où la juridiction répressive assortit l'ajournement d'une astreinte, elle doit prévoir le taux et la date à compter de laquelle elle commencera à courir. L'ajournement, qui ne peut intervenir qu'une seule fois, peut être décidé même si le prévenu ne comparait pas en personne. Le juge peut ordonner l'exécution provisoire de la décision d'injonction. A l'audience de renvoi, qui doit intervenir au plus tard dans le délai d'un an à compter de la décision d'ajournement, la juridiction statue sur la peine et liquide l'astreinte s'il y a lieu. Elle peut, le cas échéant, supprimer cette dernière ou en réduire le montant. L'astreinte est recouvrée par le comptable du Trésor comme une amende pénale. Elle ne peut donner lieu à contrainte par corps.

Art. 8. - Il est inséré, après le cinquième alinéa de l'article 49 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 précitée, un alinéa ainsi rédigé : «En application de la loi n° 92-546 du 20 juin 1992 relative au dépôt légal, l'Institut national de l'audiovisuel est chargé de recueillir et de conserver les documents sonores et audiovisuels radiodiffusés ou télédiffusés, de participer à la constitution et à la diffusion des bibliographies nationales correspondantes et de mettre ces documents à la disposition du public pour consultation. La consultation des documents s'effectue, sous réserve des secrets protégés par la loi, dans des conditions conformes à la législation sur la propriété intellectuelle et compatibles avec leur conservation. L'Institut national de l'audiovisuel exerce ces missions selon les modalités fixées par décret en Conseil d'État.»

Art. 9. - Il est inséré, après l'article 2 du code de l'industrie cinématographique, un article 2-1 ainsi rédigé : «Art. 2-1. - En application de la loi n° 92-546 du 20 juin 1992 relative au dépôt légal, le centre est

chargé de recueillir et de conserver l'ensemble des vidéogrammes fixés sur support photochimique, de participer à la constitution et à la diffusion des bibliographies nationales correspondantes et de mettre ces documents à la disposition du public pour consultation. La consultation des documents s'effectue sous réserve des secrets protégés par la loi, dans des conditions conformes à la législation sur la propriété intellectuelle et compatibles avec leur conservation. Le centre exerce cette mission selon les modalités fixées par décret en Conseil d'État.»

Art. 10. - La présente loi est applicable aux territoires d'outre-mer et à la collectivité territoriale de Mayotte.

Art. 11. - La loi n° 43-341 du 21 juin 1943 modifiant le régime du dépôt légal et l'article 55 de la loi n° 85-660 du 3 juillet 1985 précitée sont abrogés.

La présente loi sera exécutée comme loi de l'État.

Fait à Paris, le 20 juin 1992.

(1) Travaux préparatoires : loi n° 92-546.

Sénat :

Projet de loi n° 247 (1991-1992) ;

Rapport de M. Jacques Carat, au nom de la commission des affaires culturelles, n° 281 ;

Discussion et adoption le 14 avril 1992.

Assemblée nationale :

Projet de loi, adopté par le Sénat, n° 2609 ;

Rapport de Mme Janine Ecochard, au nom de la commission des affaires culturelles, n° 2636 ; Discussion et adoption le 18 mai 1992.

Sénat :

Projet de loi, modifié par l'Assemblée nationale, n° 351 (1991-1992) ;
Rapport de M. Jacques Carat, au nom de la commission des affaires culturelles, n° 374 ;
Discussion et adoption le 5 juin 1992.

2) Décret n° 93-1429 du 31 décembre 1993 relatif au dépôt légal

Le Premier ministre,
Sur le rapport du ministre de la culture et de la francophonie,
Vu le code électoral ;
Vu le code de l'industrie cinématographique ;
Vu le code de la propriété intellectuelle ;
Vu la loi n° 82-652 du 29 juillet 1982 modifiée relative à la liberté de communication ;
Vu la loi n°86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication ;
Vu la loi n° 92-546 du 20 1992 relative au dépôt légal ;
Vu le décret n° 81-1068 du 3 décembre 1981 pris pour l'application de la loi n° 81-766 du 10 août 1981 relative au prix du livre ;
Vu le décret n°90-66 du 17 janvier 1990 modifié pris pour l'application du 3° de l'article 27 et du 2° de l'article 70 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 modifiée relative à la liberté de communication et fixant les principes généraux concernant la diffusion des oeuvres cinématographiques et audiovisuelles ;
Vu le décret n° 90-174 du 23 février 1990 pris pour l'application des articles 19 et 22 du code de l'industrie cinématographique et relatif à la classification des oeuvres cinématographiques ;
Vu l'avis émis le 6 avril 1993 par le comité consultatif de Nouvelle-Calédonie informé en application de l'article 68 de la loi du 9 novembre 1988 ;
Le Conseil d'État (section de l'intérieur) entendu,

Décret :

TITRE I

DISPOSITIONS GÉNÉRALES

Art. 1. - Le dépôt légal des documents visés à l'article 1er de la loi du 20 juin 1992 susvisée est effectué auprès des organismes et dans les conditions fixées par le présent décret. La mise à la disposition d'un public au sens de l'article 1er, alinéa 1, de la loi du 20 juin 1992 susvisée s'entend de toute communication, diffusion ou représentation, quels qu'en soient le procédé et le public destinataire, dès lors que ce dernier excède la cercle de famille. La mise à disposition du public au sens de l'article 1er, alinéa 1, de la loi du 20 juin 1992 susvisée s'entend de toute mise en vente, location ou distribution, même gratuite.

Art. 2. - La Bibliothèque nationale, le Centre national de la cinématographie et l'institut national de l'audiovisuel sont responsables de la collecte et de la conservation des catégories de documents qui leur sont confiées par le présent décret. Ils constituent et diffusent les bibliographies nationales correspondantes et mettent ces documents à la disposition du public pour consultation à des fins de recherche. Au titre du 2° de l'article 8 du présent décret, sont habilitées les bibliothèques qui présentent une vocation historique, artistique ou patrimoniale affirmée et qui compte, parmi leurs personnes, des conservateurs de bibliothèques titulaires ou de personnels assimilés par arrêté du ministre chargé de la culture. La liste de ces bibliothèques habilitées est arrêtée par le ministre chargé de la culture. Ces bibliothèques assurent la collecte et la conservation des documents, contribuent à la constitution des bibliographies nationales et à la mise à disposition du public des documents pour consultation à des fins de recherche selon les modalités fixées par leur arrêté d'habilitation.

Art. 3. - Les organismes dépositaires fixent les conditions de traitement documentaire après avis du conseil scientifique du dépôt légal. Pour l'application du 3° de l'article 2 et de l'article 6 de la loi du 20 juin 1992 susvisée, ils définissent les modalités d'exercice de la consultation des documents par les chercheurs et passent les conventions nécessaires avec les titulaires de droits après avis du conseil scientifique du dépôt légal. Les projets de convention sont communiqués aux ministres chargés de la culture et de la communication.

Art. 4. - Pour l'accomplissement de leur mission de conservation et dans la mesure où la matrice originale ou un élément de tirage existe, les organismes dépositaires ont accès à ceux-ci avec l'accord des titulaires de droit.

Art. 5. - Le dépôt des documents mentionnés au présent décret est accompagné d'une déclaration établie en trois exemplaires dont les mentions sont fixées par arrêté du ministre chargé de la culture après avis du conseil scientifique du dépôt légal. S'agissant des documents déposés à l'Institut national de l'audiovisuel, l'arrêté est pris conjointement par les ministres chargés de la culture et de la communication après avis du conseil scientifique du dépôt légal.

Art. 6. - Les documents déposés doivent porter des mentions dont la nature est fixée après avis du conseil scientifique du dépôt légal, par les arrêtés ministériels prévus aux articles 9, 10, 17, 20, 22, 29, 38 et 40 du présent décret. Ces arrêtés peuvent prévoir des mentions relatives à :

- 1° L'identification de la personne qui, selon le cas, édite, imprime, produit ou diffuse le document ;
- 2° L'existence et la date du dépôt légal ;
- 3° La date de création, d'édition, de production ou de diffusion ;
- 4° Aux codes d'identification correspondant aux normes nationales et internationales applicables.

TITRE II

DU DÉPÔT LÉGAL A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE

CHAPITRE I

Du dépôt des documents imprimés, graphiques et photographiques.

Art. 7. - Les documents imprimés ou graphiques de toute nature, notamment les livres, périodiques, brochures, estampes, gravures, cartes postales, affiches, cartes, plans, globes et atlas géographiques, partitions musicales, chorégraphies ainsi que les documents photographiques, quels

que soient leur support matériel et procédé technique de production, d'édition ou de diffusion, sont déposés à la Bibliothèque nationale dès lors qu'ils sont mis en nombre à la disposition d'un public, à titre gratuit ou onéreux. Les documents imprimés suivants ne sont pas soumis à l'obligation de dépôt :

- 1° Les travaux d'impression dit de ville, de commerce ou administratifs ;
- 2° Les documents électoraux mentionnés aux articles R. 26. R 29. et R. 30. du code électoral ;
- 3° Les documents mentionnés au premier alinéa du présent article et importés à moins de cent exemplaires ;
- 4° Les partitions musicales et les chorégraphies importées à moins de trente exemplaires ;
- 5° Les documents imprimés, graphiques et photographiques dont le dépôt est prévu en accompagnement des documents déposés en application des chapitres II, III, IV et V du présent titre et des titres III et IV du présent décret.

Art. 8. - Le dépôt des documents mentionnés à l'article 7 est effectué par les personnes physiques ou morales visées aux 1° et 2° de l'article 4 de la loi du 20 juin 1992 susvisée ou par celles qui les confectionnent dans les conditions définies ci-après.

1. Le dépôt éditeur.

Le dépôt incombe à la personne qui édite ou à celle qui importe le document mis à la disposition d'un public. Cette obligation s'applique aux personnes, physiques ou morales, qui éditent ou à celles qui importent les documents imprimés, graphiques et photographiques énumérés à l'article 7 du présent décret, quelle que soit la nature du support permettant la mise à la disposition du public destinataire. Le dépôt doit être effectué, au plus tard le jour de la mise en circulation du document, en quatre exemplaires à la Bibliothèque nationale pour ceux édités sur le territoire national sur support papier et en deux exemplaires pour ceux édités sur un autre support ou importés. Les livres, périodique, cartes et plans dont le tirage est inférieur à 300 exemplaires, les gravures, photographies et estampes dont le tirage est inférieur à 200 exemplaires et les partitions musicales et chorégraphies manuscrites ou reproduites ou éditées à moins de dix exemplaires, sont

déposés en un exemplaire à la Bibliothèque nationale. Pour ce qui concerne les réimpressions à l'identique après le dépôt initial, seule sera adressée à la Bibliothèque nationale, pour chaque année civile, une déclaration globale des chiffres des tirages successifs effectués après la première mise en vente.

2. Le dépôt imprimeur.

Le dépôt incombe à la personne physique ou morale qui imprime le document. Ce dépôt est effectué en deux exemplaires, dès l'achèvement du tirage ou de la fabrication, à la Bibliothèque nationale pour les personnes physiques ayant leur domicile ou les personnes morales ayant leur siège social dans la région d'Île-de-France et, en application de l'article 2 du présent décret, pour celles situées en dehors de cette région aux bibliothèques habilitées par arrêté du ministre chargé de la culture à recevoir ce dépôt. Lorsque la confection d'un ouvrage nécessite la collaboration de plusieurs imprimeurs ou façonniers, le dépôt est effectué par celui d'entre eux qui effectue la livraison définitive à l'éditeur.

Art. 9. - Les exemplaires déposés doivent être d'une parfaite qualité et identiques aux exemplaires mis en circulation. Les personnes qui éditent des périodiques sont admises à grouper les déclarations prévues à l'article 5 du présent décret en une déclaration globale annuelle en triple exemplaire qui accompagne le dernier numéro de chaque année. Toutefois, pour les périodiques nouvellement créés et ceux qui ont fait l'objet d'une modification de titre, la déclaration doit accompagner le premier envoi. Le ministre chargé de la culture fixe par arrêté les mentions que doivent porter les documents mentionnés au présent chapitre.

CHAPITRE II

Du dépôt des progiciels, bases de données et systèmes experts

Art. 10. - Les bases de données sont déposées à la Bibliothèque nationale dès lors qu'elles sont mises à la disposition du public à titre onéreux ou gratuit, par diffusion en nombre d'un support matériel de quelque nature que ce soit. Les bases de données ne sont pas soumises à l'obligation de dépôt lorsqu'elles sont importées à moins de cent exemplaires.

Le dépôt est effectué, en deux exemplaires, par la personne physique ou morale qui édite ou qui importe le support mentionné au premier alinéa ci-dessus. En l'absence d'éditeur, le dépôt est effectué par la personne qui produit la base de données.

Le dépôt est effectué au plus tard le jour qui suit la mise à disposition du public. Il est réalisé par la remise ou l'expédition du support matériel permettant l'utilisation par le public. Le support est accompagné de la documentation afférente au produit. L'un et l'autre doivent être d'une parfaite qualité et identiques à l'exemplaire mis à la disposition du public. Les ministres chargés de la culture, de l'industrie et de la recherche fixent par arrêté les mentions qui doivent porter les documents prévus au présent chapitre.

Art. 11. - Les progiciels et les systèmes experts qui sont mis à la disposition du public dans les conditions prévues au premier alinéa de l'article 10 ci-dessus sont soumis à l'obligation de dépôt dès lors qu'ils sont considérés comme représentatifs des catégories de progiciels et systèmes experts existants, sur proposition de la commission consultative prévue au 4° de l'article 3 de la loi du 20 juin 1992 susvisée.

Art. 12. - Les ministres chargés de la culture, de l'industrie et de la recherche arrêtent conjointement les décisions de sélection des progiciels et systèmes experts sur proposition de la commission prévue par l'article 3 (4°) de la loi du 20 juin 1992 susvisée et après avis du conseil scientifique du dépôt légal. Ces arrêtés sont publiés au Journal officiel. Cette commission peut, en outre, examiner toute question et faire toute proposition relative à l'organisation du dépôt légal des oeuvres et documents mentionnés au présent chapitre. Elle remet un rapport annuel aux ministres chargés de la culture, de l'industrie et de la recherche.

Art. 13 La commission prévue à l'article précédent est composée des membres suivants :

- 1° Le président du conseil scientifique du dépôt légal, président ;
- 2° Deux représentants de la Bibliothèque nationale ;
- 3° Deux représentants du ministre chargé de la culture ;
- 4° Un représentant du ministre chargé de l'industrie ;

5° Un représentant du ministre chargé de la recherche ;

6° Trois personnes choisies par le ministre chargé de la culture parmi celles qui sont proposées par les syndicats professionnels patronaux du secteur d'activité et les organismes de défense professionnelle visés à l'alinéa 2 de l'article L. 331-1 du code de la propriété intellectuelle ; 7° Trois personnalités qualifiées choisies respectivement par les ministres chargés de la culture, de l'industrie et de la recherche. Les membres de cette commission sont nommés pour trois ans par arrêté des ministres chargés de la culture, de l'industrie et de la recherche. En cas de vacance d'un siège pour quelque raison que ce soit, un nouveau membre est désigné pour la durée du mandat restant à courir. En cas de partage, le président a voix prépondérante.

Art. 14. - Les logiciels et systèmes experts sont déposés selon les règles prévues aux deuxième, troisième, cinquième et sixième alinéas de l'article 10 du présent décret, dans un délai de huit jours à compter de la date de publication au Journal Officiel de l'arrêté de sélection mentionné à l'article 12.

CHAPITRE III

Du dépôt des phonogrammes

Art. 15 - Les phonogrammes de toute nature, quels que soient leurs support matériel et procédé technique de production, d'édition ou de diffusion, sont déposés à la Bibliothèque nationale dès lors qu'ils sont mis à la disposition d'un public.

Art. 16 - Le dépôt des phonogrammes édités en France incombe à leur éditeur ou, en l'absence d'éditeur, à la personne physique ou morale qui les a produits ou à celle qui les commande. Le dépôt des phonogrammes importés incombe à leur distributeur. Les phonogrammes importés ne sont pas soumis à l'obligation de dépôt lorsqu'ils sont importés à moins de cinquante exemplaires.

Le dépôt est effectué en deux exemplaires à la Bibliothèque nationale au plus tard le jour de la mise à la disposition du public destinataire. Les exemplaires déposés doivent être d'une parfaite qualité technique et

identiques aux exemplaires mis à la disposition du public. Ils doivent notamment comporter les pochettes, emboîtages, reliures et notices qui les accompagnent.

Art. 17 - Les ministres chargés de la culture, de l'industrie et de la recherche fixent par arrêté conjoint les mentions que doivent porter les documents prévus au présent chapitre.

CHAPITRE IV

Du dépôt des vidéogrammes

Art. 18. - Les vidéogrammes, autres que ceux fixés sur un support photochimique, sont déposés à la Bibliothèque nationale dès lors qu'ils sont mis à la disposition d'un public. L'obligation prévue à l'alinéa précédent s'applique aux documents cinématographiques mentionnés aux articles 24 et 27 qui, outre leur fixation sur un support photochimique, sont mis à la disposition d'un public au moyen d'un autre support. La même obligation s'applique aux documents audiovisuels mentionnés aux articles 31 et 32 qui, outre leur diffusion dans les conditions fixées à l'article 30 du présent décret, sont mis à la disposition d'un public au moyen d'un autre support.

Art. 19. - Le dépôt des vidéogrammes mentionnés à l'article 18 et édités en France incombe à leur éditeur ou, en l'absence d'éditeur, à leur producteur ou à la personne qui les commande. Le dépôt des vidéogrammes importés incombe à leur importateur. Les vidéogrammes importés ne sont pas soumis à l'obligation du dépôt lorsqu'ils sont importés à moins de cinquante exemplaires. Les dépôts sont effectués en deux exemplaires au plus tard le jour de leur mise à la disposition du public. Les dispositions de l'article 16, alinéa 3, du présent décret s'appliquent aux vidéogrammes.

Art. 20. - Les ministres chargés de la culture, de l'industrie et de la recherche fixent par arrêté les mentions que doivent porter les documents prévus au présent chapitre.

CHAPITRE V

Du dépôt des documents multimédias

Art. 21. - On entend par document multimédia au sens du 8° de l'article 4 de la loi du 20 juin 1992 susvisée tout document qui soit regroupe deux ou plusieurs supports mentionnés aux chapitres précédents, soit associe, sur un même support, deux ou plusieurs documents soumis à l'obligation de dépôt. Les documents multimédias, quels que soient leurs supports et procédés techniques de production, d'édition ou de diffusion, sont déposés à la Bibliothèque nationale dès lors qu'ils sont mis à la disposition d'un public.

Art. 22. - Le dépôt des documents multimédias édités en France incombe à leur éditeur, ou en l'absence d'éditeur à leur producteur. Le dépôt des documents multimédias importés incombe à leur importateur. Les documents multimédias importés ne sont pas soumis à l'obligation de dépôt lorsqu'ils sont importés à moins de cinquante exemplaires. Les dépôts sont effectués en deux exemplaires au plus tard le jour de leur mise à la disposition du public destinataire. Les dispositions de l'article 16, alinéa 3, s'appliquent aux documents multimédias. Les ministres chargés de la culture, de l'industrie et de la recherche fixent par arrêté conjoint les mentions que doivent porter les documents prévus au présent chapitre.

TITRE III

DU DÉPÔT LÉGAL AU CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE

Art. 23. - Les vidéogrammes fixés sur un support photochimique, mentionnés aux articles 24 et 27 ci-après, sont déposés au Centre national de la cinématographie dans les conditions indiquées au présent titre.

Art. 24. - Les documents cinématographiques ayant obtenu un visa d'exploitation en application de l'article 19 du code de l'industrie cinématographique et qui sont représentés pour la première fois sur le territoire national dans une salle de spectacle cinématographique sont soumis à l'obligation de dépôt légal dans les conditions fixées ci-après.

Art. 25. - Le dépôt est effectué en un exemplaire, par le producteur, ou par le distributeur pour ce qui concerne les documents cinématographiques

importés, dans le délai d'un mois à compter de la première représentation publique du document. Il est accompagné du dossier de presse, du synopsis et de la fiche technique ainsi que du matériel publicitaire, notamment les bandes-annonces, affiches et photographies. Le délai prévu à l'alinéa précédent est fixé à six mois pour les oeuvres cinématographiques d'une durée inférieure à une heure.

Art. 26. - L'exemplaire doit être déposé sous la forme d'un élément intermédiaire permettant l'obtention soit d'une copie positive, soit d'une matrice négative ou, à défaut, sous la forme d'une copie positive neuve d'une parfaite qualité technique. L'exemplaire déposé doit être identique dans son métrage et son contenu à la copie soumise à l'examen de la commission de classification prévue à l'article 1er du décret du 23 février 1990 susvisé. Par dérogation à l'alinéa précédent, le dépôt d'une copie ayant déjà fait l'objet d'une exploitation est admis pour les oeuvres cinématographiques d'une durée inférieure à une heure à la condition que la copie fournie soit d'une parfaite qualité technique. Lorsque le dépôt est effectuée sous la forme d'une copie positive et que celle-ci ne présente plus une qualité technique suffisante, le Centre national de la cinématographie, avec l'autorisation des titulaires de droits, a accès à l'élément intermédiaire mentionné au premier alinéa et prend en charge les frais de tirage d'une nouvelle copie positive.

Art. 27. - Les vidéogrammes fixés sur support photochimique, autres que ceux mentionnés à l'article 24 du présent décret, et notamment ceux qui répondent aux besoins d'information, de formation ou de promotion des personnes physiques ou morales de droit public ou privé, sont soumis à l'obligation de dépôt légal lorsqu'ils sont mis à la disposition d'un public par diffusion d'au moins six exemplaires. Le dépôt est effectué par la personne qui a commandé ou qui a produit ces vidéogrammes et, pour ce qui concerne les vidéogrammes importés, par leur importateur ou leur distributeur. Dans tous les cas, le dépôt est opéré, en un exemplaire, auprès du Centre national de la cinématographie dans le délai d'un mois à compter de la première représentation de l'oeuvre au public destinataire et il est accompagné d'un synopsis et d'une fiche technique. Les disposition de

l'article 26, alinéa 3, sont applicables aux vidéogrammes mentionnés au présent article.

Art. 28. - Sont exclus du dépôt légal les vidéogrammes importés, mentionnés aux articles 24 et 27 ci-dessus, exclusivement produits à l'étranger, lorsqu'ils remplissent l'une des conditions suivantes :

- 1° Provenir d'États avec lesquels la France aura conclu des accords internationaux prévoyant des conditions de réciprocité relatives à l'étendue et aux modalités du dépôt légal des vidéogrammes importés;
- 2° Faire l'objet d'une entrée temporaire sur le territoire national à l'occasion de manifestations publiques dès lors que le nombre de séances de représentations est inférieur à un seuil fixé par arrêté du ministre chargé du cinéma ;
- 3° Être diffusés sur le territoire national à moins de six exemplaires.

Art. 29. - Lorsque, pour un même support, il existe des formats différents, le format assurant la meilleure définition et les meilleures conditions de conservation doit être déposé, à l'exclusion du format de 70 mm. Le ministre chargé de la culture fixe par arrêté les mentions que doivent porter les documents mentionnés au présent titre.

TITRE IV

DU DÉPÔT LÉGAL A L'INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL

Art. 30. - Les documents audiovisuels et sonores mentionnés aux articles 31 et 32 du présent décret sont déposés à l'Institut national de l'audiovisuel dès lors qu'ils font l'objet d'une diffusion par les services énumérés ci-après qui mettent à la disposition directe du public leurs programmes :

- 1° Les sociétés nationales de programmes pour ce qui concerne leurs émissions nationales ;
- 2° Les services de communication audiovisuelle autorisés en application de l'article 30 de la loi du 30 septembre 1986 susvisée, pour ce qui concerne leurs émissions nationales ;
- 3° La société visée à l'article 65 de la loi du 30 septembre susvisée ;

4° La société titulaire d'une concession en vertu des dispositions de l'article 79 de la loi du 29 juillet 1982 modifiée susvisée ;

5° La chaîne culturelle européenne issue du traité signé le 2 octobre 1990.

Art. 31. - 1° Sont intégralement déposés et conservés les documents audiovisuels suivants lorsqu'ils sont d'origine française et font l'objet d'une première diffusion au sens de l'article 34 ci-après :

1. Les magazines et les émissions majoritairement réalisées en plateau, autres que de fiction ;
2. Les émissions d'information, à l'exception des journaux télévisés ;
3. Les oeuvres audiovisuelles au sens du décret du 17 janvier 1990 susvisé ;
4. Les émissions de variétés ;
5. Les messages publicitaires ;
6. Les émissions relevant d'obligations particulières des cahiers des missions et des charges.

2° Les autres émissions ou éléments d'émission font l'objet d'une sélection en vue d'un échantillonnage dans les conditions fixées par les articles 35 et 36 ci-après.

Art. 32. - 1° Sont intégralement collectés par l'Institut national de l'audiovisuel et conservés les documents sonore suivants, lorsqu'ils sont d'origine française et font l'objet d'une première diffusion au sens de l'article 34 ci-après :

1. Les oeuvres littéraires, dramatiques et documentaires ;
2. Les oeuvres musicales, à l'exception de celles fixées sur des phonogrammes et vidéogrammes diffusés à des fins de commerce ;
3. Les émissions d'information, à l'exception des journaux radiophoniques
4. Les entretiens et magazines culturels et scientifiques ;
5. Les émissions de variétés ;
6. Les messages publicitaires ;
7. Les émissions relevant d'obligations particulières des cahiers des missions et des charges.

2° Les autres émissions ou éléments d'émission font l'objet d'une sélection en vue d'un échantillonnage dans les conditions fixées par les articles 35 et 36 ci-après.

Art. 33 - L'ensemble des documents diffusés, lors de journées choisies par l'Institut national de l'audiovisuel, dont le nombre ne peut excéder sept par an par déposant, sont déposés à l'Institut national de l'audiovisuel, sur sa demande, par les sociétés et les services mentionnés à l'article 30.

Art. 34 - Les documents mentionnés aux articles 31 et 32 du présent décret sont considérés comme étant d'origine française dès lors qu'ils sont entièrement produits par une entreprise française ou qu'un apport en part producteur ou un préachat de droits de diffusion réalisé par une entreprise de droit français figure dans le budget de production de ces émissions. Par première diffusion au sens du présent décret, on entend la première diffusion effectuée à partir du 1er janvier 1995 ou la première rediffusion effectuée à compter de cette date d'un document diffusé antérieurement par l'un des services de communication audiovisuelle ou sonore mentionné à l'article 30 du présent décret.

Art. 35 - Les critères de sélection et d'échantillonnage des documents sélectionnés mentionnés aux 2° des articles 31 et 32 sont arrêtés par le ministre chargé de la communication sur proposition d'une commission composée des membres suivants :

- 1° Le président du conseil scientifique du dépôt légal, président ;
- 2° Un représentant du ministre chargé de la culture ;
- 3° Un représentant du ministre chargé de la communication ;
- 4° Deux représentants des services et sociétés mentionnés à l'article 31 du présent décret ;
- 6° Deux personnalités qualifiées désignées par les ministres chargés de la culture et de la communication.

Les membres de cette commission sont nommés pour trois ans par arrêté conjoint des ministres chargés de la culture et de la communication. En cas de vacance d'un siège pour quelque raison que ce soit, un nouveau membre

est désigné pour la durée du mandat restant à courir. En cas de partage, le président a voix prépondérante.

Art. 36. - Les déposants communiquent à l'Institut national de l'audiovisuel leur programmation quinze jours avant la diffusion publique. Avant cette diffusion, l'Institut national de l'audiovisuel fait connaître aux services et sociétés visées à l'article 31 la liste des documents qui seront collectés intégralement et de ceux qui seront sélectionnés. Ces listes, à défaut de modifications apportées par l'Institut national de l'audiovisuel dans un délai qui ne peut excéder sept jours après la diffusion, sont définitives sauf erreur ou omission imputable au déposant.

Art. 37. - Le dépôt à l'Institut national de l'audiovisuel est effectué dans un délai de quinze jours à compter de la date de diffusion. Les conditions et modalités de dépôt ainsi que les normes techniques sont arrêtées par le ministre chargé de la communication sur proposition de l'Institut national de l'audiovisuel après avis du conseil scientifique du dépôt légal.

Art. 38. - Les déposants fournissent à l'Institut national de l'audiovisuel le conducteur des émissions, le rapport du chef de chaîne, une copie de la déclaration des droits relatifs aux programmes musicaux, les documents d'accompagnement dont ils disposent, et notamment le dossier de presse, le synopsis, la fiche technique et le matériel publicitaire. Les ministres chargés de la culture et de la communication fixent par arrêté les mentions que doivent porter les documents mentionnés au présent titre.

TITRE V

DU DÉPÔT LÉGAL AU MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR

Art. 39. - Les livres, brochures et documents imprimés de toute nature, à l'exception des périodiques, édités ou importés sur le territoire métropolitain, pour être mis à la disposition d'un public, sont déposés en un exemplaire au service chargé du dépôt légal au ministère de l'intérieur, au plus tard le jour de leur mise en circulation, par leur éditeur ou importateur. Les livres, brochures et documents imprimés de toute nature édités ou importés dans les départements d'outre-mer, pour être mis à la disposition

d'un public, sont déposés en un exemplaire auprès de la préfecture du département par la personne et dans le délai indiqués au premier alinéa du présent article. Les périodiques édités ou importés dans les départements métropolitains et d'outre-mer, pour être mis à la disposition d'un public, sont déposés, dans le délai indiqué au premier alinéa du présent article, en un exemplaire au service du dépôt légal au ministère de l'intérieur pour les éditeurs et importateurs ayant leur domicile ou siège social à Paris et auprès de la préfecture du département pour ceux situés dans les autres départements. Les livres, brochures, périodiques et documents imprimés de toute nature édités ou importés dans les territoires d'outre-mer ainsi que dans la collectivité territoriale de Mayotte, pour être mis à la disposition d'un public, sont déposés en un exemplaire auprès des hauts-commissaires de la République en Nouvelle-Calédonie et en Polynésie française, auprès de l'administrateur supérieur des îles Wallis et Futuna et auprès du représentant du Gouvernement à Mayotte par la personne et dans le délai indiqués au premier alinéa premier du présent article. Les travaux d'impression dits de ville, de commerce ou administratifs, les documents électoraux mentionnés aux article R. 26. et R. 30 du code électoral ne sont pas soumis à l'obligation de dépôt au ministère de l'intérieur.

Art. 40 - Les modalités de dépôt au ministère de l'intérieur sont fixées par un arrêté conjoint des ministres chargés de culture, de l'intérieur et des départements et territoires d'outre-mer après avis du conseil scientifique du dépôt légal. Les dépôts mentionnés à l'article 39 du présent décret sont accompagnés d'une déclaration établie en trois exemplaires dont les mentions sont fixées par arrêté du ministre de l'intérieur, après avis du conseil scientifique du dépôt légal. Les éditeurs de périodiques sont admis à grouper les déclarations dans les conditions fixées par l'article 9, alinéa 3, du présent décret. Les dispositions de l'article 9, alinéa 1, sont applicables aux documents mentionnés au présent titre. Les documents mentionnés au présent titre doivent porter des mentions identiques à celles prévues à l'article 9 du présent décret.

TITRE VI

DU CONSEIL SCIENTIFIQUE DU DÉPÔT LÉGAL

Art. 41. - Le conseil scientifique du dépôt légal prévu à l'article 6 de la loi du 20 juin 1992 susvisée est composé des membres suivants :

- 1° L'administrateur général de la Bibliothèque nationale, président ;
- 2° Le directeur scientifique de la Bibliothèque nationale, ou son représentant ;
- 3° Le directeur général du Centre national de la cinématographie, ou son représentant ;
- 4° Le directeur général adjoint du Centre national de la cinématographie, ou son représentant ;
- 5° Le président de l'Institut national de l'audiovisuel ou son représentant ;
- 6° Le directeur général de l'Institut national de l'audiovisuel ou son représentant ;
- 7° Le directeur général de l'administration du ministère de l'intérieur, ou son représentant ;
- 8° Le directeur de l'administration territoriale et des affaires politiques au ministère de l'intérieur, ou son représentant.

Art. 42. - Le président du conseil scientifique convoque les réunions et fixe leur ordre du jour. Le conseil scientifique fixe son règlement intérieur qui est arrêté par son président. En cas de partage, le président a voix prépondérante. Le conseil scientifique peut faire appel à toute personne dont la présence est jugée utile à ses travaux.

TITRE VII

DISPOSITIONS COMMUNES ET DIVERSES

Art. 43. - En application de l'article 3 de la loi du 20 juin 1992 susvisée les envois par la poste relatifs à la mise en oeuvre des obligations résultant du présent décret sont admis en franchise postale dans les conditions fixées par arrêté des ministres chargés de la poste et de la culture.

Art. 44. - Les déclarations visées aux articles 9, 10, 17, 20, 22, 29, 38 et 40 peuvent être librement consultées par les déposants, les auteurs et leurs ayants cause respectifs.

Art. 45. - Seront punis de l'amende prévue pour les contraventions de la cinquième classe et, en cas de récidive, de l'amende prévue pour les contraventions de la cinquième classe en récidive :

- 1° Ceux qui n'accompagnent pas leur dépôt de la déclaration, dûment remplie, prévue aux articles 5 et 40 du présent décret ;
- 2° Ceux qui n'accompagneront pas leur dépôt des pièces fiches, documents et matériels prévus par les articles 10, 14, 16, 19, 22, 25, 27 et 38 du présent décret ;
- 3° Ceux qui ne feront pas figurer sur les documents soumis à l'obligation de dépôt les mentions obligatoires prévues par le présent décret et les arrêtés d'application prévus par les articles 6, 9, 10, 14, 17, 20, 22, 29, 38 et 40 du présent décret ;
- 4° Ceux qui ne déposeront pas des documents répondant aux normes de qualité permettant d'atteindre les objectifs fixés par la loi du 20 juin 1992 susvisée et prévues par les articles 9, 10, 14, 16, 19, 22, 26, 27, 37 et 39 du présent décret.

Art. 46. - Le présent décret est applicable à la collectivité territoriale de Mayotte et aux territoires d'outre mer.

Art. 47. - Sont abrogés :

- le décret n° 1720 du 21 juin 1943 pris pour l'application de la loi n° 341 du 21 juin 1943 modifiant le régime du dépôt légal ;
- le décret n° 46-1644 du 17 juillet 1946 tendant à fixer les conditions du dépôt légal dans les territoires relevant du ministère de la France d'outre-mer ;
- le décret n° 60-1331 du 21 novembre 1960 modifiant et complétant le décret n° 1720 du 21 juin 1943 pris pour l'application de la loi n° 341 du 21 juin 1943 modifiant le régime du dépôt légal ;
- le décret n° 62-33 du 16 janvier 1962 relatif au dépôt légal des publications périodiques dans les départements ;

- le décret n° 63-796 du 1er août 1963 portant application aux oeuvres phonographiques de la loi du 21 juin 1943 ;
- le décret n° 64-578 du 17 juin 1964 relatif au régime du dépôt légal dans les départements d'outre-mer ;
- le décret n° 75-319 du 5 mai 1975 modifiant le décret n° 63-796 du 1er août 1963 ;
- le décret n° 75-696 du 30 juillet 1975 fixant les conditions d'application aux oeuvres audiovisuelles et multimédias de la loi du 21 juin 1943 ;
- le décret n° 77-535 du 23 mai 1977 fixant les conditions d'application aux films cinématographiques de la loi du 21 juin 1943 ;
- l'article 7 du décret n° 81-1068 du 3 décembre 1981 pris pour l'application de la loi n° 81-766 du 10 août 1981 relative au prix du livre.

Art. 48. - Le présent décret entrera en vigueur le 1er janvier 1994, à l'exception de son titre IV, relatif au dépôt légal à l'Institut national de l'audiovisuel, dont l'entrée en vigueur est fixée au 1er janvier 1995.

Art. 49. - Le ministre d'État, ministre de l'intérieur et de l'aménagement du territoire, le ministre d'État, garde des sceaux, ministre de la justice, le ministre de l'industrie, des postes et télécommunications et du commerce extérieur, le ministre de la culture et de la francophonie, le ministre du budget, porte-parole du Gouvernement, le ministre de l'enseignement supérieur et de la recherche, le ministre des départements et territoires d'outre-mer et le ministre de la communication sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au Journal officiel de la République française.

Fait à Paris, le 31 décembre 1993.

3) Alternatives juridiques de la Médiathèque

La première alternative consisterait à créer une Médiathèque assujettie au § 52 de la loi allemande sur les droits d'auteurs et la propriété intellectuelle qui définit les conditions de diffusion publique d'une œuvre déjà parue. La principale condition à remplir pour avoir recours au § 52 est que le public soit admis gratuitement à une manifestation quelle qu'elle soit. Cela signifie donc que la représentation ne doit pas avoir de but lucratif pour son organisateur.

Malgré le droit immuable existant à la représentation d'une œuvre, le 3^{ème} alinéa du § 52 réduit sensiblement la possibilité de création d'une médiathèque, car « *les représentations publiques sur scène, les émissions radiodiffusées d'une œuvre ou les représentations publiques d'une œuvre cinématographique ne sont autorisées qu'après l'accord explicite des ayants droit* ». Pour satisfaire aux conditions du § 3 et pour pouvoir diffuser publiquement les documents, une Médiathèque dépendrait sans cesse des autorisations délivrées par les détenteurs de droits d'auteur. Sans entrer plus avant dans les détails, on retiendra que, dans la pratique, une Médiathèque n'est pas concevable en s'appuyant sur la définition des droits d'auteur fournie par le § 52, que ce soit pour les droits à percevoir ou pour les œuvres et leur acquisition. Enfin, un grand nombre de cas d'utilisation des œuvres ne serait pas couvert par le § 52, comme par exemple la diffusion et la projection de films, tout comme les reproductions et les copies absolument nécessaires au fonctionnement d'une Médiathèque.

La seconde solution juridique praticable pour la création d'une Médiathèque consisterait à promulguer une loi constituant une sorte de licence légale permettant l'utilisation des œuvres dans une telle archive. Au niveau juridique, il est possible de se référer dans ce cas à la directive 2001/29/CE³⁸⁹ du Parlement européen et du Conseil de l'Union Européenne traitant de l'harmonisation de certains aspects de la législation sur les droits d'auteur et de la protection de droits analogues au sein de la société de l'information.

³⁸⁹ Cf. Directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information.

Mais comme une directive ne saurait constituer un droit opposable aux tiers comme c'est le cas par exemple pour un décret de l'Union européenne, les droits envers les personnes privées n'existeraient qu'à partir du moment où la circulaire aurait été reprise par le droit national. Elle prévoit que les détenteurs de droits d'auteur ont seuls le pouvoir d'autoriser ou d'interdire la diffusion par câble ou la radiodiffusion de leurs œuvres originales ou de copies, y compris la diffusion de leurs œuvres sous une forme qui les rendent accessibles au public au lieu et au moment de son choix. La protection juridique au sein de l'Union européenne s'étend donc aussi à la consultation en temps réel et à la consultation électronique.

Pour le thème que nous traitons, l'article 5 alinéa 2, titres c à e, et l'alinéa 3, titre n, sont intéressants. Ils mentionnent les points suivants :

(2) Les Etats membres ont la faculté de prévoir des exceptions ou limitations au droit de reproduction prévu à l'article 2 dans les cas suivants :

c) lorsqu'il s'agit d'actes de reproduction spécifiques effectués par des bibliothèques accessibles au public, des établissements d'enseignement ou des musées ou par des archives, qui ne recherchent aucun avantage commercial ou économique direct ou indirect ;

d) lorsqu'il s'agit d'enregistrements éphémères d'œuvres effectués par des organismes de radiodiffusion par leurs propres moyens et pour leurs propres émissions ; la conservation de ces enregistrements dans les archives officielles peut être autorisée en raison de leur valeur documentaire exceptionnelle ;

e) en ce qui concerne la reproduction d'émissions faites par des institutions sociales sans but lucratif telles que les hôpitaux ou les prisons, à condition que les titulaires de droits reçoivent une compensation équitable.

(3) Les Etats membres ont la faculté de prévoir des exceptions ou limitations aux droits prévus aux articles 2 et 3 dans les cas suivants:

n) lorsqu'il s'agit d'une utilisation, par communication ou mise à disposition à des fins de recherches ou d'études privées, au moyen de terminaux spécialisés à des particuliers dans les locaux des établissements visés au paragraphe 2, point e), d'œuvres et autres objets protégés faisant

partie de leur collection qui ne sont pas soumis à des conditions en matière d'achat ou de licence ;

En définitive, la directive n'oblige pas les Etats membres à mettre en place une réglementation concernant la création d'une Médiathèque. Elle ne s'y oppose pas non plus, pour autant que celle-ci concerne l'utilisation informatique en temps réel dans les bibliothèques et les archives à but non lucratif.

Pour la Médiathèque allemande, organisée de manière décentralisée, ce qui rend une utilisation et une transmission de données en temps réel indispensables, la mise en place d'une réglementation concernant les droits d'utilisation en temps réel est incontournable pour pouvoir les justifier. Dans ce contexte, on peut utiliser la directive pour justifier la position du législateur.

On pourrait prendre ce cas pour mettre en place l'application concrète de cette directive qui doit de toute façon être introduite avant le 22/12/02. On peut utiliser les solutions déjà existantes pour compenser le manque à gagner que les détenteurs de droits d'auteur ont à subir du fait d'une consultation gratuite et publique de leurs œuvres. A l'instar des bibliothèques qui reversent une partie de leurs recettes à un fonds chargé de les reverser aux détenteurs de droits, il serait concevable de mettre en place le même système pour une Médiathèque. Il serait aussi possible de faire reverser une certaine somme aux sociétés détentrices des droits d'auteur, sommes collectées par le moyen de droits d'entrée ou de cotisations de consultation.

La troisième proposition consisterait à ce que les représentants légaux de la Médiathèque s'entendent avec les détenteurs des droits d'auteur, sur la base d'un contrat³⁹⁰ de droit privé, au sujet du montant des royalties à reverser. Si juridiquement, une Médiathèque veut agir correctement et ne pas s'exposer

³⁹⁰ Jusqu'à présent, en Allemagne, les conventions de captation passées avec les télédiffuseurs, les auteurs et leurs représentants - les sociétés d'auteurs - forment la base d'une création ciblée de collections et de leur exploitation. Des conventions passées entre les diffuseurs et les archives publiques (exemple : accord entre le SDR et la direction régionale des archives [Landesarchivdirektion] du Bade-Wurtemberg) permettent la mise à disposition et l'utilisation de programmes radiophoniques et télévisés régionaux.

à des réclamations et des plaintes, elle doit obtenir de l'ayant droit des licences d'exploitation. Dans le cas le plus fréquent, les droits d'auteur se trouvent exclusivement entre les mains d'une société.

En règle générale, les sociétés de radio- et télédiffusion ou les producteurs se font garantir l'exploitation exclusive des droits pour une durée illimitée et sous toutes leurs formes. La teneur individuelle des différents contrats privés détermine si ceux-ci couvrent aussi les droits d'exploitation par une médiathèque et sous quelle forme cette exploitation doit se faire (en temps réel par le moyen de l'informatique ou seulement dans une pièce etc. ...).

Dans ce contexte, il est intéressant de souligner que, pour les œuvres anciennes, les droits afférents à une utilisation sous forme électronique sont souvent encore détenus par les auteurs eux-mêmes et non pas par les sociétés de radio- et télédiffusion.

Ceci résulte du fait qu'en droit allemand seuls des droits d'auteur afférents à des usages connus à ce jour peuvent être accordés. Dans ce cas précis, il est nécessaire que les entreprises de radio et télédiffusion ou la Médiathèque se chargent de l'acquisition des droits.

Une certaine proportion des droits est détenue par les sociétés d'auteurs et compositeurs ou ne peut être acquise que par l'intermédiaire d'une de ces sociétés. En contrepartie, une de ces sociétés est juridiquement tenue de concéder les droits à des tiers et donc aussi à une Médiathèque (obligation de contrat). La société détentrice doit énoncer des tarifs en rapport avec l'importance de la commercialisation de l'œuvre. Il est facile pour une Médiathèque d'acquiescer les droits détenus par une société d'auteurs et compositeurs, pour autant qu'elle en soit détentrice.

En résumé, on peut conclure qu'il est possible pour une Médiathèque de s'assurer contractuellement tous les droits nécessaires à son fonctionnement, que ce soit auprès des auteurs ou des producteurs d'une part qu'auprès des sociétés d'auteurs et compositeurs d'autre part. D'après l'état actuel des négociations concernant la création d'une médiathèque, on peut en conclure que le contrat de droit privé apparaît comme constitutif de la future institution, comme le protocole de négociation le laisse entendre :

« La délivrance des droits est à négocier avec les détenteurs eux-mêmes, en accord avec les services responsables des honoraires et des licences. De

plus, des négociations sont à mener au niveau central entre la Cinémathèque allemande, en sa qualité de personne juridique représentant la Médiathèque et les sociétés d'auteurs et de compositeurs. Des contrats cadres devront être conclus dans ce domaine »³⁹¹.

Au niveau de l'exploitation des droits, de nombreuses difficultés persistent et dépendent en grande partie de cas particuliers et donc d'œuvres qui doivent être acquises par la Médiathèque. Ceci représente un travail assez important en matière d'acquisition de droits pour cette dernière. Afin d'éviter toute ambiguïté et difficultés pratiques, une réglementation juridique suivant le principe de celles qui existent en Autriche ou en Angleterre serait souhaitable, où le « Copyright Act » de 1989 permet à des institutions publiques comme le *National Film and Television Archive* (British Film Institute) d'enregistrer les programmes de télévision et de les mettre à disposition du public pour consultation.

³⁹¹Cf. procès-verbal du groupe de travail «Deutsche Mediathek in der Kinemathek»: *Protokoll -Sitzung der AG Mediathek am 5. April 2001* (Document interne), p. 4

BIBLIOGRAPHIE

- Allard, Laurence, « Dire la réception : culture de masse, expérience esthétique et communication », *Réseaux*, N°68 (1994), pp. 65-85
- Altman, Rick, « US. Archival Resources for the study of radio and television » dans : *Séminaire international: Les sources d'archives audiovisuelles et leurs conditions d'accès*, (Paris : INA, 2000), 5 p.
- Amblard, Marie-Claire, « La sauvegarde et la numérisation des fonds anciens: l'exemple de l'INA », *CinémAction: Les archives du cinéma et de la télévision*, N°97 (2000), 156 p.
- André, Jacques, « De la preuve à l'histoire, les archives en France », *Traverses*, N°36 (1986), 25 p.
- Aragon, Louis, *Blanche ou l'oubli* (Paris : Gallimard, 1967), 154 p., 46 p., 152 p.
- Arnold, Werner « Die Bibliothek als Institution », *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte*, N°1 (1999), 17 p., pp. 10-11
- Assman, Aleida, « Exkarnation. Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift » dans : *Raum und Verfahren*, ed. par Jörg Hüber, Alois Martin Müller (Basel/Frankfurt : Stroemfeld/ Roter Stern, 1993), 133 p., 137 p., 138 p., 139 p.
- Assmann, Aleida, « Schrift als Medium und Metapher des Gedächtnisses » dans : *Metamorphosen: Gedächtnismedien im Computerzeitalter*, ed. par Götz-Lothar Darsow (Stuttgart-Bad Cannstatt : Frommann-holzboog, 2000), 78 p.
- Assmann, Aleida, « Schrift und Gedächtnis - Rivalität oder Allianz ? » dans : *Parabel / Inszenierungen von Information: Motive elektronischer Ordnung*, ed. par Schriftenreihe des Evangelischen Studienwerks, N°15, (Giessen : Focus Verlag, 1992), 98 p.
- Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München : Beck, 1999), 345 p., 346 p., 411 p., 355 p.
- Assmann, Aleida, Hardt Dietrich, *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung* (Frankfurt am Main : Fischer, 1991)
- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München : C.H.Becksche, 1992)
- Assmann, Jan, Tonio Hölscher, *Kultur und Gedächtnis* (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988)
- Augé, Marc, *Les formes de l'oubli* (Paris : Payot&Rivages, 2001)
- Augé, Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains* (Paris : Aubier-Flammarion, 1994)
- Baecker, Dirk, *Wozu Kultur ?* (Berlin : Kulturverlag Kadmos, 2. erweiterte Auflage, 2001)
- Baudrillard, Jean, « Die Rückwendung der Geschichte » dans : *Zeit-Medien-Wahrnehmung*, ed. par M. Sandbothe und Walther CH.Zimmerli (Darmstadt : Wiss. Buchges., 1994), pp.1-14.
- Bazin, Patrick, « La mémoire reconfigurée », *Les Cahiers de Médiologie*, N° 11 (2001), 178 p.

- Bellour, Raymond, « Le livre, aller, retour » dans : A propos du CD-Rom Immemory de Chris Marker, ed. par Laurent Roth et Raymond Bellour (Paris : Centre Georges Pompidou, 1997), 83 p.
- Belting, Hans, Bild-Anthropologie : Entwürfe für eine Bildwissenschaft (München : Fink-Verlag, 2001)
- Bergson, Henri, « Le possible et le réel » dans : La pensée et le mouvant (Paris : Quadrige/PUF (14e édition), 1999), pp. 99-117.
- Bergson, Henri, «Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance » dans : L'énergie spirituelle (Paris : PUF, 1972), pp. 110-152.
- Bergson, Henri, L'évolution créatrice (Paris : Quadrige, PUF, 9ème édition, 2001)
- Bergson, Henri, La pensée et le mouvant (Paris : Quadrige, PUF, 14ème édition, 1999)
- Bergson, Henri, L'énergie spirituelle (Paris : PUF, 1972)
- Bergson, Henri, Matière et mémoire, (Paris : PUF, 5ème Edition, 1997), 143 p.
- Bertrand, Simon, « Leibniz et ses réseaux : des voies de la connaissance au commerce des Lumières », Quaderni, N°39 (1999), pp.77-87.
- Blumenberg, Hans, « Weltchronik oder Weltformel » dans: Die Lesbarkeit der Welt, ed. par H. Blumenberg (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1993), pp.121-149.
- Bockhorn, Verena, Morsbach Helmut et al., « Topographie audiovisueller Quellenüberlieferung : Film- und Videobestände in Archiven und archivischen Einrichtungen in der Bundesrepublik Deutschland », Materialien aus dem Bundesarchiv, N°3 (1996), 346 p.
- Borges, Jorge Luis, « Funes ou la mémoire » dans : Fictions (Paris : Gallimard, 1965), pp. 109-118.
- Borges, Luis Jorge, « La bibliothèque de Babel » dans : Fictions (Paris : Gallimard, 1957 et 1965 pour la traduction française), 78 p.
- Bougnoux, Daniel, La communication par la bande : introduction aux sciences de l'information et de la communication (Paris : La découverte/Poche, 1998), 205 p.
- Bougnoux, Daniel, Sciences de l'Information et de la Communication (Paris : Larousse, 1993)
- Bourdieu, Pierre, Sur la télévision (Paris : LIBER éditions, 1996)
- Bourdieu, Pierre, «Questions aux vrais maîtres du monde » dans : Le Monde, éd. Jean-Marie Colombani (Paris : 14 octobre 1999) 18 p.
- Bourdon, Jérôme, « Quelle documentation écrite pour les chercheurs travaillant sur les archives audiovisuelles ? » dans : Ateliers de recherche méthodologique n°2, INA, (Paris : INA, 1993), 55 p.
- Bourdon, Jérôme, Jost, François, Penser la télévision: Actes du colloque de Cerisy, (Paris : Nathan/INA, 1998)
- Bredenkamp, Horst, Machines et cabinets de curiosité (Paris : Diderot Multimédia, 1996)
- Bruhn, Matthias, Darstellung und Deutung : Abbilder der Kunstgeschichte (Weimar : Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2000)

- Bachimont, Bruno, « La représentation formelle du sens pour la gestion documentaire : les enjeux des métadonnées », Dossiers de l'audiovisuel, n° 93 (2001), 26 p.
- Bachimont, Bruno, « Le numérique comme contenu programmable : conséquences pour les œuvres de l'esprit », Dossiers de l'audiovisuel, n° 89 (2000), 57 p.
- Buscher, Istar, « Archives vidéo numériques : la réalité en face », UER : Revue Technique, n° 280 (1999), pp. 1-13.
- Camillo, Giulio, Le théâtre de la mémoire (Paris : Editions Allia, 2001), 17 p.
- Candau, Joël, Mémoire et identité (Paris : PUF, 1998), 161 p., 176 p., 158 p.
- Franke, Anselm, Blumenstein, Ellen, « Suchbilder : Steps towards an Image Archive of Cinematic Topoi », Kunst-Werke Berlin, N°1 (2001)
- Chirollet, Jean-Claude, Les mémoires de l'art (Paris : PUF, 1999)
- Clastres, Pierre, Staatsfeinde: Studien zur politischen Anthropologie (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1976)
- Combe, Sonia, Archives interdites: les peurs françaises face à l'histoire contemporaine (Paris : A. Michel, 1994)
- Combe, Sonia, « L'écriture empêchée par l'histoire » dans : Le Monde, ed. par Jean-Marie Colombani (Paris : 25 janvier 2001), 14 p.
- Dagognet, François, Les outils de la réflexion (Paris : PUF, 1999)
- Daney, Serge, Devant la recrudescence des vols de sacs à main (Paris : Aléas, 1991)
- Danilenko, Léo, « Programm-Archive als dringende strategische Aufgabe für Rundfunkunternehmen » dans : Genfer EBU-Archivtagung (Genf : 1999), 3 p.
- Dayan, Daniel, Katz, Elihu, La télévision cérémonielle (Paris : PUF, 1996)
- De Certeau, Michel, L'invention du quotidien : 1. Arts de faire (Paris : Gallimard, 1990)
- De Certeau, Michel, L'écriture de l'histoire (Paris : Gallimard, 1993), 84 p.
- Debray, Régis, « Malaise dans la transmission », Les Cahiers de médiologie, N°11 (2001), 18 p., 25 p., 26 p.
- Debray, Régis, Cours de médiologie générale (Paris : Gallimard, 1991), 215 p.
- Debray, Régis, Transmettre (Paris : Odile Jacob, 1997), 92 p., 31 p.
- Dehn, Wolfgang, « Saving the richness of our archives for tomorrow », SWR Symposium, in Zusammenarbeit mit FIAT/IFTA, (Baden-Baden : 1998), 3 p.
- Deleuze, Gilles, « Les cristaux du temps » dans : Cinéma 2. L'image-Temps (Paris : Minit, 1985) pp. 92-128.
- Deleuze, Gilles, Différence et Répétition (Paris : PUF, 1968) pp. 169-176.
- Deleuze, Gilles, Le Bergsonisme (Paris : PUF, 2ème édition, 1998) pp. 99-100.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, Rhizome (Paris : Editions de Minit, 1976), 62 p.
- Denel, Francis, « La télévision : objet d'étude » dans : La dimension audiovisuelle de l'information et de la documentation, (Paris : INA/Formation, 1998), pp.18-31.

- Denel, Francis, « Socialiser le patrimoine » dans : *Ecrits, images et sons dans la Bibliothèque de France*, ed. par Christian Delage (Paris : IMEC, 1991), 36 p.
- Denel, Francis, « Les mutations de l'audiovisuel en France : quels enjeux pour les archives ? » dans : *Panorama des archives audiovisuelles*, ed. par Dominique Saintville (Paris : La Documentation française, 1986), 277 p.
- Derrida, Jacques, « Freud et la scène de l'écriture » dans : *L'écriture et la différence*, (Paris : Seuil, 1967), pp. 293-341.
- Derrida, Jacques, « Le futur antérieur de l'archive » dans : *Questions d'archives*, ed. par l'IMEC, (Paris : Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2002), pp. 41-51
- Derrida, Jacques, « La pharmacie de Platon » dans : *Phèdre* (Paris : GF Flammarion, 1997), pp. 255-389.
- Derrida, Jacques, *De la Grammatologie* (Paris : Editions de Minuit, 1985)
- Derrida, Jacques, *Mal d'archive: une impression freudienne* (Paris : Galilée, 1995), 13 p., 26 p., 56 p., 60 p.
- Derrida, Jacques, *Ulysse grammophone : Deux mots pour Joyce* (Paris : Galilée, 1987)
- Derrida, Jacques, Stiegler Bernard, *Echographies de la télévision; entretiens filmés* (Paris : Galilée/INA, 1996), 75 p., 78 p., 11 p., pp.79-80.
- Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris : Les éditions de Minuit, 2002), 474 p.
- Dortier, Jean-François, *Les sciences humaines : Panorama des connaissances* (Auxerre : Sciences Humaines Editions, 1998), 210 p.
- Dreyer, Emmanuel, *Le Dépôt légal : Analyse d'une garantie nécessaire au droit du public à l'information*, 606p., (Th : Droit . : Panthéon-Assas (Paris II) : 1999), 257 p., 13 p., 371 p., 260 p.
- Dupuy, Jean-Pierre, *Aux origines des sciences cognitives* (Paris : La découverte, 1994), 48 p.
- Eco, Umberto, *Apokalyptiker und Integrierte : zur kritischen Kritik der Masskultur* (Frankfurt am Main : S. Fischer, 2 Auflage, 1984), 43 p.
- Eco, Umberto, *De Bibliotheca* (Paris : L'Echoppe, 1986)
- Emrich, Hinderk M., « Über die Notwendigkeit des Vergessens » dans : *Vom Nutzen des Vergessens*, ed. par Gary Smith et Hinderk M. Emrich, (Berlin : Akademie Verlag 1996), 27 p.
- Engell, Lorenz, « Die Liquidation des Intervalls : zur Entstehung des digitalen Bildes aus Zwischenraum und Zwischenzeit » dans : *Ausfahrt nach Babylon: Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur* (Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2000), pp. 183-207
- Engell, Lorenz, « Kino ohne Kino: zur Medienanalyse zweier Nationaldenkmäler » dans : *Ausfahrt nach Babylon: Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur* (Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2000), pp. 249-250, 251 p., 257 p.

- Engell, Lorenz, « Schwierigkeiten einer Fernsehgeschichte » dans : *Ausfahrt nach Babylon: Essais und Vorträge zur Kritik der Medienkultur* (Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2000), pp. 89-109
- Enzensberger, Hans Magnus, « Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind » dans : *Mittelmaß und Wahn* (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988), 99 p.
- Ernst, Wolfgang, « Kulturwissenschaftliche Modelle der Organisation einer visuellen Enzyklopädie » dans : *Die Kultur und die Medien*, Bundeszentrale für politische Bildung, (Bonn : Pöschel, 1998), 59 p.
- Ernst, Wolfgang, « Un capital mémoire ? : plaidoyer en faveur d'une réorientation de la culture européenne des médias, de la mémorisation à la transmission », Thèse, Colloque international : Médias et culture européenne, Weimar, N° 3 (1999), 148 p.
- Ernst, Wolfgang, « Archivbilder » dans : *Metamorphosen: Gedächtnismedien im Computerzeitalter*, ed. par Götz-Lothar Darsow (Stuttgart-Bad Cannstatt : Frommann-Holzboog, 2000), 182 p.
- Farge, Arlette, *Le goût de l'archive* (Paris : Seuil, 1989)
- Fleckner, Uwe, *Schatzkammern der Mnemosyne: ein Lesebuch zur Gedächtnistheorie* (Dresden : Verlag der Kunst, 1995)
- Flusser, Vilém, « Gedächtnisse » dans : *Philosophien der neuen Technologien*, ed. par Ars Electronica, (Berlin : Merve Verlag, 1989), pp. 51-52
- Foucault, Michel, « Nietzsche: la généalogie, l'histoire » dans : *Dits et Écrits II, 1970-1975* (Paris : Gallimard, 1994), pp. 136-157
- Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir* (Paris : Gallimard, 1969), 170 p.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses* (Paris : Tel Gallimard, 1966)
- Franke, Anselm, Ellen Blumenstein, « Suchbilder : Steps towards an Image Archive of cinematic Topoi », *Kunst-Werke Berlin*, N°1 (2001).
- Frodon, Michel, *La projection nationale* (Paris : Odile Jacob, 1999), 18 p., 30 p.
- Gardiès René, Taranger Marie-claude, *Télévision: questions de formes* (Paris : L'Harmattan, 2001)
- Gervereau, Laurent, *Peut-on apprendre à voir ?* (Paris : L'image/Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1999)
- Gouyet, Jean-Noël, « Outils de digital media asset management. Sources et outils de recherche de sons-images-vidéos sur Internet », *Etudes/ INA*, N°5 (2001), 126 p.
- Großklaus, Götz, « Dehnung und Verdichtung. Zur Zeitlichkeit der Medien » dans : *Medien-Zeit. Medien-Raum: zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995), 21 p.
- Großklaus, Götz, « Medien-Zeit » dans : *Zeit-Medien-Wahrnehmung*, ed. par Mike Sandbothe et Walther Ch. Zimmerli, (Darmstadt : Wiss. Buchges., 1994), 45 p., 44 p., 49 p.
- Grunberg, Gérald, « Le principe d'ouverture » dans : *BIBLIOTHEQUE DE FRANCE. Colloque international « Les grandes bibliothèques de l'avenir » / Actes du Colloque international des Vaux-de-Cernay* (Paris : La Documentation française, 1992), 123 p.

- Guerrin, Michel, « Photoreporters, les illusions perdues » dans : Le Monde, ed. par Jean-Marie Colombani (Paris : 18 septembre 2000) 16 p.
- Habermas, Jürgen, Théorie de l'agir communicationnel : Tome 1 et 2 (Paris : Fayard, 1981/1987)
- Halbwachs, Maurice, La mémoire collective (Paris : PUF, 1968)
- Harms, Michael, « Die ideelle Verwertung von Hörfunk-Programmen » dans : Information als Wert, Information als Ware : zum Selbstverständnis der Medienarchive in sparsamen Zeiten, ed. par Eckhard Lange, (Baden-Baden : Nomos-Verlag, 1995), pp. 129-130
- Haverkamp Anselm, Lachmann Renate, Gedächtniskunst: Raum, Bild, Schrift: Studien zur Mnemotechnik (Frankfurt, am Main, Suhrkamp, 1991)
- Haverkamp, Anselm, Lachmann Renate, Memoria - Vergessen und Erinnern (München : Wilhelm Fink Verlag, 1993)
- Hempel, Wolfgang, « Die endarchivische Kompetenz der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten - rechtliche Grundlagen, Anspruch und Realitäten » dans : Dokumente zum Referat von Wolfgang Hempel (Rastatt), DRA/Frankfurt, 23.04.1996, 10 p.
- Hickethier, Knut, « Die Ordnung der Speicher » dans : Strukturwandel medialer Programme vom Fernsehen zu Multimedia, ed. par Paech/Schreitmüller/Ziemer (Konstanz : UVK Medien, 1999), 71 p.
- Hickethier, Knut, Geschichte des deutschen Fernsehens (Stuttgart : Metzler, 1998)
- Hoppe Joseph, « Die Deutsche Mediathek in Berlin: Reformulierung des Konzeptes », epd medien, N° 62 (2000), 21 p., 23 p.
- Husserl, Edmund, Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps (Paris : PUF, 1964)
- Iglhaut, Stefan « Vom Archivieren zum Navigieren: Anmerkungen zu ‚Deep Storage‘ und zum Medium der Verfügbarkeit » dans : Deep Storage: Arsenale der Erinnerung: Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, Catalogue d'exposition, Nationalgalerie SMPK (Berlin : Prestel München/New York, déc.1997/janv.1998), 175 p.
- Illich Ivan, Barry Sanders, ABC: l'alphabétisation de l'esprit populaire (Paris : La découverte, 1990)
- Jacob, Christian, « Lieux de la carte, espace du savoir » dans: Lieux ou espaces de la mémoire, ed. par Villa Gillet (Lyon : Circé, 1997), pp. 67-101.
- Jankélévitch, Vladimir, Henri Bergson (Paris : Quadrige/PUF, 1ère éd., 1989)
- Jauss, Hans Robert, Pour une esthétique de la réception (Paris : Gallimard, 1978)
- Jeanneney J.-N., Sauvage M., Télévision, nouvelle mémoire. Les magazines de grand reportage (Paris : Seuil/INA, 1982)
- Jeanneret, Yves, Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'Information ? (Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2000), 27 p., pp. 33-34.
- Jochum, Uwe, « Die Bibliothek als kulturelle Institution », Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte, N°1 (1999), 2 p.
- Kämper, Birgit, Tode, Thomas, Chris Marker: Filmessayist (München : Cicim, 1997)

- Ketelsen, Thomas, *Künstlerviten, Inventare, Kataloge: drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis* (Hamburg : Verlag an der Lottbek, 1990)
- Kittler, Friedrich, « Zeitsprünge », *Kunstforum*, N°151(2000), 105 p.
- Kittler, Friedrich, « Vergessen », *Textthermeneutik: Aktualität, Geschichte, Kritik*, N°43 (1979), pp. 198-199.
- Kittler, Friedrich, *Draculas Vermächtnis : Technische Schriften* (Leipzig : Reclam Verlag, 1993)
- Kittler, Friedrich, « Geschichte der Kommunikationsmedien » dans : *Raum und Verfahren*, ed. par Jörg Huber und Alois Martin Müller, (Basel/Frankfurt : Stroemfeld/Roter Stern, 1993), 178 p.
- Kluge, Alexander, *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (Frankfurt am Main : Synedikat, 1985)
- Kofler, Birgit, *Legal questions facing audiovisual archives* (Paris : UNESCO, General Information Programme and UNISIST, 1991)
- Kossmann, Bernhard « Vom Verschwinden der Materialien », *Info7*, N°2 (1996), pp. 102-104.
- Kubitz, Peter Paul, *Der Traum vom Sehen; ein kulturgeschichtlicher Spaziergang: eine Ausstellung zum Zeitalter der Televisionen im Gasometer Oberhausen* (Amsterdam : Verlag der Kunst, 1997)
- La Mettrie, Julien Offroy (de), *L'Homme-Machine* (Paris : Denoel, 1981)
- Lampe, Joachim, « Die Zukunft der Rundfunkarchive unter dem Gesichtspunkt der Effektivitätssteigerung und Kostenorientierung » dans : *Wer zappelt im Netz, wer knüpft die Fäden ?*, ed. par Eckhard Lange (Baden-Baden : Nomos-Verlag, 1999), 58 p.
- Laroche, Serge, « Neuro-modelage des souvenirs », *La Recherche*, Numéro Spécial (2001), pp. 20-24.
- Le Rider, Jacques, « Oubli, mémoire, histoire dans la Deuxième Considération inactuelle », *Revue germanique Internationale*, N°11 (1999), 225 p.
- Leclerc-Senova, Marie-Christine « Aspects juridiques liés à l'accès des chercheurs aux fonds d'archives dans le cadre du dépôt légal » dans : *Ateliers de recherche méthodologique n°2*, INA, (Paris : INA, 1993), 46 p.
- Legendre, Pierre, *Dieu au miroir: Etude sur l'institution des images : Lecons III*, (Paris : Fayard, 1994), 271 p.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, « Einrichtung einer Bibliothek » dans: *Sämtliche Schriften und Briefe (Politische Schriften)*, (Berlin : Akademie-Verlag Berlin, 1986), 350 p.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, « Entwurf gewisser Staats-Tafeln » dans : *Sämtliche Schriften und Briefe (Politische Schriften)*, (Berlin : Akademie-Verlag Berlin, 1986), pp. 341-342.
- Lelong, Benoît, Mallard Alexandre, « La fabrication des normes », *Réseaux*, N°102, Volume 18, (Paris : Hermès Science Publications, 2000)
- Leonhard, Joachim-Felix, « Welche Schätze bergen die Archive ? » dans : *Die Kultur und die Medien*, Bundeszentrale für politische Bildung, (Bonn : Pössneck, 1998), pp. 77-87
- Leonhard, Joachim-Felix, « Es ist beschämend », *epd-medien*, N°69 (1998), pp. 3-4

- Leonhard, Joachim-Felix, « Die Zukunft gegenwärtiger Vergangenheit: Audiovisuelle Überlieferung und kulturelles Erbe », Eröffnungsvortrag anlässlich der Ersten gemeinsamen internationalen Generalkonferenz der International Association of Sound Archives (IASA), (Bogensee : septembre 1994) 4 p.
- Leroi-Gourhan, André, Le geste et la parole: la mémoire et les rythmes (Paris : Albin Michel, 1965), 70 p., 71 p., 72 p.
- Leroi-Gourhan, André, Le geste et la parole: Technique et langage (Paris : Albin Michel, 1974)
- Levy, Marie-Françoise, Lochard Guy, « Archives radiophoniques et télévisuelles : entretien avec Francis Denel », Mscope, Dossier : Sources audiovisuelles du temps présent, N°7 (1994), pp. 70-75
- Levy, Pierre, Les technologies de l'intelligence : L'avenir de la pensée à l'ère informatique (Paris : La Découverte, 1990)
- Levy, Pierre, Qu'est-ce que le virtuel ? (Paris : La découverte/Poche, 1998), 23 p., pp. 42-43.
- Linz, Erika, « The warehouse theory of memory is wrong – Zur Performativität semantischer Wissenstrukturen », colloque : Archivprozesse (Universität Köln : Kulturwissenschaftliches Forschungskolleg : «Medien und kulturelle Kommunikation» 2000), 10 p.
- Lochard Guy, Soulages Jean-Claude, La communication télévisuelle (Paris : Armand Colin, 1998)
- Lübbe, Hermann, Im Zug der Zeit (Heidelberg/New-York : Springer Verlag, 1994), 196 p.
- Luhmann, Niklas, « Gleichzeitigkeit und Synchronisation » dans : Soziologische Aufklärung 5 : konstruktivistische Perspektiven, (Braunschweig : Westdeutscher Verlag Opladen, 1990)
- Luhmann, Niklas, « Kommunikation mit Zettelkästen: ein Erfahrungsbericht » dans : Universität als Milieu (Bielefeld : Haux Verlag, 1992), pp. 58-60.
- Lyotard, Jean-Francois, La condition postmoderne (Paris : Minuit, 1979), 7p., 73 p.
- Matussek, Peter, « Hypomnemata und Hypermedia : Erinnerung im Medienwechsel : die platonische Dialogtechnik und ihre digitalen Amplifikationen », Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Sonderheft « Medien des Gedächtnisses », N°72 (1998), 276 p.
- McLuhan, Marshall, « L'amour des gadgets: Narcisse la Narcose » dans: Pour comprendre les médias (Paris : Seuil, 1968), pp. 61-68
- McLuhan, Marshall, La galaxie Gutenberg 2: la genèse de l'homme typographique (Paris : Gallimard, 1967), 395 p.
- Merzeau, Louise, « Complexité du temps télévisuel » dans : Les cahiers du collègue iconique, Communications et Débats, N°10 (Paris : INA/Direction de l'Inathèque de France, 1998-1999), 24 p.
- Merzeau, Louise, « Du monument au document », Les Cahiers de médiologie, N°7 (1999), 49 p., 51 p., 57 p., 54 p.

- Merzeau, Louise, « De l'archive comme machine à recycler, à fabriquer du mythe » dans : Les Cahiers du Collège iconique, Communications et Débats, N°11 (Paris : INA/Direction de l'Inathèque de France, 1999-2000)
- Merzeau, Louise, « Techniques d'adoption », Les Cahiers de médiologie, N°11 (2001), 186 p.
- Mondzain, Marie-José, Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain (Paris : Seuil, 1996)
- Müller, Mario, « Bericht aus der Praxis : Deutsches SportFernsehen (DSF) » dans : Löschen und vernichten oder bewahren und nutzen ?, ed. par la Bayerischen Landeszentrale für neue Medien, (München : BLM-Schriftenreihe, 1999), 49 p.
- Nancy, Jean-Luc, La ville au loin (Paris : Mille et une nuits, 1999), 48 p.
- Nietzsche, F. « La «faute», la «mauvaise conscience» et ce qui leur ressemble » dans : Par-delà bien et mal/La généalogie de la morale, Oeuvres philosophiques complètes, Tome VII, (Paris : Gallimard, 1971), 254 p.
- Nietzsche, Friedrich, « Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben » dans : Die Geburt der Tragödie: Unzeitgemässe Betrachtungen II, nachgelassene Schriften 1870-1873, (München : Taschenbuch Verlag, 1988), pp. 243-324
- Nietzsche, Friedrich, « De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie (1874) » dans : Friedrich Nietzsche : Œuvres, éd. par Jean Lacoste et Jacques le Rider (Paris : Robert Laffont, 1993), pp. 217-283
- Nora, Pierre, « Entre mémoire et histoire » dans : Les Lieux de mémoire, Tome 1, (Paris : Gallimard, 1997), 24 p., 29 p.
- Nora, Pierre, « La loi de la mémoire » dans: Le débat, n°78 (1994), pp.187-191
- Oexle, Otto Gerhard, Memoria als Kultur (Göttingen : Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen, 1995)
- Platon, Phèdre (Paris : GF-Flammarion, édition corrigée et mise à jour, 1997), 182 p.
- Pollert, Susanne, Film- und Fernseharchive in der Bundesrepublik Deutschland (Potsdam : Verlag für Berlin-Brandenburg, 1996), 65p., 163 p.
- Pomian, Krzysztof, « Les archives: Du Trésor des chartes au Caran » dans : Les Lieux de mémoire, ed. par Pierre Nora, Tome 3 (Paris : Gallimard, 1997), 168 p.
- Proust, Marcel, A la recherche du temps perdu: Le temps retrouvé (Paris : Gallimard, Paris,1927)
- Reck, Hans Ulrich, « Konstruktionen des Erinnerns » dans : Kunstforum : Transitorische Turbulenzen 1, N°127 (1994), 83 p., 99 p.
- Reck, Hans Ulrich, «Metamorphosen der Archive/Probleme digitaler Erinnerung » dans : Metamorphosen: Gedächtnismedien im Computerzeitalter, ed. par Götz-Lothar Darsow, (Stuttgart-Bad Cannstatt : Frommann-Holzboog, 2000), 220 p., 221 p., 222 p.
- Reck, Hans Ulrich, Erinnern und Macht: Mediendispositive im Zeitalter des Techno-Imaginären (Wien : WUV-Universität, 1997), 64 p.

- Reichertz, Jo, Unterberg Thomas, Tele-Kulturen: Fernsehen und Gesellschaft (Berlin : Verlag der Kunst, 1998)
- Renaud, Alain, « L'ère industrielle des substances sans accidents » dans : Peut-on apprendre à voir ?, ed. par Laurent Gervereau (Paris : L'image/Ecole nationale des Beaux-Arts, 1999), 62 p., 57 p., 58 p.
- Ricoeur, Paul, La mémoire, L'histoire, L'oubli (Paris : Seuil, 2000)
- Rieger, Stefan, Speichern, Merken: die künstlichen Intelligenzen des Barock (München : Fink Verlag, 1997)
- Riffi, Aycha, « Zur Archivierung des Fernsehens », (-88p., Magisterarbeit: Philologie.: Bochum, 1999), 30 p.
- Rocco, Anne-Marie, « L'INA numérise la mémoire de la télévision française » dans : Le Monde, ed. par Jean-Marie Colombani (Paris : 14 août 2001), 12 p.
- Rodes, Jean-Michel, « Archives audiovisuelles et convergence », CinémAction, n°97 (2000), 135 p.
- Rodes, Jean-Michel, « Les bouleversements de la mémoire au seuil du troisième millénaire », MédiaMorphoses, n°1 (2001), 8 p.
- Rodes, Jean-Michel, Directeur de l'Inathèque, « Inter-atelier méthodologique de l'Inathèque », (Paris : INA, séance du 8 janvier 2001), 13 p.
- Saintville, Dominique, « L'archivage des programmes de télévision: l'exception française », CinémAction: Les archives du cinéma et de la télévision, N°97 (2000), 97 p., 95 p., 96 p.
- Saintville, Dominique, Panorama des archives audiovisuelles (Paris : Documentation française, 1986)
- Sandbothe, Mike, Zimmerli, Ch. Walther, Zeit-Medien-Wahrnehmung (Darmstadt : Wiss. Buchges., 1994)
- Schacter, Daniel L., A la recherche de la mémoire : le passé, l'esprit et le cerveau, (Paris/Bruxelles : DeBoeck Université, 1999), 91 p.
- Schanze, Helmut, « Nationales Archiv für Audiovision », Bildschirmmedien, Vorträge und Diskussionsbeiträge der Jahrestagung 1993 des Sonderforschungsbereichs 240. N° 43 (1994)
- Schmidt, Siegfried.J, « Gedächtnis - Erzählen - Identität » dans : Mnemosyne, Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, ed. par : Aleida Assmann/Dietrich Hardt (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991), pp. 378-395
- Schmitt, Heiner, «Aufgaben und Organisation von Rundfunkarchiven » dans : Löschen und Vernichten oder Bewahren und Nutzen ?, ed. par Bayerische Landeszentrale für neue Medien, (München : BLM Schriftenreihe, 1999), 27 p., 29 p., 35 p.
- Schmitt, Heiner, « Nationales Archiv für Audiovision ? : Ideen, Ziele, Möglichkeiten, Schwierigkeiten, Stellungnahmen », Bildschirmmedien, N°43 (1994), 61 p.
- Schmitt, Heiner, Lampe, Joachim, « Die Zukunft der Rundfunkarchive unter dem Gesichtspunkt der Effektivitätssteigerung und Kostenorientierung » dans : Wer zappelt im Netz, wer knüpft die Fäden ?, ed. par Eckhard Lange, (Baden-Baden : Nomos Verlag, 1997), 55 p.

- Schüller, Dietrich, « Materialien und Reflexionen » dans : Das audiovisuelle Archiv : Informationsblatt der Arbeitsgemeinschaft audiovisueller Archive Österreichs, N° 27/28 (1990/1991), pp. 17-34
- Schüller, Dietrich, « Von der Bewahrung des Trägers zur Bewahrung des Inhalts. Paradigmenwechsel bei der Archivierung von Ton- und Videoträgern », Medium (Zeitschrift für Medienkritik), N°4 (1994), 31 p.
- Seitter, Walter, Foucault Michel, Das Spektrum der Genealogie (Bodenheim : Philo Verlagsgesellschaft, 1996)
- Sevenant, Ann Van, Ecrire à la lumière: le philosophe et l'ordinateur (Paris : Galilée, 1998)
- Sibony, Anne-Lise, Smets Jean-Paul, « Le droit et la mémoire à l'ère numérique » dans : Le Monde, ed. par Jean-Marie Colombani (Paris : 14 septembre 2000), 20 p.
- Sloterdijk, Peter, Der starke Grund zusammen zu sein (Frankfurt am Main : Suhrkamp 1998), pp. 30-33
- Stein, Hans Wolfgang, « Die Verschiedenheit des Gleichen. Bewertung und Bestandsbildung im archivischen Diskurs in Frankreich und Deutschland » dans : Der Archivar, Jg.48, N°4 (1995), 600 p.
- Stiegler, Bernard, « Die industrielle Echtzeit » dans : Arsenale der Seele: Literatur und Medienanalyse seit 1870, ed. par Friedrich Kittler et Georg Christoph Tholen, Band 1, (München : Wilhelm Fink Verlag, 1989), 205 p.
- Stiegler, Bernard, « Les temps de la lecture et les nouveaux instruments de la mémoire » dans : Sciences de l'information et de la communication, ed. par Daniel Bounoux, (Paris : Larousse, 1993), 659 p.
- Stiegler, Bernard, « Technologie et anthropologie » dans : La technique et le temps 1: la faute d'Epiméthée, (Paris : Galilée, 1994), pp. 95-142
- Stiegler, Bernard, « Discrétiser le temps » dans: Les cahiers de Médiologie, N°9 (2000), 121 p., 116 p., pp. 119-120.
- Stiegler, Bernard, « Machines à écrire et matières à penser », Genesis, N°5 (1994), 32 p.
- Stiegler, Bernard, « Une nouvelle donne pour les savoirs de l'image », Dossiers de l'audiovisuel, N°54 (1994), 20 p.
- Stiegler, Bernard, « Pour une économie politique des objets temporels » dans : Thesis, Colloque international : Médias et culture européenne, Weimar, N° 3 (1999), 104 p., 121 p.
- Stiegler, Bernard, La technique et le temps 2: La désorientation (Paris : Galilée, 1996) 211 p., 161 p., 25 p.
- Stiegler, Bernard, La technique et le temps 3: le temps du cinéma et la question du mal-être (Paris : Galilée, 2001)
- Stingelin, Martin, Das Netzwerk von Deleuze: Immanenz im Internet und auf Video (Berlin : Merve Verlag, 2000)
- Stocker, Günther, Schrift, Wissen und Gedächtnis: das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert (Würzburg : Fischer, 1997)

- Taranger Marie-claude, « L'art et la manière : les questions de forme, d'écriture et d'art dans les discours professionnels sur la télévision (FIPA 99) » dans : *Télévision: questions de formes*, ed. par René Gardiès et Marie-Claude Taranger (Paris : L'Harmattan, 2001), 245 p.
- Thiesse, Anne-Marie, « La construction scolaire », *Les Cahiers de médiologie*, N°3 (1997), 212 p.
- Todorov, Tzedan, *Les abus de la mémoire* (Paris : Arléa, 1995)
- Vaihinger, Dirk, « Das Gedächtnis als Speicher und die Endlosschleife in der Kybernetik zweiter Ordnung », *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, N° 72 (1998), 308 p.
- Varela, Francisco J., *Autonomie et connaissance: essai sur le vivant* (Paris : Seuil, 1989), 45 p., 169 p., 170 p.
- Virilio, Paul, *Esthétique de la disparition* (Paris : Galilée, 1989), 21 p.
- Virno, Paolo, *Le souvenir présent: essai sur le temps historique* (Paris : Editions de l'éclat, 1999), 137 p.
- von Foerster, Heinz, « La construction d'une réalité » dans : *L'invention de la réalité: contributions au constructivisme*, ed. par Paul Watzlawick, (Paris : Seuil, 1988), pp. 45-69
- von Foerster, Heinz, « Gedächtnis ohne Aufzeichnung » dans : *Sicht und Einsicht: Versuche zu einer operativen Erkenntnistheorie*, (Braunschweig/Wiesbaden : Vieweg, 1999), 153 p.
- Weinrich, Harald, « L'oubli éclairé » dans : *Léthé: Art et critique de l'oubli* (Paris : Fayard, 1999), pp. 87-114
- Williams, Raymond, *Innovationen. Über den Prozesscharakter von Literatur und Kultur* (Frankfurt am Main : Syndikat, 1977), 45 p.
- Winkler, Hartmut, « Die prekäre Rolle der Technik: Technikzentrierte versus anthropologische Mediengeschichtsschreibung » dans : *Medien': dreizehn Vorträge zur Medienkultur*, ed. par Claus Pias, (Weimar : Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1999), pp. 221-240
- Wulff Hans J., « Flow : Kaleidoskopische Formationen des Fern-Sehens », *Montage/av: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, N°4 (1995), 31 p.
- Xylander, Hans Jörg, « Bewertung, Formalerfassung, inhaltliche Erschließung und Lagerung von Hörfunkproduktionen » dans : *Löschen und Vernichten oder Bewahren und Nutzen ?*, ed. par la Bayerische Landeszentrale für neue Medien (München : BLM-Schriftenreihe, 1999), 80 p.
- Yates, Frances A., *L'art de la mémoire* (Paris : Gallimard, 1975)
- Zedelmaier, Helmut, « Orte und Zeiten des Wissens », *Dialektik*, N°2 (2000), pp. 130-131.

Documents internes

- « Deutsche Mediathek: Projektbeschreibung », ARD-Pressestelle, August 1999
- « Die Mediathek in der Kinemathek : Rundfunkgeschichte und Medienzukunft im Filmhaus am Postdamer Platz », 26 février 2001, pp .5-6

- « Directive sur la valeur archivistique des productions télévisuelles » (Richtlinien zur Feststellung der Archivwürdigkeit) dans : Règlement cadre sur la télévision (Regelwerk Fernsehen), Chapitre 7, (ARD, Fassung August 1991 mit neuesten Ergänzungen Januar 1998)
 - « Beteiligung der ARD an der Deutschen Mediathek », Beschlussvortrag für die ARD-Sitzung am 23./24.6.1997, Stuttgart
 - « Groupe de travail conjoint CDCC-CDMM sur la protection du patrimoine audiovisuel », Strasbourg, Palais des Droits de l'homme, 4e réunion, 1998, pp. 1-32
 - « Projekt: Deutsche Mediathek in der Kinemathek », Protokoll der Sitzung der AG Mediathek, Stiftung Deutsche Kinemathek, 5. April 2001
-