



www.ichim.org

Digital Culture & Heritage Patrimoine & Culture Numérique



Haus der Kulturen der Welt, BERLIN

Aug. 31st - Sept. 2nd, 2004
31 Août - 2 septembre 2004

LA GESTION DU PATRIMOINE AUDIOVISUEL EN FRANCE ET EN ALLEMAGNE: APPROCHE COMPARATIVE

Dr. Catherine Saracco

**Published with the sponsorship of the
French Ministry of Culture and Communication**

Actes publiés avec le soutien de la Mission de la Recherche et de la
Technologie du Ministère de la Culture et de la Communication, France

Interprétation simultanée du colloque et traduction des actes réalisées
avec le soutien de l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie

ABSTRACT (EN)

The introduction of digital technology relies increasingly on a technical-economic logic defined by short-term commercialisation and profitability. The repercussions of this trend are affecting, among other things, the production, organization, selection policy, and the accessibility of our audio-visual awareness. In the context of a cultural awareness that focuses on the predominantly economic interest of recycling and reusing things, the comparative analysis of the media archive policies in France and Germany represents an interesting research area. Following a presentation of the TV archive policy within the respective institutional and technological contexts in France and Germany, we will demonstrate that digital technology requires a differentiated concept of archiving. Just as the “Monumental” gives way to the “Documentary,” the topolitical, i. e. the centralized, monopolized, localizable object-defined archive, yields to the decentralized, fragmentary and process-defined archive. This realignment of the term Archive has practical consequences for the work steps in archiving, and for the technical set-up of digital TV archives. On a macroscopic level, it makes sense to pick up on the media-philosophical debate regarding the possibility of a culture of memory in the digital age. After all, the changed concept of archiving seems to prompt another question: could we not assume that the digital archive reflects our present day relationship to our cultural memory, which—like our cultural identity—is multiple, shifting, and heterogeneous? Isn't the issue more and more to qualify fixed-structure corpora in order to produce new, unusual and profitable objects?

Keywords: Digital technology, selection policy, cultural memory, process-defined archive, commercialization

ZUSAMMENFASSUNG (DE)

Der Einzug digitaler Technologien setzt zunehmend auf eine technisch-ökonomische Logik, die von Kommerzialisierung und Rentabilität in kurzfristigen Zeiträumen bestimmt wird. Dies hat u. a. Auswirkungen auf die Produktion, die Organisation, die Auswahlpolitik und die Zugänglichkeit des audiovisuellen Gedächtnisses. Im Kontext eines kulturellen Gedächtnisses, das vorwiegend ökonomische Interessen der Wiederverwertung und Wiederverwendung beinhaltet, stellt die vergleichende Analyse der Medienarchivpolitik in Frankreich und Deutschland ein interessantes Untersuchungsfeld dar. Nach einer Präsentation der Fernseharchivpolitik in den jeweiligen institutionellen und technischen Kontexten

Frankreichs und Deutschlands werden wir zeigen, dass digitale Technologien ein verändertes Archivverständnis erforderlich machen. So wie das « Monumentalische » dem « Dokumentarischen » weicht, tritt auch das toponomologische, d.h. zentrale, monopole und verortbar dingliche Archiv zurück gegenüber dem dezentralen, fragmentarischen und prozessualen Archiv. Diese Neugewichtung des Archivbegriffes hat praktische Konsequenzen auf die Arbeitsschritte der Archivierung und den technischen Aufbau der digitalen Fernseharchive. Auf makroskopischer Ebene hat es Sinn, die medienphilosophische Debatte um die Möglichkeit einer Erinnerungskultur im digitalen Zeitalter aufzugreifen. Schließlich scheint das veränderte Archivverständnis eine weitere Frage nach sich zu ziehen: Könnte man nicht annehmen, dass digitale Archive das Verhältnis unserer heutigen Zeit zum Kulturgedächtnis widerspiegeln, das wie die kulturelle Identität gemischt, fließend und heterogen ist? Geht es nicht zunehmend um Einschnitte in fest strukturierte Corpora, die neue, ungewöhnliche und fruchtbare Objekte produzieren?

Schlüsselwörter: Digitale Technologien, Auswahlpolitik, kulturelles Gedächtnis, Archiv als Prozess, Kommerzialisierung.

RESUMÉ (FR)

L'introduction des technologies numériques a amplifié les logiques économiques, synonymes de commercialisation et de rentabilisation des biens culturels dans le court terme. Celle-ci affecte en particulier l'organisation, la conservation, la sélection et l'accès aux documents audiovisuels. Dans le contexte d'une mémoire culturelle largement soumise aux lois technico-économiques, l'analyse comparative consacrée à la gestion du patrimoine audiovisuel en France et en Allemagne fournit un terrain de recherche passionnant. Après un détour par les stratégies institutionnelles et techniques propres aux archives audiovisuelles de part et d'autre du Rhin, ce sont les mutations du concept d'archive depuis l'émergence du numérique qui retiendront notre attention. Jadis associée à un lieu fixe, l'archive a dérivé vers la notion de processus et de devenir virtuel grâce aux libres combinaisons de l'ordre numérique. Cette évolution a des répercussions sur la gestion pratique du patrimoine audiovisuel par les archives de télévision. Plus le *monument* s'éloigne au profit du *document*, plus la fonction documentaire de l'archive devient capitale, et plus elle rend nécessaire la constitution d'échelles de mémoire et la hiérarchisation de niveaux de stockage. Enfin, au niveau de la réflexion anthropologique et philosophique, les mutations de l'archive posent la

question de la légitimité d'une culture électronique de la mémoire. Il semblerait que l'évolution de la notion d'archive révèle ce que dit notre temps sur la mémoire, qui, comme l'identité, se veut de plus en plus composite, fluide et hétérogène.

Mots clés : Technologies numériques, politique de sélection, mémoire culturelle, processualité de l'archive, commercialisation

A l'époque de l'accroissement exponentiel des données consécutif aux technologies numériques, engager une réflexion interculturelle sur la politique du patrimoine audiovisuel en France et en Allemagne représente un champ de recherche fécond. D'une part, parce que le numérique déploie une logique de vitesse et de rentabilité qui met en crise les modèles classiques de la transmission. Par conséquent, il est intéressant de s'interroger sur les stratégies institutionnelles et techniques de part et d'autre du Rhin afin de mettre en œuvre des politiques patrimoniales susceptibles de favoriser l'appropriation des savoirs audiovisuels. D'autre part parce que les nouvelles technologies modifient en profondeur l'archive et en particulier l'archive audiovisuelle dans ses déterminations matérielles, ses propriétés structurales et ses dispositifs institutionnels (ou l'on dira encore intentionnels)). Enfin parce qu'au niveau de la réflexion anthropologique et philosophique, les mutations de l'archive nécessitent d'examiner les possibilités d'une culture électronique de la mémoire.

Posons nous tout d'abord la question de la transmission du patrimoine audiovisuel en France et en Allemagne dans le contexte des nouvelles technologies. Avant de développer ce chapitre, j'aimerais commencer par définir le nouveau paradigme de la mémoire culturelle telle qu'il affecte aujourd'hui l'anthropologie de nos sociétés contemporaines. Ensuite, je préciserai ce que j'entends par le terme de transmission.

Depuis l'introduction de l'informatique et en particulier depuis l'émergence des technologies numériques, nous sommes entrés dans une logique industrielle de la mémoire. Que signifie logique industrielle de la mémoire ? : ceci signifie que la mémoire s'extériorise de plus en plus vers des dispositifs techniques. Avec l'extériorisation du savoir on touche ici au paradigme du savoir postmoderne qui a été très justement décrit par Jean-François Lyotard. A mesure que la mémoire culturelle s'extériorise et se miniaturise, elle obéit à une logique commerciale gouvernée par la loi de l'efficience. En d'autres termes, la valeur de l'information électronique doit être calculable et sa valeur est proportionnelle à son espace et temps de diffusion. Dans ce contexte, la gestion de la mémoire culturelle invite à être reconsidérée non plus au service d'un pouvoir politique mais économique. D'où un saut paradigmatique considérable car la gestion de la mémoire culturelle n'est plus liée à la catégorie du « politique » mais à celle du « technico-économique ». En effet, 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 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.

Dans la perspective d'une logique industrielle de la mémoire, demandons nous comment s'exerce aujourd'hui une politique de la mémoire dans un contexte où son organisation, sa conservation, son accessibilité et sa rentabilisation sont aujourd'hui l'objet d'enjeux économiques et de pressions énormes. La mémoire électronique s'apparente à une vaste entreprise de programmation et de rationalisation où ce qui compte avant tout, c'est le calcul de la valeur économique que représentent les industries culturelles. Cette soumission croissante des biens culturels aux lois de l'économie fait particulièrement ressentir ses effets dans le secteur des médias audiovisuels, 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 et la spéculation mondiale dans le domaine des droits d'auteurs est là tout à fait révélateur. 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 millions 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 puisque les photographes sont assimilés à de simples fournisseurs de contenus visuels. Le secteur de la photographie évolue d'une culture pointue de l'information à une culture de communication de masse et de la photographie d'illustration.

Cependant cette mise en tension entre le « politique » et le « technico-économique » n'affecte pas uniquement la gestion du savoir postmoderne, elle recouvre une dimension bien plus générale. On la perçoit notamment au travers des effets de la globalisation qui a engendré d'une part une uniformisation technico-économique et provoqué d'autre part un phénomène de multiplicité et de diversification des mémoires culturelles. Aux grandes mémoires organisatrices s'est substitué un émiettement de mémoires, des mémoires à la carte, qui comme les identités qu'elles fondent, deviennent de plus en plus parcellaires, particulières et particularistes. Enfin, ce phénomène d'atomisation de la mémoire est très lié aux technologies numériques qui accentuent le retrait d'une mémoire monumentale au profit d'une inflation documentaire où prédomine une mémoire dite de « flux » qui classe et recycle en décontextualisant. On dira ici que le « monument » s'éloigne au profit du « document » ou encore d'une « économie documentaire ».

Dans le contexte d'une mémoire culturelle largement techno-économique, la question des modalités de sa transmission, c'est-à-dire de son appropriation publique est centrale. Sans vouloir entrer ici dans un débats complexe et qui dépasse de loin le cadre de cette intervention (ex : la propriété intellectuelle, Internet et le droit d'auteur ou encore la philosophie du Logiciel Libre), force est de constater qu'aujourd'hui, la transmission effective de la mémoire numérique continue de se heurter à une économie de l'accès sélectif et à la persistance de monopoles d'informations, contraires aux principes de l'accès légal à la société du savoir. Avec l'extention des procédures de Leasing (Leasing Verfahren), les bibliothèques ne peuvent pas proposer un accès sur le long terme aux utilisateurs pour les données électroniques qu'elles acquièrent puisque les fournisseurs fixent les conditions et la durée d'utilisation. Même chose avec la révision de la notion de « fair use » qui garantissait jusqu'ici un accès à la propriété intellectuelle en réglementant quelques exceptions au droit d'auteur (copie privée ; droit de citation) à des fins de recherche. En guise de conclusion, on peut dire que le régime contemporain de la mémoire est au croisement de deux impératifs a priori inconciliables, le premier politique, garantissant son appropriation publique, le second économique, synonyme de privatisation.

Lorsqu'on approfondit la question de transmission du patrimoine dans le contexte d'une industrialisation de la mémoire culturelle, l'approche médiologique revendiquée par Régis Debray en France apporte un éclairage intéressant. En France, L'école de la Médiologie cherche entre autres à promouvoir des politiques de transmission susceptibles de construire de la durée et d'inscrire une culture dans une continuité historique. Ceci revient à plaider en faveur d'une verticalité instituante au sein de nos sociétés modernes alors que la logique horizontale de communication propres aux nouvelles technologies génèrent des phénomènes de fragmentation et d'hybridation, qui détrônent les ancrages institutionnels classiques. Ceci est particulièrement vrai des institutions classiques de gestion de la mémoire collective (école, bibliothèque, musée), qui sont confrontées à un essaimage de la mémoire culturelle, à tous les niveaux de la production des biens comme des savoirs. Prenons l'exemple de la marchandisation croissante du secteur éducatif où les concepteurs et fournisseurs de services en ligne et en particulier de télé-enseignement ont compris que le développement de catalogues de programmes de formation clés en main représentait un investissement de plus en plus lucratif.

Pour la question qui nous préoccupe, à savoir la politique des archives audiovisuelles en France et en Allemagne, l'angle médiologique permet 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 et donc à un espace de négociation entre des impératifs de marché pris dans le court terme et le maintien de ce qui appartient aux fondements de l'identité culturelle. On verra que dans la pratique, cette politique peut prendre la forme d'une sélection du patrimoine par les archives audiovisuelles : celles-ci sont amenées à « répondre de », à faire de la sélection, donc de l'interprétation, une condition de l'héritage audiovisuel.

Abordons maintenant les stratégies institutionnelles et techniques propres aux archives audiovisuelles de la France et de l'Allemagne. L'analyse des politiques de l'archive audiovisuelle en France et en Allemagne permet de faire ressortir deux cultures nationales de l'archive.

Je viens de souligner que le régime contemporain de la mémoire est tiraillé entre deux logiques a priori inconciliables, la première politique, garantissant son appropriation publique, la seconde économique, synonyme de privatisation.

En France, ce topos continue de refléter la pratique des archives audiovisuelles comme à l'Institut National de l'Audiovisuel où la cohabitation entre les activités patrimoniales et celles d'exploitation des archives pour les usages professionnels au sein d'une même institution n'a pas toujours été simple. La ligne de partage entre des missions de service public et les activités commerciales n'étant pas toujours très claire. Au sein de l'INA, il faut différencier le département des archives professionnelles du département de l'Inathèque qui a été créé suite au vote de la Loi sur le dépôt légal en 1992.

Pour ce qui est des archives professionnelles, on peut dire que 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, donnent 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. 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. 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.

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 puisque la France était le seul pays où le diffuseur se voyait déposséder des droits de propriété sur les programmes qu'il avait lui-même produits. Depuis 1999, l'ambition de l'INA est de devenir le premier opérateur européen du patrimoine audiovisuel grâce à la mise en place d'un plan de sauvegarde systématique des fonds anciens sur lesquels elle détient les droits. Ceci est révélateur 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.

Avec le vote de la loi 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. L'enjeu est de taille puisqu'il s'agissait de procéder à un rééquilibrage entre des préoccupations d'intérêt général comprises comme la défense d'une mémoire collective publique et des missions professionnelles, c'est-à-dire commerciales. Au départ, la loi mentionnait l'obligation d'une consultation des documents conservés « dans l'enceinte de l'organisme dépositaire ». Depuis la loi a été aménagée ce qui permet l'exploitation des archives du Dépôt légal en ligne dans 64 SLAV en région. 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, 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. 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, l'INA contribue à la valorisation de son portefeuille de droits d'exploitation.

La mise en œuvre d'une politique de sélection au sein du Dépôt légal a eu des implications certaines en terme de politique patrimoniale. Cette volonté de procéder à l'échantillonnage de la production audiovisuelle permet de mettre en perspective deux grands terrains d'argumentation.

Le premier est de nature philosophique : à la fin du XIX^{ème} siècle est apparu ce qu'on appelle « l'art de l'oubli » (ars oblivionalis) lequel a eu des répercussions sur le cadre épistémologique de cette époque. Un des textes fondateurs est celui de Friedrich Nietzsche « De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie » sur la dialectique entre la mémoire et l'oubli. Ce texte écrit dans le contexte de l'historicisme demeure encore aujourd'hui d'une formidable actualité. Pour Nietzsche, le travail de sélection se donne comme la condition même d'une pensée de la transmission historique et est nécessaire à la plasticité d'une culture. A l'époque, Nietzsche rompt avec la tradition de l'historicisme et son cortège de grands établissements patrimoniaux, lieux de conservation par excellence des traces de la maîtrise et du pouvoir. Cependant, même si la mise en œuvre d'une sélection demeure pertinente d'un point de vue philosophique, les conséquences inhérentes à toute intervention sélective méritent d'être discutées. L'enjeu d'une politique de sélection est bien la construction d'un régime discursif sur l'image qui, en tant que « logos » est forcément intentionnel donc politique. Au-delà du fait qu'une intervention sélective peut être sujette à caution au regard de la pertinence scientifique 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.

En France, le vote de la Loi de 1992 sur le dépôt légal de la radio-télévision témoigne d'une culture de l'archive, 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. Dans ce contexte, l'analyse des critères de sélection fait apparaître une nette démarcation entre une culture élitaires et une culture populaire puisque le dépôt revendique l'exhaustivité pour les œuvres audiovisuelles et fait le choix d'un échantillonnage pour les émissions à caractère répétitif comme les jeux ou les retransmissions sportives. 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.

De plus, au départ, seules six des 7 chaînes diffusées actuellement sur les 6 réseaux hertziens nationaux obéissaient au Dépôt légal. Depuis 2001, le projet d'extension du modèle du Dépôt légal aux 13 chaînes thématiques du câble et du satellite est effectif. Par conséquent le Dépôt légal ne concerne que le patrimoine audiovisuel national, une extension du Dépôt légal au niveau régional ayant été déclarée économiquement pas viable. 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. 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. Alors que la sélection au titre 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. Ces catégories restent néanmoins sujets à caution puisqu'à travers ces choix, un certain assujettissement à des schèmes patrimoniaux éprouvés est visible. 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. En vertu de la spécificité du media télévision (où la classification entre culture d'auteur et culture populaire est nivellée) et de la dilatation du champ du patrimoine issue de la diversification des pratiques culturelles, il serait souhaitable que ces glissements soient pris en compte dans les critères Dépôt légal. 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 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 ?

Cependant, les développements récents dans les domaines de la numérisation et de la compression du signal vidéo incitent à réévaluer la question de la sélection à la lumière de la démultiplication des capacités de stockage. En effet, depuis janvier 2001, l'INA a évolué d'un régime analogique à un régime numérique grâce à la captation directe par fibres optiques des programmes de télévision. En permettant la consultation d'une journée de programmation, ce nouveau système met à l'épreuve le concept même de sélection. Puisque l'évolution du dispositif documentaire de l'Inathèque met désormais l'utilisateur en présence de deux types de sources (celles qui obéissent au critères du dépôt légal et font l'objet d'un traitement documentaire approfondi et celles, entre autres étrangères, non documentées mais consultables), on peut s'interroger sur la légitimité « verticale » de la sélection. En effet, les technologies numériques, en démultipliant la densité des informations pour un accès à l'ensemble de la diffusion sans différenciation, apparaissent comme une chance à saisir dans l'ouverture du principe de sélection. L'irrigation « horizontale » en documents supplémentaires redéfinit les modes d'énonciation de la sélection, puisque l'utilisateur, par le choix des émissions retenues, en fait 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 en les infirmant.

Pour conclure, on peut dire qu'en France, le modèle Dépôt légal représente une nécessité et un gage politique de premier ordre. Les effets de la convergence technologique sur l'audiovisuel et le passage annoncé d'une industrie du flux et à une industrie des stocks et des services nous rappelleront à l'heure venue, combien la documentation du flux - qui favorise rétrospectives et prospectives - est d'une importance capitale au moment où le système d'horodiffusion menace de céder la place à une grille de programme convertie en simple multiplicateur de disponibilités. Là effectivement le risque d'une amnésie générale par l'excès de mise en mémoire non sélective et non programmée deviendra peut-être réalité.

En Allemagne, la mémoire audiovisuelle est davantage horizontale et centrifuge. Outre-Rhin, la constitution d'un patrimoine ne repose pas exclusivement sur des organismes publics - telles que les archives de la radiotélévision allemande (DRA) ou encore la Médiathèque à Berlin - chargés de la collecte et de la cartographie des sources et se joue de plus en plus hors du cadre institutionnel, comme c'est le cas aux Etats-Unis ou au Canada. Au-delà de différences nationales patentées, il est frappant de constater que la gestion de cet « éphémère » audiovisuel oscille en Allemagne entre un désir d'exhaustivité et la volonté de sélection : la revendication de l'exhaustivité appartient aux offices de radiodiffusion de droit public (ARD et ZDF), alors que le projet de la nouvelle Médiathèque à Berlin est lié à une politique de sélection. A une intervention sélective en amont de la chaîne archivistique, comme c'est le cas en France dans le cadre du Dépôt légal, les offices de radiodiffusion publics allemands opposent une procédure d'évaluation des documents audiovisuels qui intervient après l'indexation affectant à chaque émission un coefficient documentaire déterminant le type de conservation qui lui revient : conservation indéfinie, une conservation temporaire ou la cassation d'une émission. Les critères sont de trois ordres : l'intérêt d'une émission en fonction de l'actualité politique ou culturelle, la valeur esthétique de l'émission indexée sur la qualité du produit définitif et sur le partipris de réalisation, et enfin le choix du format de l'émission dans la perspective des stratégies de programmation et de l'histoire de la télévision.

Mais dans la pratique, les documentalistes des chaînes publiques allemandes utilisent indifféremment le coefficient de la conservation indéfinie des émissions, justifiant ce choix par la vague de destructions arbitraires de documents audiovisuels dans les années 1960, quand le prix onéreux des supports précipita certains archivistes allemands dans des procédures de cassation prématurées. La conception allemande part néanmoins du principe que le tri immédiat en fonction de critères définis en amont, tel que l'applique le Dépôt légal pour la radio-télévision en France, va à l'encontre de l'idée d'intégralité voire d'intégrité du stock. En revanche, c'est le degré d'indexation des émissions qui donne tout son sens au stock, c'est à dire au type d'archivage préconisé. La revendication d'une échelle de mémoire en Allemagne a su anticiper avec justesse le contexte du numérique. En effet, l'ère des magasins où l'on entreposait les émissions sans aucune différenciation est révolue pour céder la place à une hiérarchisation des niveaux de stockage. Place à des architectures sophistiquées, reposant sur des niveaux de stockage en fonction de critères de plus en plus ténus, tels que les priorités de coût au giga-octet stocké, de temps d'accès aux données ou encore de vitesse d'enregistrement et de lecture.

En revanche, le projet de la Médiathèque à Berlin est lié à des critères de sélection bien différents. Alors que ceux du Dépôt légal conduisent une démarcation entre une culture élitaine et une culture populaire, la Médiathèque fait la part belle à la réception des productions télévisuelles, donc à la consommation réelle. La volonté d'y respecter les choix des téléspectateurs est manifeste puisque sont conservées toutes les émissions qui ont enregistré le plus d'audimat, ainsi que celles récompensées par un prix. De plus, la collecte est exhaustive pour les retransmissions de football et les feuilletons télévisés. Pour ce qui est de l'actualité, la Médiathèque souhaite mettre à disposition du public l'intégralité des éditions hebdomadaires de l'ARD à défaut de pouvoir en proposer une édition quotidienne. Grâce à ce choix singulier et plus contrasté, la Médiathèque défend ainsi une politique de l'archive selon laquelle la réception reflète les 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, cette politique de l'archive reste tributaire d'une certaine « esthétique de la réception » qui, de Hans Robert Jaus à Jürgen Habermas, 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, cette conception restaure la fonction sociale de l'expérience esthétique en reliant la sphère artistique et la sphère pratique. La transmission d'un savoir audiovisuel ne doit pas transposer les jugements de goût venus d'arbitres professionnels, mais au contraire s'appuyer sur les critères régnants valides 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 seront pris en compte par des archives audiovisuelles qui ont pour mission de couvrir les aspects véritablement représentatifs de la production télévisuelle. Plus généralement, cette politique de l'archive qui s'interdit de hiérarchiser entre œuvres télévisuelles et programmes populaires s'appuie sur la spécificité du médium : caractérisée par la consommation journalière et le recyclage ainsi que par l'installation de structures uniformes et répétitives, la télévision a tendance à désacraliser l'idée de l'œuvre unique et universelle. Ainsi, pour des raisons endogènes au médium autant qu'en vertu de l'évolution de la notion de « culture » qui relève davantage d'une définition anthropologique depuis les années 70, la politique archivale allemande se différencie substantiellement de la conception française.

A travers ces divergences franco-allemandes, on voit en tout cas combien les orientations des archives audiovisuelles, en tant qu'appareils idéologiques de la mémoire, pèsent de tout leur poids dans l'objectivation de schèmes patrimoniaux.

Après cette première partie consacrée aux conditions techniques et institutionnelles d'une politique de la mémoire audiovisuelle en France et en Allemagne, j'aimerais parler de l'impact des nouvelles technologies sur le dispositif de l'archive. En effet, les évolutions technologiques qui affectent les notions de temps et d'espace, transforment corrélativement le concept d'archive.

On note tout d'abord l'évolution de l'archive comme « topos » vers l'archive comme « processualité ». Alors qu'historiquement l'archive est liée à un dispositif « toponomologique » (et donc à l'exercice de la loi dans une domiciliation), que ce soit le lieu représenté par l'espace physique encore circonscrit de la demeure des archontes ou celui, plus symbolique de l'appareil des Etats absolutistes, elle évolue à partir du XIX^{ème} siècle de document juridico-politique vers un document de société à des fins d'écriture de l'histoire. Incontestablement, c'est la mise en mouvement progressive du savoir dès le début du XIX^{ème} siècle, grâce à l'introduction d'instruments de traitement des contenus (catalogues, systèmes à fiches, répertoires) qui fait dériver le concept d'archive de lieu fixe et stable en document au devenir virtuel. Aujourd'hui le Web accentue ce mouvement de processualisation de l'archive dans la mesure où les traces se constituent comme recréation permanente grâce aux libres combinaisons de l'ordre numérique.

La transformation de l'archive comme processualité a également des répercussions sur la gestion pratiques des archives au sein des télévisions. La pratique marque l'évolution d'une archive conçue comme « entrepôt d'actifs gelés » vers une archive comme « système transitoire ». De ce point de vue, la consécration d'une nouvelle terminologie est édifiante puisque aujourd'hui le concept « d'archivage à court terme » (Kurzzeitarchivierung) ou encore celui « d'archivage d'actualité » (Aktualitätsspeicher) circulent dans les milieux spécialisés. Comme j'ai pu le constater lors de mes recherches au sein du service d'archive et de documentation de la holding allemande « ProSiebenSat1MediaAG », le passage de la fixité à la transitivité, lié à la virtualité des systèmes d'archive, valorise une conception de l'archive audiovisuelle comme contenus toujours plus facilement et rapidement exploitables. De plus la numérisation induit des pratiques et des choix archivistiques qui modifient en profondeur le dispositif de l'archive. Dans le contexte d'une politique de rationalisation et d'efficacité liée à des contraintes budgétaires et temporelles, on constate 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. En prenant une dimension éditoriale et critique déterminante, la

fonction documentaire contribue à redéfinir le rôle initial de l'archive, non plus comme écho du passé mais comme matériau d'une exploration future.

Mais c'est sans doute l'introduction d'une hiérarchisation des niveaux de stockage qui constitue le point d'orgue des politiques de rationalisation des systèmes d'archivage. En effet, l'ère des magasins où l'on entreposait les émissions sans aucune différenciation est révolue. Place aujourd'hui à des architectures sophistiquées, reposant sur des niveaux de stockage en fonction de critères de plus en plus ténus. Ceux-ci obéissent à des priorités de coût au gigaoctet stocké, de temps d'accès aux données ou encore de vitesse d'enregistrement et de lecture. Au sein de ces nouveaux serveurs d'archivage, l'archive se décline en on-line, near-line et off-line. Il y aurait donc ainsi 3 âges ou 3 valeurs de l'archive : une valeur primaire indexée sur l'accessibilité des données 24h/24 et 7jours/7, sur une vitesse de téléchargement de l'ordre de la milliseconde et enfin sur le stockage de matériels livrés par les agences (feeds) ou d'émissions d'actualité conservées entre 2 à 7 jours sur disque magnétique. A cette archive primaire succède une valeur intermédiaire (le near-line), où l'utilisateur accède aux contenus par périodes, avec une vitesse de téléchargement de l'ordre de la minute et un stockage de sujets d'actualités et d'images-prétextes dans un « jukebox » utilisant des disques magnéto-optiques. Enfin, le dernier niveau ou valeur tertiaire de l'archive (le off-line) a pour principe un accès peu fréquent, le stockage de matériels antérieur à 2002 (Sat1) et conservés sur bandes magnétiques (DLT : Digital Linear Tape) dans une bandothèque robotisée.

Au niveau de la réflexion anthropologique, le transfert de la mémoire culturelle vers des systèmes de stockage de plus en plus performants a suscité une vive discussion sur la légitimation d'une culture électronique de la mémoire. Celle-ci a d'abord été marquée par la résurgence du vieux débat platonicien sur la mémoire naturelle, intérieure et intelligible (mneme) par opposition à la mémoire artificielle, extériorisée donc artificieuse (hypomnesis). L'opposition entre une idéologie de l'extériorité et de l'intériorité a révélé deux conceptions opposées de la mémoire, une mémoire-dépôt (ars memoria) et une mémoire comme puissance du souvenir (memoria vis). Le fonctionnement de l'ordinateur avec ses fichiers informatiques a été souvent assimilé à une mémoire-dépôt à l'instar de la technique des Arts de la mémoire et de l'architecture des *loci et imagines*. De même on a pu retrouver la différence entre mémoire-dépôt et mémoire-connaissance à travers les divergences d'approche qui opposent, d'un côté, les détracteurs de l'hypertexte informatique pour qui les nouvelles formes d'écritures collectives sont incapables de produire une mémoire-connaissance et de l'autre, les

ardents défenseurs de l'hypertexte (Pierre Levy) qui décèlent dans cette nouvelle technologie la possibilité d'une véritable écriture-lecture collective.

Cependant, je ne partage pas l'inquiétude des « apocalyptiques » (Hans Ulrich Reck) pour qui les technologies numériques sont synonymes d'amnésie technologique. En provoquant accélération et éphémérisation, les nouvelles technologies consacrent la suprématie du temps réel et produisent l'éclatement du temps historique. Personne ne contestera que l'évènement en temps réel vient, trivialement, sans l'épaisseur de la durée, sans être inscrit dans une chronologie. Et cette dislocation du temps historique entame d'une certaine façon le crédit de l'archive comme ressource opératoire pour l'écriture de l'histoire. De même, la mise en mémoire numérique (la machine binaire) et les logiciels n'offrent qu'une combinatoire mais jamais un champ problématique – et réactive en cela la conception platonicienne du possible et du réel (donc du déroulement d'un programme sans effectuation et dépassement).

Mais plutôt que de conclure à l'avènement d'une mémoire sans histoire, il est en revanche plus intéressant d'interroger les formes de temporalité générées par les nouvelles technologies. Je pense que l'interaction entre un opérateur humain – qui est en soi un programme ouvert, évolutif et donc un projet – et les technologies numériques, peuvent donner accès à une véritable culture de la mémoire. Les technologies numériques renforcent la dialectique virtuel/actuel et favorisent l'ouverture du temps comme création. Cette culture de la mémoire naît à mon sens des corrélations et interférences possibles entre les processus mnésiques de l'opérateur humain et les processus électroniques, interférences qui sont elles-mêmes génératrices d'imprévisibilité et de créativité. On peut imaginer qu'une sorte d'aller-retour se crée entre l'homme et la machine : la perception d'une image générée par ordinateur se mêle à un souvenir-image enregistré dans notre mémoire pour donner naissance à une nouvelle information où le passé, le présent et le futur s'assembleraient en constellations temporaires, fugitives, aléatoires pour se dissoudre à nouveau.

Ce sont d'ailleurs les jeux de constructions aléatoires auxquels nous invite le CD-Rom « Immemory » de Chris Marker puisque les modes de navigation dans cette mémoire réticulaire, l'incite à créer ses propres liaisons régies par l'ordre du pulsionnel, de l'émotionnel et de l'imprévisible. On peut faire l'hypothèse que cette mémoire associative et dynamique rejoint le modèle « connexionniste » de la mémoire humaine. En effet, en mettant l'accent sur les processus dynamiques de construction, le connexionnisme a bien montré que l'interaction entre le système nerveux et l'environnement déclenche à chaque fois un nouveau pattern de connexions neuronales qui détermine la réponse. Ce pattern est à chaque fois unique, spécifique, non-linéaire donc imprévisible.

De plus, les modalités modernes d'archivation à travers les possibilités de spatialisation du flux audiovisuel - comme c'est le cas à l'Inathèque par exemple - réintroduisent une certaine épaisseur historique. A la télévision, le recyclage d'images d'archives creuse dans le dispositif télévisuel des espaces de rétention, de sédimentation et peut contribuer à la production d'une mémoire à long terme, politiquement structurante (ex : pensons ici aux montages d'archives dans l'émission « Histoire parallèle » sur la chaîne Arte qui génèrent une extension mémorielle)

En guise de conclusion, on observe que les technologies numériques et les mutations de l'archive qui lui sont inhérentes, ouvre le champ à l'émergence de communautés audiovisuelles qui 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. La légitimation et donc l'avenir de pratiques de mémoires institutionnalisées sont fortement concurrencés par l'éclosion de communautés audiovisuelles. Celles-ci viennent contrebalancer les institutions publiques grâce à la constitution de corpus thématiques et à leur distribution via le réseau. En proposant des redécoupages, ces communautés audiovisuelles initient des formes de « contre-sélection », rééquilibrant les omissions voire les exclusions de la mémoire officielle. De plus, les effets de la convergence technologique marquent le développement d'une logique de personnalisation des données (« home multimédia ») grâce à l'introduction d'enregistreurs numériques personnels (PDR). L'élaboration par l'utilisateur de ses propres grilles de programme laisse entrevoir à terme la constitution de montages d'archives audiovisuelles privées qui s'affranchissent des grilles officielles et autorisent des « architectures de la mémoire » inédites.

Ces développements autour de l'archive témoignent aussi d'un mouvement d'essoufflement des mémoires monopolistiques au profit de mémoires multiples, fragmentaires et individuelles. L'archive révèle ainsi 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 ». Cette « franchise » vient contrebalancer l'ardente nécessité d'une politique patrimoniale dont toutes les sociétés, soucieuses de filiation et de transmission ont besoin.

Références:

- Debray, Régis, « Malaise dans la transmission », Les Cahiers de médiologie, N°11(2001), 18p.
- 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
- Levy, Pierre, Qu'est-ce que le virtuel ? (Paris : La découverte/Poche,1998), pp.42-43
- Reck, Hans Ulrich, « Metamorphosen der Archive/probleme digitaler Erinnerung » dans : Metamorphosen : Gedächtnismedien im Computerzeitalter, Hrg. Von Götz-Lother Darsow, (Stuttgart-Bad Cannstatt : Fommann-Holzboog, 2000), 220p.