

# Archives audiovisuelles de la littérature (par Selina Follonier)

28 novembre 2019

L'audiovisuel est devenu constitutif du patrimoine littéraire. Si, parmi les traces archivistiques relatives à la littérature, les documents sonores et filmiques occupent une place marginale, et si l'association entre littérature et audiovisuel ne se départit pas aisément du statut d'oxymore que lui attribue un demi-siècle de discours sur le supposé antagonisme entre les deux formes d'expression, ces sources représentent néanmoins, à l'heure où la circulation de la parole des auteurs ne se restreint plus au support écrit, une part considérable et grandissante de la mémoire de la vie et de la production littéraires. Leur faible légitimité épistémologique et leur position excentrée par rapport aux circuits traditionnels de la transmission du savoir ont posé un obstacle majeur à leur reconnaissance, mais en conséquence de l'évolution du paysage médiatique depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, l'audiovisuel gagne une importance de premier ordre en tant que support de conservation au sein d'une nouvelle économie mémorielle et d'une nouvelle géographie du savoir. Une quarantaine d'années après la création de l'Institut national de l'audiovisuel (INA) en France, qui constitue le premier centre d'archives audiovisuelles[1] au monde, les gisements de sons et d'images animées s'agencent en une constellation qui, pour se situer hors du terrain habituellement arpenté par les chercheurs en lettres, forme un continent vaste bien qu'encore peu exploré.

Les documents audiovisuels ayant trait à la littérature recèlent une mine d'informations d'ordre historique, sociologique, biographique et paratextuel. Toutefois, ces objets issus des provinces médiatiques de la République des lettres et leur articulation à la sphère littéraire soulèvent différents problèmes théoriques et méthodologiques, concernent autant l'hétérogénéité matérielle et sémiotique des sources, la non-contiguïté institutionnelle et l'éclatement des lieux de conservation.

## **Institutions, projets, collections : esquisse d'une cartographie**

Le territoire des archives audiovisuelles du littéraire se déploie autour d'institutions, de projets et de lieux de production de différentes natures. Dans l'espace francophone européen et nord-américain, il se partage essentiellement entre, d'une part, les entreprises de radio-télévision nationales ou régionales (les chaînes de la télévision française, la Radio-Télévision belge de la Communauté française (RTBF), Radio-Canada, la Radio-Télévision suisse (RTS) francophone) et les structures en charge de la gestion et de la numérisation de leurs fonds (l'INA en France, la Sonuma en Belgique) ; d'autre part les archives littéraires proprement dites (Archives et Musée de la littérature (AML), Archives littéraires suisses (ALS), l'Institut Mémoires de l'édition

contemporaine (IMEC)...) qui, malgré l'évidente secondarité de leurs collections sonores et filmiques par rapport aux collections écrites, conservent, pour ce qui est des établissements précités, un nombre de documents audiovisuels qui se chiffre en milliers[2]. Il s'y ajoute, en second lieu, des institutions bibliothécaires (telles que la Bibliothèque nationale de France (BnF) qui possède son propre Département de l'Audiovisuel[3]), des archives cinématographiques (le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC)[4], la Cinémathèque royale de Belgique, la Cinémathèque québécoise, la Cinémathèque suisse), des phonothèques (Phonothèque québécoise, Phonothèque nationale suisse...) ou encore différents musées, fondations ou autres organismes consacrés à la conservation et à la valorisation du patrimoine audiovisuel (telle par exemple l'association Memoriav). Enfin, cas exceptionnel : le Centre d'archives Gaston-Miron (CAGM). Fondé en 2008 et rattaché à l'Université de Montréal, il constitue la première et jusqu'à présent la seule institution exclusivement consacrée à la valorisation et à l'étude de documents audiovisuels liés à la vie littéraire.

Au sein de ce paysage, les sources se distribuent selon des échelles variées ; elles circulent et s'agencent à la faveur de projets et de partenariats ainsi qu'au gré des évolutions technologiques et des législations changeantes sur l'audiovisuel. Plusieurs initiatives se sont employées à établir une passerelle entre archives littéraires et archives audiovisuelles, comme dans le cadre de partenariats noués entre l'IMEC et l'INA ou entre les AML et la Sonuma. Ceux-ci visaient principalement à étendre l'accès aux fonds audiovisuels par le biais de transferts de documents et par l'installation de postes de consultation dans les archives littéraires, à accélérer les processus de numérisation des sources ainsi qu'à instaurer un échange de compétences dans l'objectif d'optimiser la gestion de ce patrimoine spécifique. Un autre projet, intitulé IMVOCS (Images et voix de la culture suisse)[5] (2002-2015) et mené en collaboration entre les Archives littéraires suisses, les Archives Max Frisch, Memoriav, la Société suisse de radiodiffusion et télévision (SRG SSR) et la Phonothèque nationale suisse, entendait œuvrer à la sauvegarde et la valorisation d'enregistrements concernant des écrivains dont les archives sont déposées aux ALS. Reposant sur une volonté d'établir un pont entre archives écrites et archives audiovisuelles, il constitue sans doute l'une des tentatives les plus systématiques de mise en relation entre ces deux sphères, s'appuyant en outre sur le concours d'experts universitaires et des archivistes responsables des fonds d'auteurs. Enfin, quant au cadre plus spécifiquement académique, citons des projets tels que celui dédié au « Patrimoine sonore de la poésie », piloté par l'Observatoire de la vie littéraire (OBVIL) de la Sorbonne, ou le programme SpokenWeb, basé à l'Université Concordia.

La typologie des sources audiovisuelles se décline en fonction des supports, des formats et des contextes de production. Les fonds « littéraires » se composent pour l'essentiel d'entretiens, d'émissions radiophoniques et télévisées, de reportages ou de

documentaires, de créations telles que des poèmes ou des carnets radiophoniques, de captations de lectures publiques, de conférences ou de pièces de théâtre, ou encore d'adaptations filmiques d'œuvres littéraires. Ils sont alimentés selon différentes logiques (dons privés, archivage professionnel, dépôt légal[6]...) et relèvent de diverses provenances : les œuvres issues du secteur de la radio-télévision, les enregistrements personnels figurant dans l'héritage des auteurs, la production audiovisuelle propre aux institutions de conservation. Pour ce qui est de cette dernière catégorie, l'INA réalise des entretiens patrimoniaux parmi lesquels figure la collection « Mémoires du théâtre » ; l'IMEC diffuse une série de capsules vidéo d'interviews d'auteurs sous le titre « Comment écrivez-vous ? » et effectue des enregistrements intégraux de conférences ou de colloques qui se tiennent dans ses locaux ; les AML produisent des documentaires et procèdent à des captations filmiques de mises en scène de pièces théâtrales et d'autres manifestations publiques, dans le but de « documenter les moments significatifs de la vie littéraire[7] ».

Les différents types d'institutions et de contextes définissent différents modes de récolte, de gestion et de valorisation des sources. Aussi bien la production et la diffusion que la conservation, le classement et la numérisation sont soumis à des modalités, des rythmes temporels et des finalités variables en fonction du statut des organismes et de leur mission institutionnelle (patrimoniale, commerciale, scientifique...). Alors que pour des entreprises de radio-télévision, la politique d'archivage reste liée aux enjeux de la production, soit à la perspective d'une réutilisation des documents dans le cadre de nouvelles émissions ou de rediffusions d'émissions d'archives, et que celle des organisations comme l'INA et la Sonuma conjugue une visée de conservation à des considérations sur la valeur commerciale des sources, celle des établissements exclusivement patrimoniaux reste centrée sur l'archivage pérenne, tandis que les structures rattachées à des universités associent à cet objectif celui de la mise à disposition des fonds pour la recherche[8].

## **Prismes et médiations**

L'accès à cet univers d'images animées et des sons n'est envisageable qu'à travers des interfaces qui forment autant de prismes entre la connaissance et les objets de connaissance. Compte tenu de leur spécificité matérielle et sémiotique, les contenus des documents audiovisuels nécessitent des dispositifs de lecture spécifiques et doivent être appréhendés à l'aune de leur statut doublement médiatisé : premièrement à travers le support d'inscription, deuxièmement à travers les catalogues, moteurs de recherche ou logiciels mobilisés pour les consulter.

Depuis l'invention des procédés de captation sonore et filmique, une grande diversité de supports de sauvegarde ont vu le jour (disques 78 tours, bandes magnétiques, disques microsillon, cassettes audio et vidéo, microcassettes, disquettes, CDs...). Au

regard de leur fragilité matérielle et de la rapide obsolescence des appareils de lecture, leur contenu est aujourd'hui progressivement transféré vers le support numérique et, le plus souvent, rendu disponible à la consultation sur des postes de lecture dans les archives et bibliothèques. Cette situation présente de nombreux avantages : le fait de réunir les différents types de données sur un seul support permet non seulement d'assurer une meilleure accessibilité et d'en optimiser la gestion, mais également de faciliter la mise en parallèle et la comparaison d'informations provenant de formats hétérogènes.

Toutefois, l'ambition universalisante des techniques de reproduction numériques contraste avec le caractère souvent très fragmentaire de la vision qu'elles offrent. Déjà en amont du processus de catalogage et de numérisation, de nombreux facteurs sont susceptibles d'influencer l'état des collections : lacunes lors de l'enregistrement, endommagement lors du stockage ou de manipulations, perte, détérioration, destruction en raison d'une absence de moyens financiers pour en assurer la conservation ou par négligence due à un manque de conscience de la valeur historique des sources. Quant aux collections digitales, les bases de données et instruments numériques dont on dispose sont loin d'être complets ni infaillibles. Malgré les investissements et les avancées considérables accomplies à ce jour, les catalogues ne sauraient, à l'évidence, prétendre à l'exhaustivité. Les restrictions de temps, de budget et de main d'œuvre contraignent chaque institution à définir des critères de sélection relatifs aux documents candidats à la numérisation, des critères qui – en l'absence d'une collecte automatique dans le cadre d'un dépôt légal – découlent le plus souvent d'un compromis entre une démarche systématique visant un objectif d'intégralité à long terme et la réponse tant à des besoins internes qu'à des demandes externes (recherche, édition...). Enfin, l'absence de coordination entre des projets de numérisation menés par différentes institutions rend difficile l'obtention d'une vision globale et conduit à la dispersion des corpus entre différentes plateformes – un phénomène qui est particulièrement accentué dans des états fédéraux et plurilingues comme la Belgique, le Canada ou la Suisse.

La visibilité des sources dans l'espace public est également régulée par des enjeux juridiques[9] : aussi bien leur production que leur diffusion, leur réédition et leur consultation sont soumis à la législation relative au droit d'auteur. Ces dispositions s'avèrent, en matière d'œuvres audiovisuelles, d'une grande complexité en raison du nombre souvent considérable d'acteurs et d'instances impliqués dans leur production (réalisateurs, scénaristes, figurants... ; producteurs, chaînes de radio-télévision...). Ainsi, les collections d'un établissement comme l'INA possèdent des statuts juridiques très hétérogènes : pour ce qui est des programmes collectés dans le cadre du dépôt légal, l'Institut est tantôt détenteur de l'ensemble des droits et obligations (dans le cas d'un transfert de propriété et d'une cession des droits au profit de l'organisme

d'archivage), tantôt simple dépositaire jouissant d'un droit exclusif d'exploitation[10]. En fonction de ces paramètres, les sources apparaissent ou non dans des bases de données – accessibles à tout public, aux seuls professionnels ou chercheurs, voire réservées aux collaborateurs des entreprises.

Se pose enfin la question de l'indexation et des moteurs de recherche qui assurent la lisibilité et la navigabilité au sein de l'océan des données accumulées au fil des décennies. Afin d'empêcher que ce flux informationnel ne se transforme en un « fleuve d'amnésie[11] », il est en effet crucial de disposer de métadonnées fiables qui nomment, décrivent, datent et situent les objets avec précision. La structure plurimodale des documents audiovisuels, basée sur des éléments sémiotiques relevant aussi bien de l'image, du son, de la parole et de la musique, rend cette opération particulièrement délicate. Alors que le texte, comme l'observe Bruno Bachimont, est lui-même sa propre indexation[12], les contenus audiovisuels doivent être « traduits » afin de pouvoir être repérés dans les bases de données. Cette opération est forcément réductrice et comporte un risque d'inexactitudes[13] – que les données soient saisies par la main humaine ou par des machines. Au même titre que le fonctionnement des moteurs de recherche, ces annotations et leur interprétation sont déterminées par la subjectivité du documentaliste, celle de l'utilisateur et celle des algorithmes. Dans cette situation, il est indispensable de s'interroger sur la représentativité des résultats obtenus par chaque requête[14].

On mesure les défis que représente le travail avec ces sources qui concentrent sur elles le paradoxe d'une grande richesse informationnelle et de conditionnements pour ainsi dire invisibles qui empêchent l'apparente restitution complète d'un « réel » qu'elles semblent offrir. Si la constante extension des collections numériques, l'optimisation des algorithmes de recherche, la normalisation de standards au niveau international et l'interopérabilité croissante des systèmes ouvrent des perspectives prometteuses, leur étude requiert une prudence méthodologique particulière et entraîne la nécessité de développer des outils théoriques pour les aborder. Au-delà de la réalité « brute » qu'elle enregistre, une capture sonore ou audiovisuelle est toujours traversée de signifiants historiques et socioculturels, tributaire de scénographies codifiées et façonnée par des contraintes liées aux supports techniques, par des intentionnalités découlant des logiques institutionnelles, voire par des stratégies commerciales. Le recours à de telles sources appelle par conséquent une attention soutenue aux contextes de production et aux dispositifs énonciatifs ainsi que la prise en compte de l'articulation complexe de facteurs historiques, culturels, techniques, économiques et esthétiques qui président à leur conception. Leur caractère hybride demande de la part des chercheurs non seulement l'adoption d'une démarche critique interdisciplinaire (études littéraires, histoire culturelle, sciences de l'information et de la communication...), mais aussi, dans l'idéal, l'aptitude de doubler leur savoir en matière

de littérature d'une solide connaissance de l'histoire des médias, des techniques d'enregistrement et de diffusion, des législations concernant le patrimoine audiovisuel, des processus d'archivage, de la constitution et des principes de classement des fonds, voire du comportement des algorithmes des moteurs de recherche.

\*\*

Les considérations relatives au patrimoine audiovisuel de la littérature conduisent finalement à s'interroger sur le concept même d'*archive littéraire*. Une archive littéraire se définit-elle par la nature matérielle des documents qui la composent, par le type de contenus que ces derniers recèlent, par l'identité socio-professionnelle de leurs auteurs ou encore par le statut administratif des établissements qui les hébergent ? La notion peut-elle englober, au-delà des lieux physiques de conservation, les gisements d'informations paratextuelles dispersés dans les archives de la radio-télévision, ou encore des dispositifs tels que des collections d'entretiens[15], suivant de nouveaux emplois sémantiques dont les occurrences tendent à se multiplier[16] ? Si l'émergence du concept d'*archive audiovisuelle* et l'accession des supports de l'image et du son au statut de *document* – longtemps réservé à des productions écrites – doivent être considérées à la lumière du mouvement d'« extension du domaine des archives[17] » résultant des mutations du contexte culturel et technique ayant jalonné les deux derniers siècles, la question se pose actuellement à nouveaux frais. En effet, le phénomène s'inscrit désormais dans une autre dynamique de transformation, correspondant à la transition vers une civilisation du tout numérique. Dans ce contexte, les pièces d'archives « traditionnelles » changent elles aussi de support – les textes et brouillons deviennent digitaux, les correspondances électroniques, les photographies numériques – et tendent à converger vers ces mêmes serveurs informatiques qui hébergent aujourd'hui la majeure part des sources audiovisuelles. Cette évolution met en perspective un déplacement du centre de gravité des archives littéraires, aspiré vers ce continent immatériel que constitue la sphère du numérique.

Reste à savoir quel statut revêtra, dans l'avenir, le patrimoine audiovisuel au sein des études littéraires. Quels sont l'intérêt scientifique et le potentiel heuristique des collections sonores et filmiques ? Quelles connaissances se dégagent de ces bibliothèques audiovisuelles, sonothèques de voix et téléthèques d'auteurs illustres ? À quel titre peuvent-elles éclairer la trajectoire d'une carrière d'écrivain ou la signification d'une œuvre ? Les citations d'entretiens filmés sont-elles appelées à occuper, dans de futurs travaux savants, une place équivalente à celle qu'occupaient les extraits de journaux personnels ou de correspondances dans le passé ? D'ailleurs, comment *citer*, au juste, le contenu d'une œuvre audiovisuelle au sein d'un travail écrit ? Ce sont des interrogations qui, dans les prochaines années et décennies, ne manqueront pas de se poser de manière accrue. Dans cette perspective, comme le suggérait Roger Odin, « il

faut se donner les moyens de théoriser[18] ».

Université de Lausanne

[1] La notion d'*archive audiovisuelle* peut englober, dans son acception la plus large, des fonds réunissant des documents aussi bien sonores, audiovisuelles, cinématographiques et photographiques. Selon une définition de l'UNESCO, elle désigne « 1. Les enregistrements visuels (avec ou sans bande-son), indépendamment de leur support physique et du procédé d'enregistrement utilisé, tels que les films, les projections fixes, les microfilms, les diapositives, les bandes magnétiques, les télé-enregistrements, les vidéogrammes (bandes vidéo, vidéodisques), les disques laser à lecture optique [...] 2. Les enregistrements sonores, indépendamment de leur support physique et du procédé d'enregistrement utilisé, tels que les bandes magnétiques, les disques, les bandes son d'enregistrements audiovisuels, les disques laser à lecture optique [...] ». (Birgit Kofler citée dans Jacques Guyot et Thierry Rolland, *Les Archives audiovisuelles : histoire, culture, politique*, Paris, A. Colin, 2011, p. 20.) On retiendra ici la définition, plus restreinte, de Ray Edmondson : « Les archives audiovisuelles sont des organisations, ou des services au sein d'organisations, qui se consacrent à la collecte, à la gestion, à la conservation et à la communication d'une collection de documents audiovisuels et du patrimoine audiovisuel » (Ray Edmondson, *Une philosophie de l'archivistique audiovisuelle* (1998), cité dans *ibid.*, p. 21).

[2] À ce jour, le Centre d'archives Gaston-Miron conserve plus de 5000 documents audiovisuels, l'IMEC environ 7000 et les Archives et Musée de la littérature environ 3500.

[3] La BnF conserve, entre autres, la collection des *Archives de la Parole* (1911-1928) de Ferdinand Brunot, contenant de nombreux enregistrements de poètes ou écrivains récitant leurs propres textes.

[4] Cet établissement historique, fondé en 1946, portait jusqu'en 2009 le nom de Centre national de cinématographie (CNC).

[5] IMVOCS s'inscrit dans la continuité du projet VOCS (1996-1998), mené dans une visée analogue mais restreint aux sources sonores. À son sujet, voir Denis Bussard, Daniele Cuffaro, Magnus Wieland (dir.), « IMVOCS : Images et Voix de la Culture Suisse », *Passim : bulletin des Archives littéraires suisses*, n° 11, 2012.

[6] En matière de dépôt légal de l'audiovisuel, la France possède la législation la plus détaillée et avancée. Instaurée en 1992, sa loi sur la collecte automatique et le dépôt obligatoire des productions audiovisuelles ne connaît pas encore de véritable équivalent dans les autres pays de la francophonie du nord. Des dispositions similaires,

mais plus restreintes, ont été mises en place au Québec, où un dépôt légal du film et des émissions de télévision est confié depuis 2006 à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).

[7] Laurence Boudart, entretien inédit, propos recueillis par Selina Follonier, juin 2019.

[8] Il va de soi que ces différentes orientations ne sont aucunement exclusives mais en général cumulées. Ainsi, l'enjeu de la valorisation scientifique concerne, à l'évidence, l'ensemble des organismes, mais suivant un degré de priorité variable.

[9] Au sujet des droits en matière de productions audiovisuelles, voir par exemple Jacques Guyot et Thierry Rolland, *Les Archives audiovisuelles : histoire, culture, politique, op. cit.*, p. 157-166.

[10] En ce qui concerne le cadre juridique définissant le rapport entre l'INA et les chaînes de radio-télévision françaises, voir Emmanuel Hoog, *L'INA*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

[11] Emmanuel Hoog, *L'INA, op. cit.*, p. 98.

[12] Bruno Bachimont, « Bibliothèques numériques audiovisuelles : des enjeux scientifiques et techniques », p. 12, [www.academia.edu/29616282/Bibliothèques\\_numériques\\_audiovisuelles\\_Des\\_enjeux\\_scientifiques\\_et\\_techniques](http://www.academia.edu/29616282/Bibliothèques_numériques_audiovisuelles_Des_enjeux_scientifiques_et_techniques) [consulté le 19 octobre 2019].

[13] À titre d'exemple, on remarque une fréquente non-correspondance entre les titres d'émissions affichés sur les plateformes numériques, ceux spécifiés dans les émissions elles-mêmes et ceux imprimés dans les programmes de radio-télévision – en particulier lorsque les sources sont mises à disposition sur des plateformes grand public.

[14] Ces interrogations sont cruciales lors de la constitution de corpus de recherche. Si, dans le contexte études de cas portant sur une œuvre ou une série d'émissions spécifique, le croisement avec d'autres sources (presse de programme, dossiers de production...) permet d'évaluer la complétude des corpus, l'enjeu devient plus complexe lorsque l'on travaille sur des ensembles documentaires plus vastes et transversaux, voire transnationaux.

[15] On pense à des collections telles que les *Archives du XX<sup>e</sup> siècle* (1968-1974) de Jean José Marchand, aux « grands entretiens » d'*Apostrophes* ou encore aux *Ateliers d'écriture* (1994-1998) de Pascale Bouhénic. Au sujet de cette acception spécifique du terme d'*archive*, je me permets de renvoyer à « Une archive audiovisuelle de la création littéraire : les *Ateliers d'écriture* de Pascale Bouhénic », *Genesis*, n° 49, 2019,



p. 165-175.

[16] Dans son ouvrage *L'Entretien littéraire : anatomie d'un genre* (Paris, Garnier, 2018), Galia Yanoshevsky envisage ainsi les collections d'entretiens comme des dispositifs d'archivage de l'histoire littéraire et artistique.

[17] Jean-François Bert, « Pratiques d'archives : problèmes actuels sur les usages du matériau documentaire », dans Véronique Ginouvès et Isabelle Gras (dir.), *La Diffusion numérique des données en SHS : guide des bonnes pratiques éthiques et juridiques*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2018, p. 31.

[18] Roger Odin, « L'histoire littéraire et les médias », in Henri Béhar et Roger Fayolle (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, A. Colin, 1990, p. 56.