

COMMISSION COMMUNAUTAIRE FRANCAISE

Région de Bruxelles-Capitale

INSTITUT Jean-Pierre LALLEMAND

Enseignement de Promotion sociale

Rue du Couvent, 2 à 1050 Bruxelles

☎ 02/513.60.93

**PATRIMOINE ET ARCHIVES AUDIOVISUELLES
EN BELGIQUE FRANCOPHONE**

**LA SAUVEGARDE DES ARCHIVES DE LA RTBF (1930 - 2007):
PROBLÉMATIQUE, ENJEUX ET PERSPECTIVES**

Épreuve intégrée présentée
en vue de l'obtention du diplôme
de bachelier bibliothécaire - documentaliste
par **Annie Randazzo**

Promoteur du travail : M. Benjamin Scraeyen

Année académique 2013-2014

**PATRIMOINE ET ARCHIVES AUDIOVISUELLES
EN BELGIQUE FRANCOPHONE**

**LA SAUVEGARDE DES ARCHIVES DE LA RTBF (1930 - 2007):
PROBLÉMATIQUE, ENJEUX ET PERSPECTIVES**

COMMISSION COMMUNAUTAIRE FRANCAISE

Région de Bruxelles-Capitale

INSTITUT Jean-Pierre LALLEMAND

Enseignement de Promotion sociale

Rue du Couvent, 2 à 1050 Bruxelles

☎ 02/513.60.93

**PATRIMOINE ET ARCHIVES AUDIOVISUELLES
EN BELGIQUE FRANCOPHONE**

**LA SAUVEGARDE DES ARCHIVES DE LA RTBF (1930 - 2007):
PROBLÉMATIQUE, ENJEUX ET PERSPECTIVES**

Épreuve intégrée présentée
en vue de l'obtention du diplôme
de bachelier bibliothécaire - documentaliste
par **Annie Randazzo**

Promoteur du travail : M. Benjamin Scraeyen

Année académique 2013-2014

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier cordialement l'équipe de la SONUMA pour son accueil à l'occasion de mon stage en 2010, et plus particulièrement M. Éric Loze, responsable du pôle éditorial, pour le temps qu'il a bien voulu m'accorder.

Je tiens également à remercier M. Xavier-Jacques Jourion, responsable du service des archives de la RTBF, pour sa disponibilité et ses précieux renseignements.

Je remercie chaleureusement M. André Dartevelle, animateur du comité de préservation des archives de la RTBF pour la SCAM, qui a eu l'amabilité et la gentillesse de répondre à mes questions.

*Je remercie sincèrement,
Nolwenn Dequiedt, Sarah Fautré et Olivier Taymans
pour leur relecture attentive et leurs commentaires judicieux.*

Enfin, je tiens à témoigner toute ma reconnaissance à mon promoteur, M. Benjamin Scraeyen, pour ses encouragements et ses conseils tout au long de la rédaction de ce travail.

À Paul Meyer

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES SIGLES ET ACRONYMES UTILISÉS.....	9
INTRODUCTION.....	12
I. Les archives dans le monde et en Belgique.....	17
Chapitre 1. La notion d'archive.....	18
1.1. Définition et cadre international.....	18
1.2. La valeur patrimoniale des archives : une reconnaissance fondamentale.....	19
1.3. La Déclaration universelle sur les archives.....	19
Chapitre 2. Les archives audiovisuelles et la lente gestation de la notion de patrimoine.....	21
2.1. Définitions.....	21
2.1.1. Du document audiovisuel.....	21
2.1.2. Des archives audiovisuelles.....	21
2.1.3. Du patrimoine audiovisuel.....	21
2.2. La protection du patrimoine audiovisuel : jalons et recommandations internationales et européennes.....	22
2.2.1. Conférence générale de l'UNESCO, 1980.....	23
2.2.2. La Convention européenne relative à la protection du patrimoine audiovisuel, 2001.....	25
2.2.3. Communication de la Commission au Conseil, au Parlement européen, au Comité économique et social et au Comité des régions concernant certains aspects juridiques liés aux œuvres cinématographiques et autres œuvres audiovisuelles, 26 septembre 2001	26
2.2.4. Parlement européen : résolution du 2 juillet 2002.....	27
2.2.5. FIAT : l'appel de Paris ; appel international pour la sauvegarde du patrimoine audiovisuel mondial, 2005.....	28
2.2.6. Instruments complémentaires.....	29
Chapitre 3. Les archives en Belgique.....	30
3.1. État des lieux.....	30
3.1.1. Le cadre législatif : la loi belge de 1955 modifiée par la loi du 6 mai 2009.....	30
3.1.2. Le traitement des archives.....	32
3.1.3. Les limites du cadre législatif belge.....	32
Chapitre 4. Les archives audiovisuelles en Belgique et la notion de patrimoine.....	35
4.1. Les archives audiovisuelles : le parent pauvre.....	35
4.1.1. Le problème de l'accès aux archives audiovisuelles.....	35
4.1.1.1. Des conditions d'accès trop onéreuses.....	35
4.1.1.2. La gestion des archives audiovisuelles : un archivage parfois inexistant.....	36
4.1.1.3. Publication et droit d'auteur.....	36
4.1.1.4. Contextualisation des documents audiovisuels.....	37
4.1.1.5. Sous-financement et engagement du politique	37
4.1.1.6. Formation des archivistes et reconnaissance de leur statut	39
Chapitre 5. La problématique du dépôt légal pour les documents audiovisuels en Belgique.....	40
5.1. Le dépôt légal : histoire et fonction.....	40
5.2. Les documents audiovisuels et le dépôt légal en Belgique.....	41
Chapitre 6. La protection du patrimoine audiovisuel en Fédération Wallonie-Bruxelles.....	46
6.1. Le Plan de préservation et d'exploitation des patrimoines (PEP's), 2007.....	47
6.2. La protection du patrimoine cinématographique.....	48
6.2.1. La Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles.....	49
6.3. La protection du patrimoine télévisuel et radiophonique de la RTBF.....	52
6.4. Le patrimoine des télévisions locales et des chaînes privées.....	53
6.5. Le patrimoine radiophonique des radios libres et les archives sonores.....	54
Conclusion.....	55

II. Histoire de la RTBF (1930-2012) - histoire de l'archivage (1930-2009) : une lente reconnaissance de la valeur des archives	56
Chapitre 1. Histoire et statut de la RTBF (1930-2012)	57
1.1. Les prémices.....	59
1.1.1. 1913-1930 : de Radio-Belgique à l'INR	59
1.1.2. 18 juin 1930 : la création de l'Institut national de radiodiffusion (INR).....	61
1.1.3. 1953 - 1958 : la télévision expérimentale	64
1.1.4. Une progressive émancipation du Relais de Paris.....	65
1.1.5. Expo58 : la télévision trouve ses marques.....	66
1.2. Les années 1960 : la loi du 18 mai 1960 portant création de la Radiodiffusion-Télévision belge (RTB), de la Belgische Radio en Televisie (BRT) et de l'Institut des Services Communs (ISC).....	66
1.3. Les années 1970.....	70
1.3.1. 1977 : la RTB devient RTBF.....	71
1.3.2. La décentralisation des moyens de production.....	72
1.3.3. La mise en route des centres de production régionaux.....	73
1.3.4. 1977 : naissance de la seconde chaîne.....	74
1.3.5. La décentralisation : un sujet de polémique.....	74
1.4. Les années 80 : la RTBF face à la concurrence.....	74
1.4.1. La concurrence des télévisions locales et de RTL.....	75
1.4.2. 1983 : entrée de la publicité non-commerciale à la RTBF.....	76
1.4.3. 1987 : le concours Eurovision	77
1.4.4. 1989 : du parrainage à l'introduction de la publicité commerciale : monopole et illusion de la concurrence	77
1.5. Les années 1990 : « Objectifs 1993 » (Plan Delville) et Plan Horizon 1997.....	79
1.6. Les années 2000 et le Plan Magellan (2003).....	83
1.6.1. Le contenu et les impacts du Plan Magellan sur la qualité des programmes et la représentativité de « l'identité wallonne ».....	84
1.7. La révolution numérique	88
1.8. La RTBF en 2013.....	89
Chapitre 2. Histoire de l'archivage en radio et télévision (1930-2009)	90
2.1. L'archivage à la RTBF	90
2.1.1. Les archives radiophoniques.....	90
2.1.2. Les archives télévisuelles	92
Chapitre 3. Valeur(s) des archives : l'histoire d'une prise de conscience	95
3.1. Les archives de la RTBF : une valeur... commerciale.....	95
3.2. 2006 : première mention d'un plan de sauvegarde et reconnaissance de la valeur patrimoniale du fonds d'archives.....	98
Conclusion	100
III. La SONUMA et le plan de sauvegarde : enjeux et perspectives pour la diffusion des archives	102
Chapitre 1. La SONUMA	103
1.1. Présentation de la SONUMA.....	103
1.2. Missions de la SONUMA	103
1.3. Organisation du travail	105
Chapitre 2. Composition du fonds d'archives RTBF	106
2.1. Volume horaire.....	106
2.2. Catégories de fonds.....	107
2.3. Typologie des supports et période de référence	108
2.3.1. Les archives de la télévision.....	108
2.3.2. Les archives radios.....	108
2.3.3. Les documents d'accompagnement.....	109

Chapitre 3. Périls sur les archives : quand la télévision perd la mémoire.....	111
3.1. Obsolescence des équipements et état des supports.....	111
3.1.1. Les supports d'enregistrement utilisés en télévision.....	111
A. Support image d'origine chimique.....	111
Le film 16 mm.....	111
B. Support image d'origine magnétique.....	112
Le 2 pouces « Quadruplex ».....	112
Le 1 pouce	112
L'U-matic.....	113
Le Betacam SP et le Betacam numérique	113
3.1.2. Les supports d'enregistrement utilisés en radio.....	114
La cassette VHS	114
Le CD (Compact Disc).....	114
Le DAT.....	114
Chapitre 4. Le plan de sauvegarde	115
4.1. L'inventorisation.....	115
4.1.1. Inventaire des supports physiques.....	115
4.1.2. Inventaire des émissions : le dictionnaire des émissions « Escorte ».....	115
4.2. La problématique de la sélection	117
4.2.1. Politique de sélection et critères de sélection : remarques et notions préliminaires.....	117
4.2.2. Comment définir une politique de sélection ? Quelques pistes de réflexion.....	118
4.2.2.1. Le passé doit être respecté.....	118
4.2.2.2. La notion de patrimoine ne garantit pas une politique de sélection homogène.....	119
4.2.2.3. Résumé de quelques principes de sélection en fonction des catégories d'émission....	120
4.3. La SONUMA, politique et critères de sélection : problématique et controverses	121
4.3.1. Politique de sélection versus politique éditoriale ?.....	122
4.3.2. Les critères de sélection.....	123
4.3.3. Sélection et droit d'auteur.....	130
4.3.4. La sélection et le cas des œuvres orphelines.....	132
4.4. Les étapes techniques de la numérisation.....	135
4.5. La diffusion des archives.....	138
4.5.1. L'exploitation des archives : les professionnels et le grand public.....	139
4.5.2. La valorisation des archives : un terme porteur d'ambiguïté.....	141
4.5.3. La valorisation et l'éditorialisation des contenus.....	144
4.5.4. La communication des archives pour le grand public, le monde éducatif et scientifique : comparaison avec l'INA, la VRT et Memoriav.....	147
4.5.5. La communication des archives et la censure	157
 CONCLUSION GÉNÉRALE.....	 160
<hr/>	
GLOSSAIRE.....	168
LISTE DES RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	169
TABLE DES ANNEXES.....	182

LISTE DES SIGLES ET ACRONYMES UTILISÉS¹

AAFB : Association des archivistes francophones de Belgique

ACSR : Atelier de création sonore et radiophonique (Belgique)

ADEPS : Administration de l'Éducation physique, du Sport et de la Vie en Plein Air (Belgique)

AFP : Agence France-Presse

BBC : British Broadcasting Corporation

BNF : Bibliothèque nationale de France

BRF : Belgischen Rundfunk –und Fernsehzentrum für deutschsprachige Sendungen

BRT : Belgische Radio en Televisie, nederlandse uitzendingen

CBA : Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles

CCA : Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté française

CE : Commission européenne

CEE : Communauté économique européenne

CEGES : Centre d'Études et de documentation Guerre et Sociétés contemporaines (Belgique)

CGSP : Centrale Générale des Services Publics (Belgique)

CNC : Centre national du cinéma et de l'image animée (France)

COCOF : Commission communautaire française

CPB : Cinéma Publicitaire Belge

CSA : Conseil supérieur de l'audiovisuel (Belgique)

EEE : Espace économique européen

¹ Afin de simplifier la lecture, toutes les abréviations sont en lettres capitales dans le texte. Toutefois, nous avons respecté la typographie originale dans les citations où elles apparaissent.

EPCA : European Commission on Preservation and Access

FIAF : Fédération internationale des archives du film

FIAT : Fédération internationale des archives de télévision

FR3 : France 3

FTL : Fédération des Télés locales (Belgique francophone)

GRIP : Gateway for Ressources and Information on Preservation

IAD : Institut des Arts de Diffusion (Belgique)

IASA : International Association of Sound and Audiovisual Archives

ICA : Conseil international des archives

IFLA : Fédération internationale des associations de bibliothécaires et des bibliothèques

INA : Institut national de l'audiovisuel (France)

INR : Institut national de radiodiffusion (Belgique)

INSAS : Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des techniques de diffusion (Belgique)

ISC : Institut des Services Communs (Belgique)

MR : Mouvement Réformateur (Belgique)

OPRI : Office belge de la Propriété Intellectuelle

ORM : Observatoire de recherche sur les médias et le journalisme (Université catholique de Louvain)

ORTF : Office de radiodiffusion-télévision française

PIAF : Professionnels de l'Image et des Archives de la Francophonie (France)

PS : Parti socialiste (Belgique)

PSC : Parti social-chrétien (Belgique)

PTT : Postes, Télégraphes et Téléphones (Belgique)

RMB : Régie Média Belge

RNB : Radiodiffusion nationale belge

RTB : Radiodiffusion-Télévision belge

RTBF : Radio-Télévision belge de la Communauté française

RTF : Radiodiffusion-Télévision française

RTL : Radio Télé Luxembourg

SABAM : Société belge des auteurs, compositeurs et éditeurs

SACD : Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

SCAM : Société civile des auteurs multimédia

SEAPAVAA : Southeast Asia Pacific Audiovisual Archive Association

SONUMA : Société de numérisation et de commercialisation des archives

TF1 : Télévision française 1

TVB : Télévision Belge

TVCF : Télévision de la Communauté française

UE : Union européenne

UER : Union Européenne de Radio-Télévision

UIT : Union internationale des télécommunications

UNESCO : United Nations Educational, scientific and Cultural Organisation - Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture

VIAA : Vlaams Instituut voor Archivering

VRT : Vlaamse Radio- en Televisieomroeporganisatie

VVBAD : Vlaamse Vereniging voor Bibliotheek-, Archief- en Documentatiewezzen

WIP : Wallonie Image Production

INTRODUCTION

Dans la société de l'information, les contenus diffusés par la télévision et la radio occupent encore aujourd'hui une large part du spectre médiatique. Initialement, méprisées par les élites et les intellectuels, la radio puis la télévision sont graduellement envisagées comme un moyen d'informer et d'instruire, de cultiver et de divertir. La télévision devient progressivement, pour le pouvoir, un instrument de propagande et de contrôle de l'opinion, et pour les multinationales un écran publicitaire².

Miroir de la société, « la télévision qui prétend être un instrument d'enregistrement, devient instrument de création de la réalité. On va de plus en plus vers des univers où le monde social est décrit-prescrit par la télévision. La télévision devient l'arbitre de l'accès à l'existence sociale et politique [2 p. 21] ».

En France, en 1992, à travers l'instauration du dépôt légal sur l'audiovisuel, les enregistrements de la télévision et de la radio changent de statut. Ils constituent un champ d'étude à part entière et une source d'analyse pour l'histoire et les sciences sociales et politiques. Les conditions d'accès à ces sources sont posées.

« La construction négative, oblique, de la représentation des images de la télévision fut certes un frein majeur à la mise en œuvre d'un travail permettant de passer de la perception d'un flux à la notion de documents produits dans un cadre, un temps, un contexte précis et réalisés par des acteurs identifiables. La levée des obstacles est un mouvement. Y perce la question – légitime – de l'accessibilité aux sources. Ainsi peut-on observer, à partir de ces remarques, que la notion de source et le statut d'une source se construisent selon des critères spécifiques. Trois d'entre eux seront ici retenus :

- la trace matérielle ;
- la constitution de fonds patrimoniaux ;
- l'accessibilité aux documents pour consultation et vérifications (mais aussi pour qu'ils puissent être revisités par tout un chacun, historien ou non) [3]. »

² N'oublions pas la petite phrase polémique prononcée en 2004 par Patrick Le Lay, directeur de TF1 (Télévision française 1) et reprise par l'Agence France-Presse (AFP) : « Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau disponible » [1].

Dans le prolongement du dépôt légal, les archives audiovisuelles des télévisions et des radios françaises sont rendues accessibles à la Bibliothèque nationale de France (BNF) en 1998, au sein de délégations régionales de l'Institut national de l'audiovisuel (INA) en 2003, et dans des bibliothèques municipales à vocation régionale fin 2012. Les scientifiques et toutes personnes intéressées ont à leur disposition « plus de 26 millions de notices documentaires descriptives de la totalité des collections de l'Ina, le visionnage et l'écoute de 2 millions d'heures d'archives numérisées (la totalité des archives de l'Ina étant l'objectif, à terme), ainsi que les 11 000 sites Web relevant du domaine de la communication audiovisuelle [4] ».

À contrario en Belgique, il semble qu'en raison des difficultés d'accès aux archives du service public de radio télévision francophone, les travaux de recherche sur l'histoire de la télévision et ses conséquences en terme d'impacts, soient minoritaires. Généralement, ils se cantonnent à l'analyse de sources alternatives (témoignages, analyse de la presse et des programmes). Les conditions d'accès aux archives pour le public ne sont pas formalisées. Les demandes font l'objet d'un traitement au cas par cas selon qu'elles émanent de professionnels ou de particuliers (demande de consultation ou de copies). L'accès et la mise à disposition des archives pour le grand public, dépendent des disponibilités des documentalistes et les outils documentaires internes ne sont pas adaptés à la recherche autonome.

Dans les années 1990, au sein des services d'archives des télévisions, la prise en compte de la vulnérabilité des supports (d'abord argentiques puis analogiques) et l'urgence de leur sauvegarde s'amplifient à mesure que l'on prend proportionnellement conscience de la valeur pécuniaire des archives. Dans le cas de la Radio-Télévision belge de la Communauté française (RTBF), les archives sont d'abord sauvegardées pour les besoins propres des services de production, puis mises à disposition des professionnels. La reconnaissance de leur valeur patrimoniale est le fruit d'une lente gestation.

À travers l'archivage, se posent alors la question du respect de l'intégrité des documents et de leur contextualisation, mais aussi celle de la préservation et de la restauration des supports d'enregistrement d'origine, et de leurs conditions d'accès.

« Les années 90 seront celles de deux prises de conscience très importantes : a) les archives ont une valeur ; b) les archives ont un coût, notamment pour assurer leur préservation. Les archives ont une valeur... J'entends par là une valeur commerciale. Il a fallu attendre le 5 février 1990 la nomination de Robert Delville, ancien directeur de Coca-Cola Belgique, au poste de directeur de gestion de la RTBF pour entendre cette évidence... Grâce au soutien actif de M. Delville, la mentalité générale par rapport aux archives va progressivement changer [5 p. 23]. »

Les critères, qui en France, permirent de conférer aux documents audiovisuels le statut de source et reconnaissent leur valeur patrimoniale, correspondent à des évolutions conceptuelles similaires en Europe et dans le monde, notamment depuis la Conférence générale de l'UNESCO en 1980. La notion d'archive audiovisuelle apparaît et vient s'inscrire dans une logique de protection du patrimoine et de sa transmission pour les générations futures.

Qu'en est-il en Belgique ? Dans ce petit pays communautarisé, au paysage institutionnel complexe et fragmenté, où les intérêts économiques et les conflits linguistiques ont lentement détricoté la perception d'une possible « identité nationale ». Dans cette configuration spécifique, qu'en est-il de la notion d'archive en général, et de la notion d'archive audiovisuelle en particulier. Quels sont les dispositifs prévus en Fédération Wallonie-Bruxelles, pour préserver le patrimoine audiovisuel public et le communiquer ? Et surtout, qu'en est-il des archives audiovisuelles du service public de la radio-télévision belge francophone, d'abord INR (Institut national de radiodiffusion), puis RTB (Radiodiffusion-Télévision belge), et aujourd'hui RTBF ; l'un des médias publics les plus importants de la Fédération Wallonie-Bruxelles ? C'est à cet ensemble de questions que ce travail ambitionne d'apporter des éléments de réponse.

Cet exposé comprend trois parties.

La première partie s'attache à définir la notion d'archive en général, et la notion d'archive audiovisuelle en particulier. Elle nous permettra de voir comment cette notion s'est progressivement élargie aux documents audiovisuels et à leur valeur patrimoniale. Aux travers de jalons temporels significatifs, nous faisons état de cette évolution en l'envisageant dans un cadre international et européen plus large. Ce cadre posé nous permettra de dresser un état des lieux des archives et de l'archivistique en Belgique, et de le mettre en perspective avec les actions en faveur de la protection du patrimoine audiovisuel public au sein de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

La seconde partie se consacre à l'un des principaux producteurs d'archives audiovisuelles publiques : la Radio-Télévision belge de la Communauté française. Ce média est considéré sous deux angles d'approche : l'histoire de la RTBF et l'histoire de l'archivage de ses productions, en radio et en télévision. Ces récits comparés nous conduiront à l'examen du plan de sauvegarde des archives, dont la mise en œuvre concrète a été confiée par les pouvoirs publics, à la SONUMA, **Société de Numérisation et de commercialisation des Archives**, en 2009. L'entreprise a pour mission : la conservation, la préservation, la numérisation et la commercialisation des archives audiovisuelles de la RTBF, produits et diffusés depuis ses origines jusqu'au 31 décembre 2007. La numérisation des productions audiovisuelles diffusées après le 1er janvier 2008 sera prise en charge par la RTBF.

Si la création de cette société commerciale peut être saluée positivement, sa forme et ses missions ne sont pas sans susciter quelques interrogations en terme de conditions d'accès. En effet, les archives de la télévision et de la radio sont des « archives publiques ». La RTBF est financée à 75 % par le Ministère de la culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Il serait donc légitime que ce patrimoine « produit » par l'argent public et pour le public soit librement accessible sur des postes de consultation, au sein de bibliothèques et de médiathèques comme c'est le cas en France.

Forte de cette problématique, la dernière partie décrit le plan de sauvegarde dont nous évoquerons les principales étapes, intellectuelles, techniques et juridiques. Elle se complète d'une description du fonds et des périls qui menacent sur les supports d'enregistrement les plus vulnérables (syndrome du vinaigre, obsolescence du matériel de lecture, etc.). Nous tenterons de déterminer, à travers la constitution de la SONUMA, quels sont les enjeux du plan et les nouvelles perspectives de diffusion offertes par la numérisation des archives de la RTBF pour le grand public, les professionnels, le monde éducatif et scientifique. Nous essaierons d'estimer la plus-value apportée par cette entreprise pour les différents publics, en terme de valorisation et d'accessibilité. Nous établirons, dans ces domaines, des comparaisons avec d'autres institutions détentrices d'archives, notamment la VRT (Vlaamse Radio- en Televisieomroeporganisatie) et Memoriav en Suisse. Enfin, nous examinerons en quoi consiste, pour la SONUMA, la valorisation et l'éditorialisation des contenus.

L'étude des différents aspects du plan de sauvegarde doit nous permettre d'anticiper, certes dans une moindre mesure, les écueils inhérents à des projets de numérisation de contenus culturels, notamment en terme de politique de sélection, de droit d'auteur et d'accessibilité.

Au terme de ce travail, nous devrions pouvoir porter un jugement critique sur le projet de numérisation en cours et sur les problématiques qu'il soulève. Il conviendra notamment de voir si la SONUMA est bien en mesure de réaliser un archivage numérique pérenne des archives de la RTBF, les préservant des risques encourus jusqu'alors.

La méthodologie mise en œuvre dans le cadre de ce travail de fin d'études, se base sur une recherche essentiellement théorique, s'appuyant sur la lecture et l'analyse de nombreux documents (monographies, articles, sites web, littérature grise : mémoire, communiqués de presse, rapports d'activités, rapports parlementaires, etc.), sur un stage effectué en 2010 au sein de la SONUMA, et sur des entretiens réalisés courant 2010 avec Éric Loze (responsable du pôle éditorial à la SONUMA), Xavier Jacques-Jourion (responsable des archives à la RTBF), et en 2014, avec André Dartevelle (cinéaste et ex reporter et documentariste à la RTBF).

I. Les archives dans le monde et en Belgique

Chapitre 1. La notion d'archive

1.1. Définition et cadre international

Il existe de multiples définitions du mot archive. Dans le cadre de notre étude, nous prendrons comme point de départ la définition officielle émanant du Conseil international des archives (ICA)³ qui considère les archives en tant que documents.

« Les archives sont l'ensemble des documents quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité, documents soit conservés par leur créateur ou leur successeurs pour leurs besoins propres, soit transmis à l'institution d'archives compétente en raison de leur valeur archivistique [6 p. 25]. »

Le terme « archives » désigne également :

- les administrations, institutions, ou services responsables qui gèrent ces documents ou qui en sont responsables ;
- les bâtiments ou les locaux affectés à la conservation, au traitement et à la communication de ces documents, dits « bâtiments d'archives ».

À noter que le terme anglais « archive » s'emploie pour désigner les archives définitives. Le mot « records » sera privilégié pour désigner les archives courantes, c'est-à-dire celles que l'on vient de produire.

³ L'ICA travaille en étroite collaboration avec des organisations intergouvernementales comme l'UNESCO et le Conseil de l'Europe. Il a également de forts liens avec d'autres organisations non gouvernementales, comme le Comité international du Bouclier Bleu qui œuvre depuis 1996 à la protection du patrimoine culturel du monde menacé par les guerres et les catastrophes naturelles.

1.2. La valeur patrimoniale des archives : une reconnaissance fondamentale

Dans ces statuts, l'ICA reconnaît très clairement la valeur patrimoniale des archives et leur signification mémorielle pour les générations futures.

« Les archives constituent la mémoire des nations et des sociétés ; elles fondent leur identité et sont un élément clé de la société de l'information. En témoignant des activités menées et des décisions prises, elles assurent à la fois la continuité des organismes et la justification de leurs droits, ainsi que de ceux des individus et des États. Parce qu'elles garantissent l'accès des citoyens à l'information administrative et le droit des peuples à connaître leur histoire, les archives sont essentielles à l'exercice de la démocratie, à la responsabilisation des pouvoirs publics et à la bonne gouvernance [7]. »

1.3. La Déclaration universelle sur les archives

La Déclaration a été élaborée sur le modèle de la Déclaration québécoise des Archives⁴ par un groupe de travail spécialisé. Elle a été reconnue comme l'un des outils principaux de la stratégie de l'organisation pour la défense et la promotion des archives.

Elle a pour vocation : « d'exposer de manière concise les caractéristiques uniques des archives et les exigences de gestion permettant de garantir leur accès continu aussi longtemps qu'elles sont nécessaires. Elle a été conçue pour servir de support à la défense et à la promotion des archives et de la profession, et s'adresse à un large public [8]. »

Le texte de la Déclaration universelle sur les archives a été approuvé par les délégués de l'ICA lors de l'assemblée générale qui s'est tenue à Oslo le 17 septembre 2010.

La Déclaration universelle sur les archives a été également officiellement approuvée par l'UNESCO au cours de la 36^e session plénière du 10 novembre 2011.

⁴ Dans la loi québécoise, le mot « archives » désigne : l'ensemble des documents, quelle que soit leur date ou leur nature, produits ou reçus par une personne ou un organisme pour ses besoins ou l'exercice de ses activités et conservés pour leur valeur d'information (Loi sur les archives, L.R.Q., chapitre A-21.1, chapitre 1, article 2).

Le texte de la Déclaration universelle sur les archives indique que :

« Les archives consignent les décisions, les actions et les mémoires. Les archives constituent un patrimoine unique et irremplaçable transmis de génération en génération. Les documents sont gérés dès leur création pour en préserver la valeur et le sens. Sources d'informations fiables pour une gouvernance responsable et transparente, les archives jouent un rôle essentiel dans le développement des sociétés en contribuant à la constitution et à la sauvegarde de la mémoire individuelle et collective.

L'accès le plus large aux archives doit être maintenu et encouragé pour l'accroissement des connaissances, le maintien et l'avancement de la démocratie et des droits de la personne, la qualité de vie des citoyens [9]. »

En ce sens, la Déclaration reconnaît

- « *le caractère unique* des archives, à la fois témoignage authentique des activités administratives, culturelles et intellectuelles et reflet de l'évolution des sociétés ;
- *le caractère essentiel* des archives pour la conduite efficace, responsable et transparente des affaires, la protection des droits des citoyens, la constitution de la mémoire individuelle et collective, la compréhension du passé, la documentation du présent et la préparation de l'avenir ;
- *la diversité* des archives permettant de documenter l'ensemble des domaines de l'activité humaine ;
- *la multiplicité des supports* sur lesquels les archives sont créées et conservées, que ce soit le papier, le numérique, l'audiovisuel ou tout autre type ;
- *le rôle des archivistes* qui, en tant que professionnels bénéficiant d'une formation initiale et continue, servent leurs sociétés respectives en appuyant la création des documents, en procédant à leur sélection, leur préservation et en les rendant accessible pour leur utilisation ;
- *la responsabilité de tous*, citoyens, décideurs publics, propriétaires ou détenteurs d'archives publiques ou privées, archivistes et spécialistes de l'information, dans la gestion des archives [9] ».

Chapitre 2. Les archives audiovisuelles et la lente gestation de la notion de patrimoine

2.1. Définitions

Dans l'ouvrage *La pratique archivistique française*, les archives audiovisuelles sont définies comme des « documents contenant des enregistrements sonores et des images en mouvement [10 p. 584] ».

En 1998, le groupe de travail Audiovisual Archiving Philosophy Interest Network (AVAPIN) et l'UNESCO proposent un ensemble de définitions professionnelles relatives à l'archivistique audiovisuelle « balbutiante » : ils tentent de conceptualiser et de clarifier les notions de documents audiovisuels, d'archives audiovisuelles et de patrimoine audiovisuel.

2.1.1. Du document audiovisuel

« Constituent des documents audiovisuels les œuvres comprenant des images et/ou des sons reproductibles réunis sur un support matériel, dont :

- l'enregistrement, la transmission, la perception et la compréhension exigent le recours à un dispositif technique ;
- le contenu visuel présente une durée linéaire,
- le but est de communiquer ce contenu et non d'utiliser la technique à d'autres fins mise en œuvre [11]. »

2.1.2. Des archives audiovisuelles

« 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 [11]. »

2.1.3. Du patrimoine audiovisuel

« Le patrimoine audiovisuel comprend, sans que la liste soit limitative :

- a) Les productions de son enregistré, productions radiophoniques, productions cinématographiques, productions télévisuelles ou autres, comprenant des images en mouvement et/ou des sons enregistrés, que ces productions soient ou non essentiellement destinées à la communication au public ;
- b) Les objets, les documents, les œuvres et les éléments intangibles ayant un

rapport avec l'audiovisuel, qu'ils soient considérés d'un point de vue technique, industriel, culturel, historique ou autre, notamment les documents se rapportant aux industries du film, de la télévision de la radiodiffusion et de l'enregistrement du son tels que la documentation, les scénarios, les photographies, affiches, les documents publicitaires, les manuscrits et les artefacts tels qu'équipement technique et costumes ;

c) Les concepts tels que la perpétuation de savoir-faire et d'environnements en voie de disparition associés à la reproduction et à la présentation de ces documents.

3.3.2 Dans cette définition, le patrimoine audiovisuel comprend évidemment à la fois le matériel textuel et les matériels "intermédiaires" mentionnés ci-dessus qui sont liés au document audiovisuel. Les scénarios, par exemple, font partie de ce patrimoine parce que ce sont des scripts destinés à la radio, à la télévision ou au cinéma, non parce que ce sont des scénarios.

3.3.3 En conséquence, presque toutes, sinon toutes, les archives audiovisuelles devraient adapter cette définition à leurs propres paramètres en définissant, par exemple, un cadre géographique (le patrimoine d'un pays, d'une ville ou d'une région, etc.), temporel (le patrimoine des années 30 ou d'une autre époque) ou une spécialisation thématique (le patrimoine radiophonique avant la télévision en tant que phénomène social) [11]. »

2.2. La protection du patrimoine audiovisuel : jalons et recommandations internationales et européennes

Depuis les inventions successives du phonographe, du cinéma, de la radio puis de la télévision, une masse considérable d'images et de sons enregistrés sur de multiples supports au gré des évolutions techniques ont été produites. Néanmoins, la reconnaissance de la valeur de ces documents audiovisuels en tant qu'archive est relativement récente, en particulier en ce qui concerne les documents télévisuels et radiophoniques.

La Conférence générale de l'UNESCO, dans les années 1980, marque un premier tournant. À l'occasion de cette conférence, des principes directeurs pour la sauvegarde et la conservation du patrimoine des « images en mouvement » notamment par le biais du dépôt légal sont élaborés. Quoique constituant une avancée considérable, la Conférence ne considère encore que le patrimoine filmique et télévisuel et ne s'intéresse pas aux documents sonores ou radiophoniques.

Voici, ci-après, quelques jalons nous permettant de voir quelles sont les institutions, aux échelons internationaux et européens, impliquées dans cette problématique, leurs recommandations générales, et les principales évolutions autour de la notion d'archive audiovisuelle au cours des trente dernières années.

2.2.1. Conférence générale de l'UNESCO, 1980

Le 27 octobre 1980, à l'occasion de la Conférence générale de l'UNESCO, réunie à Belgrade lors de 21^e session, l'organisme adopte sa *Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement*. Celle-ci officialise la reconnaissance des films et productions télévisuelles comme faisant partie intégrante du patrimoine culturel national. Les diverses productions audiovisuelles sont qualifiées d'« images en mouvement ».

« On entend par "images en mouvement" toute série d'images fixées sur un support (quelles que soient la méthode de captation et la nature du support – notamment film, bande, disque, etc. – utilisées initialement ou ultérieurement pour les fixer), accompagnées ou non d'une sonorisation qui, lorsqu'elles sont projetées, donnent une impression de mouvement et qui ont pour objet la communication ou la distribution au public ou ont été réalisées à des fins de documentation; elles seront présumées comprendre notamment les éléments appartenant aux catégories suivantes :

(i) Productions cinématographiques (telles que longs métrages, courts métrages, films de vulgarisation scientifique, bandes d'actualité et documentaires, films d'animation et films didactiques);

(ii) Productions télévisuelles réalisées par ou pour les organismes de radio diffusion;

(iii) Productions vidéographiques (contenues dans les vidéogrammes) autres que celles dont il est question aux alinéas (i) et (ii) ci-dessus [12]. »

Dès l'introduction, la Recommandation précise ses objectifs.

« Cette Recommandation a pour objet *la sauvegarde et la conservation* des productions cinématographiques, télévisuelles et vidéo graphiques (désignées dans l'instrument par le terme "images en mouvement"), qui, en raison de leur valeur éducative, culturelle, artistique, scientifique et historique, font partie intégrante du *patrimoine culturel des nations*. Elle invite chaque État membre à prendre les dispositions requises pour éviter la perte, la mise au rebut inconsidérée ou la détérioration de tout élément de son patrimoine d'images en mouvement.

À cette fin, la Recommandation énonce des mesures à prendre pour permettre à des organismes d'archives publics ou privés, à but non lucratif, d'obtenir des éléments de tirage ou des copies de qualité archivistiques des images en mouvement. Ces mesures comprennent l'institution de systèmes de dépôt légal pour les images en mouvement de production nationale, le dépôt des productions étrangères devant faire l'objet d'arrangements volontaires.

La Recommandation préconise l'établissement d'archives du film et de la télévision, là où de telles institutions n'existent pas, et invite les États à leur fournir des ressources appropriées en personnel, en matériel et en moyens financiers. Les éléments déposés devraient être conservés dans ces établissements

et traités selon les normes archivistiques les plus rigoureuses, étant donné que de mauvaises conditions de stockage accélèrent le processus de dégradation auquel les supports sont en permanence soumis.

Tout en tenant compte des dispositions pertinentes des conventions internationales et de la législation nationale en matière de droit d'auteur et de protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, la Recommandation prévoit que les archives officiellement reconnues devraient être autorisées à utiliser, dans certaines limites, les séquences déposées. C'est ainsi que ces archives pourraient être autorisées à permettre, dans un but strictement non lucratif, à un nombre limité de spectateurs de visionner une copie de projection aux seules fins d'enseignement, d'étude ou de recherche, sous réserve toutefois que cette utilisation ne porte pas atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre.

Sur le plan international, les États sont invités à associer leurs efforts afin de promouvoir la sauvegarde et la conservation des images en mouvement et, en particulier, celles des pays qui ne disposent pas d'installations appropriées ou de ressources suffisantes. Par ailleurs, la Recommandation préconise l'instauration d'une collaboration entre États afin de permettre à chacun d'eux d'avoir accès aux images en mouvement ayant trait à son histoire ou à sa culture, dont il ne détient ni éléments de tirage ni copies de projection.

En outre, la Recommandation précise que "toutes les images" en mouvement de production nationale "devraient être considérées par les États membres comme partie intégrante de leur "patrimoine d'images en mouvement". Pourraient compléter ce patrimoine culturel d'un pays, des images en mouvement de production originale étrangère lorsqu'elles revêtent une importance nationale particulière du point de vue de la culture ou de l'histoire du pays en question.

Si la transmission de la totalité de ce patrimoine aux générations futures n'était pas possible pour des raisons techniques ou financières, une part aussi importante que possible devrait être sauvegardée et conservée. Les dispositions nécessaires devraient être prises pour que tous les organismes publics et privés intéressés engagent une action concertée afin d'élaborer et d'appliquer une politique active à cette fin [12]. »

Cette Recommandation est par ailleurs commémorée chaque année à l'occasion de la Journée mondiale du patrimoine audiovisuel.

2.2.2. **La Convention européenne relative à la protection du patrimoine audiovisuel, 2001**

À l'instar de l'UNESCO, le Conseil de l'Europe, à son tour, reconnaît dès l'article 1 de la Convention, la valeur patrimoniale des archives audiovisuelles.

« Le but de la présente Convention est d'assurer la sauvegarde du patrimoine audiovisuel européen et sa mise en valeur en tant que forme d'art et mémoire de notre passé par la collecte, la conservation et la mise à disposition, à des fins culturelles, scientifiques et de recherche, des images en mouvement, dans l'intérêt général [13]. »

Par ailleurs, la définition relative aux archives audiovisuelles, proposée dans le texte de la Convention se réfère explicitement à celle de l'UNESCO. Le Conseil émet également des directives, notamment en matière de dépôt légal et invite les États membres à adapter leurs législations en ce sens.

« 1. Chaque Partie introduit, par voie législative ou par un autre moyen approprié, l'obligation de déposer les images en mouvement faisant partie de son patrimoine audiovisuel et qui ont été produites ou coproduites sur le territoire de la Partie concernée.

2. Chaque Partie est libre de prévoir une dispense de dépôt légal pour autant que les images en mouvement aient satisfait aux obligations du dépôt légal dans une des autres Parties concernées [13]. »

La Convention exclue tout but de lucre. La conservation et la mise en disposition du patrimoine audiovisuel sont organisées en vue de sa transmission aux générations futures et constituent des moyens d'accéder à la connaissance et aux savoirs. Dans cette perspective, les archives audiovisuelles peuvent être assimilées à la notion de « patrimoine commun de l'humanité » et la Convention reflète les préoccupations de la *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle* adopté en novembre 2001 par 185 États membres.

2.2.3. Communication de la Commission au Conseil, au Parlement européen, au Comité économique et social et au Comité des régions concernant certains aspects juridiques liés aux œuvres cinématographiques et autres œuvres audiovisuelles, 26 septembre 2001

Le point 3 de cette communication est consacré à la protection du patrimoine et à l'exploitation des œuvres audiovisuelles. Le dépôt légal obligatoire ne fait pas l'unanimité, surtout au sein des organismes de radiodiffusion, notamment en raison de son coût supposé et de l'absence de fonds financiers complémentaires disponibles. Dans tous les cas, les œuvres cinématographiques ont la faveur des commentateurs et sont considérées comme devant être les premières bénéficiaires d'un système de dépôt légal.

« Des avis divergents ont été reçus quant à savoir si un tel système devrait être obligatoire ou volontaire. Un certain nombre de commentateurs sont en faveur d'un dépôt légal obligatoire comme mesure minimale. D'autres considèrent que cette exigence ne doit pas entraîner de coûts supplémentaires pour le producteur et doit donc être financée par des fonds publics. L'exigence ne devrait s'appliquer qu'aux œuvres nouvelles (les autres feraient l'objet d'un dépôt volontaire). De nombreux commentateurs sont favorables à un régime volontaire, dont les détails seraient réglés au niveau des États membres, qui se limiterait aux œuvres nationales et pourrait être lié aux incitants.

Les commentateurs ont opéré une distinction entre les œuvres cinématographiques et les autres œuvres. Les radiodiffuseurs sont d'avis qu'il ne convient pas de faire entrer les productions télévisuelles dans un quelconque régime de dépôt obligatoire. Ils ajoutent que, si une intervention réglementaire pour la préservation des productions télévisuelles devait être jugée nécessaire, elle devrait se fonder sur un caractère volontaire et être liée à d'importants mécanismes de soutien financier. D'autres sont favorables à l'intégration de toutes les œuvres audiovisuelles, tandis qu'un troisième groupe préfère cibler tout d'abord les œuvres cinématographiques, et étendre éventuellement le régime aux autres catégories par la suite [14]. »

Si les avis divergent quant à la meilleure formule à adopter, tous se rejoignent néanmoins sur l'importance de la préservation des œuvres audiovisuelles, en particulier cinématographiques : les productions télévisuelles passant au second plan, essentiellement pour des raisons de coût.

« La Commission prend note qu'un large soutien se dégage quant à la nécessité de préserver les œuvres audiovisuelles, dans le cadre des objectifs de protection du patrimoine et de promotion de la diversité culturelle. Les résultats de la consultation indiquent qu'une action doit être entreprise pour préserver notre patrimoine audiovisuel. Ceci s'avère particulièrement important pour les œuvres cinématographiques. Toutefois, il y a un manque de consensus sur le type de mesures qui seraient appropriées [14]. »

2.2.4. Parlement européen : résolution du 2 juillet 2002

Dans sa résolution du 2 juillet 2002, le Parlement européen, dans une section intitulée *protection du patrimoine et exploitation des œuvres audiovisuelles*, conclut à son tour à la pertinence de l'instauration d'un dépôt légal obligatoire, là où il serait inexistant, et invite la Commission à adopter des dispositions en ce sens.

« [Le Parlement européen] insiste sur la nécessité d'imposer un dépôt légal obligatoire aux États membres, conformément à la Convention européenne pour la protection du patrimoine audiovisuel et au protocole additionnel sur les productions télévisuelles ; encourage, comme mesure intermédiaire, les fonds publics de soutien au secteur de l'audiovisuel à obliger leurs bénéficiaires à déposer une copie de l'œuvre ayant bénéficié d'une aide publique [15 p. E/178]. »

Dans le cadre de notre étude, nous reviendrons ultérieurement sur l'importance de l'établissement d'un dépôt légal dans le cadre de la sauvegarde des archives audiovisuelles.

Nous dresserons, un état des lieux de la question en Fédération Wallonie-Bruxelles en examinant les formules alternatives instaurées récemment, notamment à la Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

2.2.5. FIAT : l'appel de Paris ; appel international pour la sauvegarde du patrimoine audiovisuel mondial, 2005

La FIAT (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 radio-télévision. 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.

Au début des années 2000 et malgré de multiples recommandations, la problématique de la sauvegarde des archives audiovisuelles demeure plus que jamais d'actualité. Le risque de disparition est avéré et signalé par de multiples acteurs.

C'est ainsi que pour donner un signal fort sur l'urgence de la sauvegarde, la FIAT, en association avec des organisations sœurs (IASA, ICA, IFLA, FIAF, SEAPAVAA), réunies à l'occasion de sa 27^e conférence annuelle en 2004, lance un appel solennel : « l'appel de Paris ».

Selon la FIAT (représenté par Emmanuel Hoog, par ailleurs également, à l'époque , président de l'INA), « "l'appel de Paris" a pour objectif d'attirer l'attention de tous sur la situation dramatique des archives audiovisuelles, d'obtenir le soutien des Nations Unies et de démontrer la solidarité des archivistes et des utilisateurs d'archives à travers le monde [16] ».

Dans un article publié à cette occasion dans le journal *Le Monde diplomatique*, Emmanuel Hoog rappelle que le temps de l'action est venu, et que la numérisation des archives nous permet aujourd'hui de sauver cette vaste mémoire collective faite d'images et de sons « indispensable creuset, garant des identités et de l'histoire, c'est également le miroir de nos sociétés, de notre vie quotidienne, de nos passions et de nos émotions [17 p. 26] ».

« (...) avec la technologie numérique une vie longue et renouvelable pourrait être promise au patrimoine audiovisuel. De plus, et en réalisant une déconnexion physique entre le support d'archive et l'utilisateur, le numérique permet l'accès à la mémoire. Une fois compressés, sons et images accompagnent avec une parfaite définition tous les vecteurs actuels, qu'ils soient artistiques ou culturels, pédagogiques ou de recherche. Pénétrant dans les écoles et les universités le patrimoine audiovisuel apporte une dimension nouvelle aux enseignements fondamentaux. Il est aussi un formidable outil de travail sur les médias pour les chercheurs et devient, pour les créateurs, une source d'innovation

et de réappropriation. Assurer la conservation matérielle des archives audiovisuelles a le même sens que restaurer nos capitales [17 p. 27] ».

2.2.6. Instruments complémentaires

Ces recommandations se complètent par différents programmes de soutien. Le programme triennal eContentplus (2005-2008) adopté par l'Union européenne et le Parlement européen porte sur le financement de la numérisation et la mise en réseau des archives afin « d'améliorer l'accessibilité et la facilité d'utilisation des informations géographiques, du matériel éducatif et des contenus culturels [18] ».

Dans ses prolongements, le programme donnera naissance à des projets de bibliothèques numériques européennes : Michael (2004-2008) puis Europeana (2009-mi 2001 et 2009-2013), et, afin de donner accès aux archives produites par les télévisions européennes EUscreen (2009-2012) et EUscreen XL (2013-2016).

Les actions Presto et Prestospace [19] visent à la mise au point de techniques de numérisation rapides et de haute qualité des archives audiovisuelles. Le programme PrestoPrime encourage la recherche et le développement des solutions pratiques pour la conservation à long terme et l'accès en intégrant ces collections avec les bibliothèques numériques en ligne. Un centre de compétences de référence PrestoCentre a été conçu en vue d'élaborer des stratégies pour la conservation du patrimoine audiovisuel numérique complété par un système de gestion des droits assurant la traçabilité du contenu « à toute les étapes de son cycle de vie, dans divers contextes d'utilisation [20] ».

Récemment, le Parlement européen et le Conseil de l'UE ont adopté le 19 novembre 2013 le futur programme Europe Créative 2014-2020 – qui intègre les programmes antérieurs MEDIA, MEDIA Mundus et Culture. Ce nouveau programme sera doté de 1,462 milliard d'euros pour la période 2014-2020 dont 55 % est dédié au volet MEDIA (secteur cinématographique et audiovisuel).

Enfin, l'Union européenne s'est dotée d'institutions attachées à la préservation et à la valorisation des archives audiovisuelles telles que l'European Commission on Preservation and Access (EPCA) et le Gateway for Ressources and Information on Preservation (GRIP).

Chapitre 3. Les archives en Belgique

3.1. État des lieux

3.1.1. Le cadre législatif : la loi belge de 1955 modifiée par la loi du 6 mai 2009

En Belgique, la loi du 24 juin 1955 relative aux archives et son arrêté d'exécution du 12 décembre 1957 (Moniteur belge du 12 août 1955), a été récemment modifiée par la loi du 6 mai 2009 (Moniteur belge du 19 mai 2009).

Cette modification était devenue indispensable. En effet, la loi de 1955 datant de l'époque où la Belgique était encore un État unitaire et centralisé, elle ne correspondait plus aux réalités du paysage institutionnel belge actuel. Lors du dépôt de la nouvelle proposition de loi au Sénat, à la session de 2008-2009, le sénateur Alain Destexhe (MR) insista sur l'importance de mettre à jour le cadre législatif afin de garantir la gestion et la bonne conservation des archives publiques.

« La loi du 24 juin 1955 constitue le cadre législatif principal en matière d'archives dans notre pays. Bien que la modification de cette loi ait été mise à plusieurs reprises à l'agenda politique, aucune proposition de révision n'a, à ce jour, été menée à terme. Il semble que la multiplicité des enjeux en matière de gestion des archives et le contexte institutionnel complexe de notre pays paralyse toute avancée concrète dans ce dossier. La présente proposition de loi souhaite se concentrer sur l'adoption des modifications les plus urgentes et les plus pragmatiques, car les Archives de l'État rencontrent de plus en plus d'obstacles dans l'accomplissement correct de leurs missions. Outre un ajustement terminologique, les amendements introduisent entre autres un raccourcissement des délais de transfert et de publicité de 100 ans à 30 ans, point prioritaire pour les citoyens et les chercheurs. La Belgique est en effet un des derniers pays en Europe occidentale à n'avoir pas encore introduit la règle des 30 ans [21]. »

Le texte de la nouvelle loi ne donne pas de définition du mot archive mais corrige certaines terminologies. Il précise, par ailleurs, les modalités de dépôt des archives pour les administrations concernées. L'objectif de la nouvelle loi était surtout de raccourcir le délai de transfert et de publicité.

Dans un article paru dans la revue *Archives* en 2003, Rolande Depoortere⁵ soulignait que « la Belgique peut s'enorgueillir de posséder la loi sur les archives la plus courte au monde : un texte de 7 articles qui se contente de poser quelques grands principes, de fixer les missions principales des Archives nationales, et laisse au Roi le soin d'en préciser par arrêtés les modalités d'exécution. Un arrêté royal est venu le 12 décembre 1957 déterminer les obligations des administrations publiques quant à la préparation des transferts de documents aux Archives nationales [22 p. 2] ».

Force est de constater que la nouvelle loi, de son propre aveu, ne va guère beaucoup plus loin.

« La présente proposition ne constitue pas une révision fondamentale de la loi de 1955 mais bien une suggestion d'amendements pour doter la Belgique d'une loi plus moderne en matière d'archives. De nouveaux arrêtés royaux d'exécution seront également indispensables [21]. »

La nouvelle loi anticipe cependant sur ce qu'il conviendra de régler à moyen terme.

« Parmi les défis à relever, rappelons la question de la numérisation des archives qui constitue un enjeu très complexe. Il s'agit non seulement de la numérisation des archives papier (environ 1,75 milliard de pages), mais aussi de la sauvegarde des documents directement créés dans un environnement numérique, les Digital born archives (les banques de données, les sites Internet et les courriels).

Le problème également de la conservation des archives vidéo et de la sauvegarde de notre patrimoine audiovisuel qui reste encore marginalisée par rapport à celle des "traditionnelles" sources écrites, mais qui est pourtant si indispensable à la recherche en histoire contemporaine. (...) Les modifications urgentes à apporter au cadre législatif fédéral ne sont donc qu'un des aspects des besoins en matière d'archives [21]. »

⁵ Rolande Depoortere est chef de travaux aux Archives de l'État en Région Bruxelles-Capitale.

3.1.2. Le traitement des archives

Les archives publiques sont déposées aux Archives de l'État, constituées des Archives générales du Royaume à Bruxelles et de 18 dépôts à travers la Belgique. Les Archives de l'État sont un établissement scientifique fédéral belge qui fait partie du Service public fédéral de programmation de la politique scientifique fédérale. Elles conservent plus de 260 km d'archives dans 17 villes et communes en Belgique : Anderlecht, Anvers, Arlon, Beveren, Bruges, Bruxelles, Courtrai, Eupen, Gand, Hasselt, Liège, Louvain, Louvain-la-Neuve, Mons, Namur, Tournai, Saint-Hubert.

Les Archives de l'État acquièrent et conservent (après tri) les archives de plus de 30 ans des cours et tribunaux, des administrations publiques, des notaires ainsi que les archives du secteur privé (entreprises, sociétés, associations) et des particuliers (hommes politiques, familles influentes, artistes, etc.) qui ont joué un rôle important dans la vie sociétale.

Le cadre législatif ne prend en considération que les archives émanant des grands établissements publics sous la tutelle de l'État (État fédéral, communautés et régions). Les mêmes obligations ne sont pas imposées aux petits établissements publics, telles que les fabriques d'église, qui sont traitées à l'instar des communes. Le dépôt obligatoire pour les communes qui ne respectent pas la loi communale a été supprimé : de nouveaux décrets pour les communes ayant rendu cette disposition obsolète.

Le Roi règle la manière dont la surveillance archivistique est exercée par les Archives de l'État, et un arrêté royal complète les dispositions qui ont trait à la publicité et à la consultation.

3.1.3. Les limites du cadre législatif belge

Le cadre législatif en Belgique est donc extrêmement succinct. Par ailleurs pour nombre d'observateurs, il ne donne pas suffisamment de garantie en terme de transparence et d'accessibilité aux documents pour permettre la transmission de la mémoire et le bon fonctionnement de la démocratie. À l'occasion de l'examen de la nouvelle loi, le sénateur Alain Destexhe s'est fait l'écho de ces doléances en rappelant notamment que :

« Dans son rapport du 16 novembre 2004, la commission d'enquête parlementaire chargée de déterminer les circonstances de l'assassinat de Patrice Lumumba estimait que "d'importantes archives officielles, dont celles du chef de l'État" risquaient "de se perdre" si l'on ne prenait pas "les mesures qui s'imposent". Par ailleurs, le rapport intermédiaire des historiens du CEGES sur la responsabilité des autorités belges dans l'identification, les persécutions et les déportations des juifs en Belgique, présenté en octobre 2005, soulignait les problèmes méthodologiques rencontrés par les historiens dus à l'inexistence d'un inventoriage de certaines archives et à des difficultés d'accès à certains fonds [21]. »

À la veille des élections du 25 mai 2014, un collectif d'archivistes et d'historiens rédige une carte blanche pour attirer l'attention des hommes politiques et du grand public sur le sort des archives en Belgique. Cette carte blanche sera publiée le 6 mai 2014, dans le journal *La Libre Belgique* sous le titre *Les archives... un révélateur de l'état de notre société*. L'Association des archivistes francophones de Belgique (AAFB) organise ensuite à Namur un débat sur l'avenir des archives en présence de candidats de quatre partis francophones. À l'issue du débat, l'association décide de rédiger un mémorandum.

Le texte, qui rassemble l'essentiel des revendications du secteur a ensuite été transmis aux états-majors de chaque partis.

Ces revendications concernent les archives publiques et privées, tant au niveau de la Fédération Wallonie-Bruxelles et des Régions wallonne et bruxelloise, que dans le cadre des réformes institutionnelles qui prévoient le transfert de certaines compétences vers les entités fédérées. Les signataires insistent sur l'importance d'une formation universitaire de qualité en archivistique et sur la sensibilisation de la jeunesse à la question des archives.

La problématique de la législation en matière de droit d'auteur est posée dans le cadre de la valorisation des fonds iconographiques, audiovisuels ou sonores en parallèle avec l'accessibilité et les missions de service public des centres d'archives. Parmi les revendications, l'organisation d'un dépôt légal pour les archives audiovisuelles est également stipulée.

« La première législation belge sur les archives date de 1955. Il aura ensuite fallu attendre 2001 pour que des initiatives décrétales tentent d'adapter cette législation aux réalités institutionnelles et aux adaptations technologiques actuelles. Si le monde politique semble prendre conscience progressivement de l'intérêt et du poids des archives dans notre société, les différents services qui en ont la charge sont loin de pouvoir effectuer correctement leur travail. Réduction de personnel et des moyens financiers, augmentation des missions, explosion de la diversité et de la masse des documents produits, manque d'un véritable programme de formation (Master) en archivistique dans un cadre interuniversitaire, révolution électronique ne sont que quelques exemples des obstacles que les archivistes doivent surmonter quotidiennement.

Faute de moyens, la gestion d'archives publiques se trouve parfois à la limite de la légalité et il n'est pas rare que des fonds entiers soient passés au pilon sans contrôle, une fois le délai d'utilité administrative expiré. Par ailleurs, le manque de coopération entre l'État fédéral, les Régions, les Communautés et le niveau local induit un flou et un vide juridiques parfois préjudiciables pour certains documents. Ainsi, à l'heure où les archives de la présidence Clinton sont mises en ligne et accessibles au public, comment explique-t-on que chez nous, les archives des ministres régionaux bruxellois et wallons doivent être versées aux services d'archives régionaux et sont donc considérées comme publiques, tandis que celles de ministres fédéraux ou des élus locaux sont encore considérées comme des archives privées, permettant leur destruction.

Il est grand temps que le monde politique se positionne et donne à la Belgique les moyens de gérer correctement ses archives. Plus spécifiquement, il faut envisager dès aujourd'hui : des moyens financiers et humains suffisants pour pouvoir gérer le patrimoine archivistique de notre pays à la hauteur de sa valeur patrimoniale et administrative ; une législation cohérente et concertée, adaptée aux réalités actuelles des archives – tant du point de vue de leur accès que de leur gestion – et impliquant tant le patrimoine public que privé, sans oublier le parapublic ; une reconnaissance du métier, avec la création entre autres d'une véritable formation universitaire qui réponde à la diversité des missions confiées aujourd'hui aux archivistes, à la multiplicité des supports et aux contraintes technologiques contemporaines [23 p. 11-12]. »

Chapitre 4. Les archives audiovisuelles en Belgique et la notion de patrimoine

4.1. Les archives audiovisuelles : le parent pauvre

Des voix se sont régulièrement élevées au cours des dernières décennies pour dénoncer l'impéritie de la loi de 1955 et inciter le pouvoir politique à prendre ses responsabilités à l'égard des archives, et notamment des archives audiovisuelles. L'objectif étant de prendre des dispositions concrètes pour renforcer l'efficacité de la loi et favoriser également la sauvegarde et la conservation du patrimoine audiovisuel⁶.

« En omettant de réviser la seule loi de 1955 relative à la consultation des archives en Belgique, et en négligeant de mettre en place une véritable politique en matière de conservation d'archives, le monde politique belge met en péril la connaissance même de l'histoire récente de notre pays. Si récemment, le sénateur Alain Destexhe semble avoir pris la mesure du problème en proposant une révision de la loi de 1955, force est de constater que les archives audiovisuelles restent le parent pauvre lorsqu'il s'agit d'établir une politique globale en matière archivistique [24]. »

Dans leur appel, les contributeurs recensent les carences qui mettent en péril le patrimoine audiovisuel et en dressent la liste. Leurs remarques portent sur la consultation et la conservation de ces archives « particulières », et sur la formation des gestionnaires d'archives audiovisuelles.

4.1.1. Le problème de l'accès aux archives audiovisuelles

4.1.1.1. Des conditions d'accès trop onéreuses

Les contributeurs soulignent que de nombreux obstacles freinent la consultation des archives audiovisuelles : tarifs rédhitoires demandés pour la consultation des documents, état trop fragile des supports originaux, coût de la numérisation, que les institutions, souvent par manque de moyens, répercutent sur les conditions d'accès.

⁶ À noter que la loi parle de « documents » au sens large, les documents audiovisuels et cinématographiques n'en sont donc pas exclus.

« Ces prix exorbitants sont dus à la valeur pécuniaire que revêt l'archive audiovisuelle pour les producteurs et détenteurs d'images, mais aussi bien souvent à l'état de conservation de ces documents uniques. Si le support qui constitue l'archive s'avère trop fragile, sa consultation est dans la plupart des cas refusée. C'est alors la préservation du support qui prime sur son visionnage. Mais à quoi bon sauvegarder une source si elle n'est plus exploitable [24] ? »

4.1.1.2. La gestion des archives audiovisuelles : un archivage parfois inexistant

Les contributeurs relèvent que de nombreux fonds d'archives ne font pas l'objet d'un traitement et dorment dans des cartons.

« Ces collections sont dès lors ignorées des chercheurs, et parfois même de leurs propres détenteurs. Il s'agit avant tout d'un problème d'inventorisation (des lieux de conservation et des collections) lié encore une fois à un manque crucial de moyens, conséquence de l'irresponsabilité de nos hommes politiques en matière de sauvegarde du patrimoine audiovisuel [24]. »

4.1.1.3. Publication et droit d'auteur

Pour pouvoir réutiliser des documents iconographiques, visuels ou sonores dans de nouvelles publications, il est nécessaire de connaître le détenteur des droits d'auteur. Or, une description incomplète rend impossible toute utilisation ultérieure du document, également à des fins commerciales.

« Or, bien souvent, les propriétaires d'images sont méconnus de leurs dépositaires ou n'ont plus donné signe de vie depuis plusieurs années. Dans le doute, la publication de la source doit être refusée. Dès lors, un chercheur qui souhaite publier les résultats de ses recherches se trouve confronté à d'innombrables difficultés pour diffuser des sources à partir desquelles il a pourtant travaillé [24]. »

Même si cet aspect peut-être nuancé pour les œuvres tombées dans le domaine public, il reste problématique pour un vaste corpus de documents d'archives et dans le domaine de l'exploitation commerciale des archives de radio-télévision.

4.1.1.4. Contextualisation des documents audiovisuels

Les contributeurs soulignent l'importance de conserver tous les documents connexes susceptibles de contextualiser les documents audiovisuels. Ce point est, en effet essentiel, notamment en ce qui concerne les documents sonores (archives orales, documents radiophoniques) et les images de télévision. Ces documents sont cruciaux pour comprendre les conditions de la création d'une œuvre et indispensables aux chercheurs dans leurs analyses des documents.

« Il devient de plus en plus urgent de sensibiliser les producteurs d'images sur la nécessité de sauvegarder les archives "papiers" qui se rapportent à la fois à la production, la réalisation, la distribution et la réception des films et émissions de télévision. Il serait d'ailleurs grand temps d'envisager un centre de conservation qui soit exclusivement consacré à ce large ensemble de documents [24]. »

Lorsque cette documentation n'a pas été conservée, ce qui est souvent le cas, la recherche de documents pertinents pouvant permettre cette (re)mise en contexte nécessite des moyens financiers et professionnels considérables dont les institutions, en charge de ces archives, ne disposent souvent pas. Le sous-financement des centres d'archives ou de documentation spécialisés étant, là encore, un problème récurrent.

4.1.1.5. Sous-financement et engagement du politique

La responsabilité du politique, le problème du sous-financement récurrent des institutions détentrices de fonds d'archives, l'importance d'inventorier ces structures, ainsi que leurs fonds, sont évoqués. La question de la mise en place d'un dépôt légal est finalement posée ; son caractère impératif, pourrait peut-être permettre, en effet, d'assurer un archivage pérenne des documents audiovisuels.

« Outre les difficultés amenées par la répartition des compétences entre le Fédéral, pour les archives, et les Communautés, pour le Patrimoine et l'Audiovisuel, le nerf de la guerre réside, encore et toujours, dans les budgets alloués à l'initiative culturelle. (...) Récemment, plusieurs colloques touchant à la problématique des archives audiovisuelles ont lancé des signaux d'alarme quant aux difficultés rencontrées par le monde scientifique. À l'unanimité, les historiens belges y ont souligné le retard de notre pays par rapport à des voisins comme la France, la Grande-Bretagne ou la Suisse, et ont esquissé des solutions telles que la création d'un dépôt légal en matière de production audiovisuelle. À l'occasion de ces divers colloques, le politique s'est d'ailleurs engagé à apporter des réponses concrètes à cette problématique.

Aujourd'hui, il nous semble urgent de substituer aux belles promesses des réalités de terrain. À quand une banque de données exhaustive dressant la liste des centres de conservation d'archives audiovisuelles en Belgique ainsi que l'inventaire de leurs fonds? À quand la visualisation des archives à prix démocratique, offrant la possibilité à tous les chercheurs de travailler sur le support audiovisuel ? À quand la numérisation de documents uniques en voie de dégradation? À quand des moyens technologiques et financiers pour la sauvegarde d'un patrimoine archivistique inestimable? À quand le passage de discours politiques à des avancées concrètes? À l'heure où des voix s'élèvent pour dénoncer la perte de centaines de mètres d'archives dans des pays en situation de guerre ou d'extrême pauvreté, à l'heure aussi où les thématiques historiques et mémorielles sont de plus en plus mises à l'honneur, ne serait-ce pas un comble que la Belgique laisse disparaître son patrimoine audiovisuel par désintérêt collectif ou par négligence politique [24] ? »

En 2006, Jean-Luc Crucke (MR), constatant que malgré les termes du contrat de gestion, la mise en œuvre à la RTBF d'un plan de sauvegarde de son patrimoine radiophonique et télévisuel était au point mort, interpella de la sorte la ministre Fadila Laannan.

« La RTBF a l'obligation, en vertu du contrat de gestion, de traiter et de sauvegarder ses archives. Elle a déjà avancé 1,5 million. C'est insuffisant. Quand allons-nous donner la priorité à ce dossier ? J'ai relu la déclaration gouvernementale. Tout s'y trouve. Mais même ce document est oublié, c'est impardonnable. Quelle impulsion allez-vous donner à ce dossier ? La piste d'un partenariat entre la Communauté française, la RTBF et le privé a été un moment évoquée. Où en est-on ? Quand la Communauté française libérera-t-elle des fonds [25 p. 13] ? ».

En réponse, en 2009, sera fondée la SONUMA destinée à assurer la numérisation, la préservation et la commercialisation du fonds d'archives de la RTBF. La Communauté française y prendra une part minoritaire.

4.1.1.6. Formation des archivistes et reconnaissance de leur statut

La formation et la formation continue des archivistes, dans un monde en constante évolution technologique, où numérisation et dématérialisation se généralisent, avec le développement des bibliothèques numériques et les enjeux liés à la valorisation des archives, ne doivent pas être sous estimées. Au contraire, elles doivent être renforcées. Dans le cas des archives audiovisuelles, il n'existe pas, à notre connaissance en Belgique, de formation spécifique pour appréhender les spécificités de la gestion de ces documents. Traditionnellement, les archivistes sont d'abord des historiens, et les « archivistes audiovisuels », des documentalistes de formation ou des professionnels de l'image, surtout dans le secteur qui nous intéresse de la radio-télévision. Les uns comme les autres développent leurs compétences sur le terrain. En terme d'éthique, leurs objectifs diffèrent en matière de gestion et de diffusion des documents.

Plus généralement, on constate de grandes disparités en matière de formation ou de reconnaissance du statut des archivistes entre les Communautés néerlandophones et francophones. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les pratiques de gestion des archives sont très contrastées au sein des Communautés et des Régions. Du fait des enjeux identitaires, les régions flamandes avancent dans le domaine de l'archivistique de façon plus audacieuse et ambitieuse.

« Les différences entre les régions se marquent de plus en plus, à l'avantage incontestable de la Flandre, dont les archivistes, à l'instar de la Vlaamse Vereniging voor Bibliotheek-, Archief- en Documentatiewezzen, se montrent modernes, entreprenants, revendicatifs, constructifs, à l'image d'une région qui a un problème identitaire à liquider, une culture et une langue à défendre contre l'emprise des cultures française et anglo-saxonne. En comparaison, il faut bien reconnaître la relative léthargie des régions francophones ou à dominance francophone, malgré des initiatives et des réussites individuelles qui sont trop souvent les arbres cachant la forêt [22 p. 16]. »

Chapitre 5. La problématique du dépôt légal pour les documents audiovisuels en Belgique

Comme nous avons eu l'occasion de le signaler, l'organisation d'un dépôt légal, est fréquemment recommandée par les institutions européennes et internationales intéressées à la sauvegarde des archives. En Belgique, alors que le dépôt légal ignore les documents audiovisuels, de nombreux professionnels des archives souhaitent son instauration. Nous allons examiner à présent, plus en détail, quelle est l'histoire et quelles fonctions remplit le dépôt légal.

5.1. Le dépôt légal : histoire et fonction

L'histoire du dépôt légal remonte à l'invention des caractères mobiles d'imprimerie par Gutenberg. Le dépôt légal est destiné à permettre la constitution et la conservation d'une collection nationale des documents publiés dans un pays.

La première loi sur le dépôt légal est entrée en vigueur en France en 1537, sous François I^{er}, qui édicta en 1537 l'Ordonnance de Montpellier, interdisant la vente de tout ouvrage dont un exemplaire n'aurait pas été préalablement déposé à la bibliothèque de son château.

Plusieurs pays d'Europe ont bientôt suivi les Français, par exemple la Suède en 1661, l'Angleterre en 1662 et le Danemark en 1697.

« Les dispositions régissant le dépôt légal furent abolies sous la Révolution française, au nom de la liberté, mais rétablies en 1793 comme formalité à remplir pour obtenir la protection du droit d'auteur. Dès 1594, la Belgique était dotée d'un régime de dépôt légal, mais elle l'abolit en 1886 à la suite de la signature de la Convention de Berne, premier traité international sur le droit d'auteur, parce que celle-ci exigeait que le droit d'auteur ne fût assorti d'aucune formalité. En supprimant carrément le dépôt légal (rétabli en 1966), la Belgique se distingua de la plupart des autres pays, qui le conservèrent, mais pas comme formalité attachée au droit d'auteur [26 p. 5]. »

Bien qu'il existe une histoire bien documentée du dépôt légal en Europe, la diversité des législations et pratiques est immense. C'est particulièrement le cas en ce qui concerne le matériel audiovisuel et multimédia, de la couverture non-existante jusqu'à la plus complète. Partant du principe que l'objectif général de toute loi sur le dépôt légal est de s'assurer que les documents sont déposés dans les collections nationales, c'est probablement l'outil le plus efficace de préservation de l'héritage culturel national à des fins de recherche et de documentation. D'un autre côté, la loi en elle-même ne garantit pas la couverture complète de tout matériel, et l'on trouve plusieurs exemples d'archives nationales basées avec succès sur le dépôt volontaire, notamment les Archives sonores de la British Library.

Cette disposition juridique adoptée par un grand nombre de pays a permis de garantir la conservation et la mise à disposition d'un patrimoine archivistique conséquent et pluriel, accessible pour les générations futures. La nature des documents qui font l'objet d'un dépôt légal est variable selon les pays.

5.2. Les documents audiovisuels et le dépôt légal en Belgique

Actuellement, le dépôt légal est organisé par la Bibliothèque royale de Belgique.

La législation ne s'intéresse qu'à certains types de documents et les œuvres audiovisuelles sur leurs supports d'origines en sont exclues. Les textes légaux⁷ indiquent que le dépôt n'est obligatoire que pour les périodiques et les ouvrages ainsi que pour les publications non périodiques, livres et brochures éditées à l'étranger dont l'auteur ou l'un des auteurs est belge et est domicilié en Belgique. Elle précise en outre que le terme de publications est à prendre au sens large (productions des arts graphiques, microfilms, disquette, CD, cédérom ou DVD), à l'exception des publications en ligne. Pour ces dernières, seul le dépôt volontaire est préconisé.

Comme on le constate, et contrairement à la France où l'obligation de dépôt légal est inscrite dans le *Code du patrimoine*, on ne trouve pas d'obligation similaire en Belgique – que ce soit au

⁷ Loi du 8 avril 1965 instituant le dépôt légal à la Bibliothèque royale de Belgique (Moniteur belge du 18 juin 1965). Arrêté royal du 31 décembre 1965 (Moniteur belge du 19 janvier 1966).

Loi du 19 décembre 2006 modifiant les articles 1er et 2 de la loi du 8 avril 1965 instituant le dépôt légal à la Bibliothèque royale de Belgique en vue d'étendre le champ d'application aux microfilms et aux supports numériques (Moniteur belge du 23 mars 2007).

Arrêté royal du 14 février 2008 modifiant l'arrêté royal du 31 décembre 1965 portant exécution de la loi du 8 avril 1965 instituant le dépôt légal à la Bibliothèque royale de Belgique (Moniteur belge du 21 mars 2008).

niveau de l'État fédéral ou des Communautés – en ce qui concerne les documents audiovisuels – et encore moins pour les œuvres cinématographiques, télévisuelles ou radiophoniques, qui sont des matières culturelles du ressort des Communautés.

Le paysage institutionnel belge est particulièrement fragmenté, ce qui complique – voire paralyse – les possibilités d'organiser un dépôt légal des documents audiovisuels au niveau national. Le premier écueil consiste à déterminer qui des Régions, des Communautés ou de l'État fédéral est compétent, et ce n'est pas une mince affaire comme nous l'explique, Jean-Claude Guyot (ORM), dans un essai de politique-fiction⁸.

« La solution est double et ne prête pas à un grand débat. L'État fédéral a la gestion de la loi sur les droits d'auteur et les Communautés celle sur l'audiovisuel. Mais l'État fédéral est aussi compétent pour le dépôt légal du livre... Quoique. Ce dernier est organisé par une loi, un arrêté royal de 1965 auquel on n'a touché que pour signifier que La Poste changeait de statut. Le problème est de savoir si, aujourd'hui, l'État fédéral serait encore capable de prendre une loi sur le dépôt légal du livre ? Si la bibliothèque Royale relève des institutions scientifiques fédérales, le droit de modifier fondamentalement les questions sur le dépôt du livre appartient aux Communautés. Pour résumer, l'État fédéral s'occupe des droits d'auteur, les Communautés de l'audiovisuel. Mais, prenons l'exemple de la Cinémathèque royale de Belgique, qui est toujours une institution commune, financée par l'État fédéral à raison de 40 millions FB par an. Elle est le réceptacle naturel du dépôt légal en matière de cinéma puisque les distributeurs et les producteurs y déposent déjà maintenant les films [27 p. 13]. »

En France, par exemple, c'est l'INA qui prend en charge depuis 1992 la conservation et la communication des œuvres de radio-télévision et des vidéogrammes dans le cadre du dépôt légal, tandis que le CNC est dépositaire des œuvres sur support film depuis 1977, dans ce même cadre.

Dans son rapport, *Principes directeurs pour l'élaboration d'une législation sur le dépôt légal*, Jules Larivière rappelle la nature et le rôle du dépôt légal.

« Il importe de veiller à ce que la législation relative au dépôt légal couvre tous les types de documents publiés, c'est-à-dire généralement produits en nombre et "mis à la disposition du public, quel que soit le procédé de diffusion", à la différence des documents "d'archives", officiels ou privés, provenant de personnes physiques ou morales, qui d'ordinaire sont des pièces uniques, ne sont pas mis à la disposition du public et revêtent plutôt un caractère privé ou personnel. Il convient aussi de se souvenir que la mise à la disposition du public peut signifier "la

⁸ Il s'agissait de voir comment en Communauté française de Belgique l'on pourrait réagir si l'on devait mettre en place un système d'archivage des programmes télévisuels.

représentation" ou "l'affichage". Un programme de radio ou de télévision, par exemple, pourrait être considéré comme "publié" aux fins du dépôt légal lorsqu'il a été diffusé. À propos des publications électroniques, il est à noter qu'un "document en un seul exemplaire" comme une base de données stockée sur un seul serveur, pourrait être assujéti à une obligation de dépôt légal puisqu'il est mis à la disposition du public au moyen d'une technologie permettant à celui-ci de le lire, l'écouter ou le regarder [26 p. 9]. »

Comme on peut le constater, le dispositif belge, outre une loi sur les archives succincte, et un dépôt légal limité à certains types de documents, ne peut actuellement garantir la conservation des archives audiovisuelles et l'accès à ces dernières.

Pendant près d'un an, en 2003, un groupe de travail, constitué des principaux détenteurs d'archives audiovisuelles, dirigé par Évelyne Lentzen, Présidente du CSA, dresse un état des lieux des problèmes de conservation du patrimoine audiovisuel. Dans son avis, ce groupe de travail analyse le texte de la Convention européenne relative à la protection du patrimoine audiovisuel et propose plusieurs orientations, dont l'instauration d'un dépôt légal ou volontaire des œuvres audiovisuelles en Communauté française et sa gestion.

« Par dépôt légal, on entend non seulement l'obligation de déposer un exemplaire de référence dans un organisme désigné à cet effet par les États, mais aussi celle de leur conservation, ce qui nécessite, le cas échéant, des travaux de restauration. À ces deux obligations s'ajoute celle de la mise à disposition pour des consultations à des fins scientifiques ou de recherches dans le respect des dispositions internationales et nationales en vigueur en matière de droits d'auteurs et de droits voisins. Le texte de la convention prévoit la promotion du dépôt volontaire pour les images en mouvement, y compris du matériel annexe⁹, faisant partie du patrimoine audiovisuel des États qui n'entrent pas dans le champ d'application du dépôt légal, par exemple pour les images en mouvement antérieures à l'entrée en vigueur de la convention ou encore pour les productions étrangères distribuées ou diffusées dans les États [28 p. 6]. »

En octobre 2007, dans le cadre du suivi des États généraux de la Culture, le Plan de préservation et d'exploitation des patrimoines (PEP's) préconise l'instauration d'un dépôt légal et rappelle que sa mise en œuvre n'est plus désormais du ressort exclusif du gouvernement fédéral.

⁹ Ce terme désigne aussi bien le matériel technique issu de la production des images en mouvement (instruments de tournage, élément de tirage, copie de projection, etc.) que les produits dérivés liés à la diffusion et à l'exploitation de ces images en mouvement (affiches, produits de merchandising, etc.).

« (...) conformément aux articles 6bis §§ 1er, 2 et 4° de la loi spéciale du 8 août 1980 de réformes institutionnelles, les Communautés sont compétentes en matière de recherche scientifique (ce qui englobe la politique d'archivage). Dès lors, le Gouvernement présentera un projet de Décret visant à instituer le dépôt légal en Communauté française pour les films, documents audiovisuels, enregistrements sonores et créations numériques. Le Gouvernement désignera les organismes dépositaires. Un système d'archivage numérique instantané sera mis au point pour les documents créés sous format numérique [29 p. 23-24]. »

En 2009, le nouveau directeur de la Cinémathèque de la Communauté française, Alain Goossens, est chargé par la ministre Fadila Laanan de réfléchir à la mise en œuvre d'un dépôt légal pour les œuvres cinématographiques.

« (...) la ministre sortante de la Culture et de l'Audiovisuel Fadila Laanan (PS) a demandé au nouveau directeur de plancher sur un projet de décret sur le dépôt légal audiovisuel. Si le dépôt légal pour les livres imprimés – dont deux exemplaires doivent être déposés à la Bibliothèque nationale – existe depuis 1965 (contre 1770 en France), il n'a jamais vu le jour pour les films. En France, ce dépôt légal (cogéré par l'Ina et la Cinémathèque française) a été mis en place dès 1974. Prise dans les complications de la régionalisation, la Belgique n'a pas suivi. Pour l'instant, les films conservés à la Cinématek¹⁰ le sont donc sur base volontaire des producteurs et des distributeurs. Si ce projet est repris par le successeur de Fadila Laanan, toute œuvre aidée par la Communauté française (court métrage, long, documentaire, film d'étude) devrait donc être conservée par la Cinémathèque sous forme de master numérique. Si le principe ne pose guère de problème, reste à négocier avec les producteurs privés comment organiser l'accès à ses œuvres [30]. »

En 2013, en réponse au *Questionnaire sur la mise en œuvre de la recommandation du Parlement européen et du Conseil du 16 novembre 2005 sur le patrimoine cinématographique et la compétitivité des activités industrielles connexes*, la Communauté française indiquait que :

« À ce jour, mis à part les œuvres déposées à la Cinémathèque royale et à la Cinémathèque de la Communauté française sur une base volontaire, il n'existe pas encore d'inventaire systématique de la totalité des œuvres cinématographiques faisant partie du patrimoine audiovisuel de la Communauté française [31 p. 3]. »

¹⁰ Cinémathèque royale.

Toutefois, la Communauté française a mis en œuvre un dépôt contractuel qui stipule que :

« Dans le cadre des aides accordées par le Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté française (CCA), le contrat liant la Communauté française au producteur bénéficiaire de l'aide prévoit l'obligation dans le chef de ce dernier de déposer une copie de son œuvre terminée auprès de la Communauté française [31 p. 4]. »

À partir du 1er janvier 2014, ce dispositif se complète par l'obligation pour les producteurs de films sur supports numériques de déposer des copies sur différents supports (DCDM¹¹, DCP¹² 2K et DVD) à la Cinémathèque royale de Belgique.

Sans négliger l'intérêt évident pour la conservation de ce mode de dépôt contractuel, rappelons cependant que seules sont concernées les productions « soutenues », c'est-à-dire qui ont bénéficié des aides à la production. En conséquence, on peut considérer que des œuvres réalisées dans la marge et auto-financées, comme certaines premières œuvres et créations de jeunes auteurs, ne seront pas, pour la plupart sauvegardées.

« Dans la mesure où certains dépôts relèvent encore du régime volontaire, on ne peut certifier que toutes les productions soient couvertes même si de grands efforts sont faits pour tendre à une exhaustivité [31 p. 3]. »

Enfin, en réponse à ce même questionnaire, la Communauté française précise que : « l'archivage des productions télévisuelles relève des diffuseurs [31 p. 3] ».

Encore faut-il leur en donner les moyens, et notamment dans le cas qui nous occupe : celui des archives de la RTBF.

¹¹ Digital Cinema Distribution Master.

¹² Digital Cinema Package ; équivalent de la copie de projection pour le film.

Chapitre 6. La protection du patrimoine audiovisuel en Fédération Wallonie-Bruxelles

Au travers des précédents chapitres, nous avons pu constater que de nombreux facteurs handicapent la bonne gestion des archives en Belgique : complexité du paysage et du fonctionnement institutionnel du fait des répartitions des compétences entre les différentes entités (État Fédéral, Régions et Communautés), cadre législatif inapproprié aux réalités du terrain, législation contraignante en matière de droits d'auteur pour garantir l'accessibilité et l'utilisation des archives, manque structurel et récurrent de moyens professionnels et financiers, problème de la formation et de la reconnaissance du statut des archivistes, indifférence et inconscience du monde politique face à la valeur des archives, en particulier audiovisuelles, et aux différentes problématiques posées par leur gestion dans l'environnement numérique, et enfin absence de dépôt légal susceptible de garantir une conservation exhaustive des documents audiovisuels.

Pourtant et comme nous avons pu l'examiner dans les chapitres précédents, des instruments européens et internationaux existent. Ils visent, dans le respect du droit d'auteur, à favoriser la protection des patrimoines et leur accès à un large public. Ces dispositifs ont donné naissance, au sein de l'Union européenne à des projets d'envergure tels que la création de différentes bibliothèques numériques, citons par exemple Europeana, initié par la BNF, ou encore pour le patrimoine cinématographique, le portail Europa Film Treasures, financés par des programmes de soutien européens.

La Belgique tarde à intégrer ces outils et à participer d'une manière pro-active à la conservation et à la valorisation de ses archives, même si des initiatives isolées voient le jour ici ou là. D'une manière générale, on peut constater que la Belgique n'a adhéré, à aucune des déclarations progressistes en matière de gestion des archives. La Déclaration universelle sur les archives, de même que la Recommandation de l'UNESCO n'ont pas été signées ; la Convention européenne relative à la protection du patrimoine audiovisuel n'a jamais été ratifiée.

À l'heure de rédiger ces lignes, en 2014, la question de la mise en œuvre d'un dépôt légal pour les documents audiovisuels reste entièrement ouverte.

Lentement, les choses évoluent et les consciences politiques s'éveillent. Suivant l'impulsion de la Commission européenne¹³, la Communauté française examine les possibilités de préserver son patrimoine en coordonnant et en harmonisant son action. La numérisation du patrimoine est en vogue.

Un plan voit le jour en 2007 : le Plan PEP's (voir 6.1 pour la définition). Des normes et des lignes directrices destinées à favoriser la préservation du patrimoine et un accès pérenne à celui-ci sont élaborées à destination des musées, des centres d'archives, des bibliothèques et des institutions audiovisuelles de la Communauté française. L'objectif à terme est de proposer un portail agrégateur proposant une vue d'ensemble sur les fonds et les collections patrimoniales de la Communauté française. Le 27 novembre 2013, le portail « numeriques.be » est inauguré. Il propose des images et des documents des patrimoines numérisés.

« "Nous avons avant tout souhaité rendre accessibles tous ces catalogues parfois méconnus du grand public qui traduisent pourtant notre diversité et rendent compte de notre histoire culturelle et sociale. C'est pour cela que le site propose des parcours subjectifs et qu'il sera très souvent alimenté"[32]. »

6.1. Le Plan de préservation et d'exploitation des patrimoines (PEP's), 2007

Constatant les lacunes de ces dispositifs de protection du patrimoine, la Communauté française initie, en 2007, le Plan de préservation et d'exploitation des patrimoines (PEP's).

« Le Gouvernement de la Communauté française a déjà pris un certain nombre d'initiatives relativement éparses que l'actuel plan vise à coordonner, amplifier et surtout développer. En effet, ce plan de sauvegarde et de valorisation numérique met en place une vision commune et une stratégie d'ensemble pour les différents domaines culturels et audiovisuels [29 p. 2].»

Les matières correspondent aux champs de compétences de la Communauté française.

¹³ En août 2007, la Commission européenne a encore adopté une recommandation qui met en lumière le potentiel économique et culturel du patrimoine culturel et scientifique de l'Europe et de la nécessité de le numériser afin de contribuer à la compétitivité de l'Europe.

« Le plan englobe tous les champs de compétences de la Communauté française et le patrimoine qui y est lié : patrimoine culturel mobilier et immatériel, cinéma... que ce patrimoine appartienne en propre à la Communauté (collections d'œuvres d'arts, patrimoine culturel conservé au Musée royal de Mariemont, Cinémathèque, Archives et Musée de la Littérature,...) ou qu'il soit propriété de pouvoirs publics différents ou d'organismes privés. La Communauté veut assumer ses responsabilités dans son champ de compétence, tout en permettant de s'ouvrir davantage sur le monde et aux autres opérateurs. En effet, le plan s'intègre dans une dimension européenne et mondiale : le patrimoine à numériser concerne d'autres réalités que la nôtre (p.ex. : actualités ciné et TV du Congo, objets d'art de civilisations antiques ou étrangères...) et rencontre une ambition non seulement européenne (Union européenne et Conseil de l'Europe) mais mondiale (UNESCO) de préservation et de valorisation du patrimoine [29 p. 4]. »

Le Plan PEP's repose essentiellement sur la numérisation du patrimoine, il a pour double objectif :

« 1. La préservation des patrimoines culturels en veillant à la sauvegarde et à la pérennité des collections ;

2. La valorisation des patrimoines culturels en assurant un accès interopérable pour les services et institutions de la Communauté française, le grand public, les réseaux d'enseignement et les chercheurs [33 p. 2].»

S'inscrivant dans une dimension européenne et mondiale, les objectifs du Plan PEP's coïncident avec la Convention de l'UNESCO sur la sauvegarde et la promotion de la diversité des expressions culturelles, ratifiée par décret en 2006 par la Communauté française.

6.2. La protection du patrimoine cinématographique

La Communauté française définit ainsi son patrimoine cinématographique : « Les œuvres cinématographiques faisant partie du patrimoine audiovisuel de la Communauté française sont celles réalisées par des créateurs issus de la Communauté française de Belgique ou résultant de coproductions faisant intervenir des artistes, interprètes, réalisateurs... issus de la Communauté française de Belgique [31 p. 3]. »

Si nous nous concentrons, dans cette partie, essentiellement sur l'évocation du patrimoine conservé à la Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles, nous tenons à rappeler que de nombreuses institutions en Communauté française (écoles de cinéma, musées, associations, etc.) sont aussi détentrices de collections cinématographiques d'un grand intérêt patrimonial.

Pour n'en citer que quelques-unes : rappelons par exemple que des ateliers d'accueil tels que le Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles (CBA) et le WIP (Wallonie Image Production) possèdent des collections de films sur support 16 mm et 35 mm, et sur supports analogiques (U-matic, Betacam SP, Betacam numérique), les ateliers de production conservent des collections très diversifiées, l'association Mémoires inédites valorise une vaste collection comprenant des films de famille, des films d'actualité ou d'entreprise, des documentaires ainsi que des rushes, l'association Mémoires du Congo collecte des témoignages relatifs à la présence belge au Congo et au Ruanda-Urundi par l'interview de témoins de l'époque coloniale.

Les collections de la Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles ne représentent donc que la partie relativement visible de l'iceberg.

6.2.1. La Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles

La Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles (ex Cinémathèque de la Communauté française) est née en 1949 sous l'égide du Ministère de l'instruction publique.

Dès l'origine, l'objectif était d'acheter ou de produire des films à vocation pédagogique et didactique pour le monde éducatif. Cette mission toujours effective, se complète par la valorisation des collections et leur mise à disposition auprès des centres culturels et des organisations de jeunesse et d'éducation permanente reconnus.

La première filmothèque réunit 750 films, produits par des firmes belges, françaises et allemandes (ces derniers mis sous séquestre à la Libération). Parmi ces archives audiovisuelles d'une valeur historique inestimable, on trouve des films dits nitrate ou flamme issus du service de la propagande cinématographique du Gouvernement belge à Londres. Une partie de cette filmothèque a néanmoins disparu ; quatre cent films de la propagande hitlérienne seront en effet détruits lors d'un incendie en 1947.

Dans les années 1950, des cinéastes et des réalisateurs de télévision, certains aujourd'hui de renom, réalisent, pour le compte de la cinémathèque, de nombreux films de commande remarquables, tels que *Chromophobia* de Raoul Servais ou *Magritte ou la leçon de choses* de Luc de Heusch.

La collection comprend des fictions et des documentaires, devenus des classiques, de Joris Ivens, Henri Storck ou encore Jean Painlevé. Les films peuvent relever du domaine des arts plastiques, de l'ethnographie, de la sociologie, du folklore et du tourisme.

À partir des années 1960 et jusqu'en 1980, la Cinémathèque de la Communauté française coproduit avec la RTB des émissions de télévision scolaire pour les élèves de l'enseignement primaire et secondaire, et produit, à destination du monde enseignant, de nombreux supports pédagogiques.

En 1969, le service cinématographique devient le « Service des auxiliaires de l'Enseignement ». Les documents audiovisuels sont alors conçus comme des supports de cours et s'inscrivent parallèlement dans une politique d'éducation aux médias.

Le fonds se complète enfin par des dons et des dépôts : fonds ADEPS (448 films) ; fonds des Affaires étrangères (626 films), films d'auteurs (Brassine, Hallot, Institut national du Logement), films de la Ville de Liège (1.137 titres), IAD (440 films d'étude réalisés entre 1974 et 2006), fonds des films nitrates dont des archives filmées produites à l'initiative du Gouvernement belge à Londres. Par ailleurs, les films de fin d'étude des étudiants de l'INSAS et de l'IAD sont désormais déposés à la Cinémathèque.

Dans les années 2000, la sauvegarde des collections s'amorce. La Cinémathèque s'équipe afin de numériser ses collections. Cependant, la qualité de la numérisation des films 35 mm ne correspond pas aux normes requises par les cinémathèques et le rythme de la numérisation est très lent.

La Cinémathèque n'avait pas, il est vrai, vocation à devenir un centre d'archives. Elle manque de moyens matériels, financiers et humains. De part son manque de visibilité, elle est, par ailleurs, très probablement méconnue du grand public à contrario de la Cinémathèque royale clairement identifiée dans le paysage culturel.

« Depuis 2003, la Cinémathèque a entamé la numérisation de ses collections. Près d'un millier de films à ce jour ont été numérisés, soit environ 15 % du volume total de la collection. La priorité est donnée aux films sur lesquels la Cinémathèque dispose de droits en tant que producteur ou coproducteur. La seconde priorité concerne les films dont l'état de dégradation nécessite une préservation numérique, pour autant qu'une copie qualitative puisse être effectuée.

À partir de 2009, la Cinémathèque a entamé la numérisation, à des fins de conservation, des films belges contemporains et, à ce stade, essentiellement des films documentaires, ainsi que l'ensemble des films soutenus par la Commission de sélection des films. En outre, tous les films présents sur le site laplateforme.be sont numérisés par la Cinémathèque [34]. »

La plateforme.be est une initiative de la Fédération Wallonie-Bruxelles à destination du secteur non-marchand. L'objectif est de promouvoir les documentaires produits au sein de la Fédération Wallonie-Bruxelles auprès des opérateurs du secteur socioculturel et du monde enseignant. Après avoir créé un compte, les opérateurs peuvent visionner les films en ligne, en vue de leur sélection et d'une présentation ultérieure aux publics.

La valorisation des productions documentaires est ainsi favorisée à travers une accessibilité directe et gratuite pour les opérateurs et le monde éducatif (mais pas pour le grand public) sans préjudice de l'exploitation commerciale de l'œuvre qui reste toujours évidemment possible.

La numérisation du fonds de la Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles s'intègre bien évidemment dans les objectifs du Plan PEP's. La numérisation remplit deux objectifs. Il s'agit de préserver les collections mais également de les valoriser en assurant l'accessibilité aux documents à un large public. Le Plan PEP's est conscient des obstacles à surmonter et propose des solutions d'économies pragmatiques (partenariat RTBF, formation, renfort de personnels en provenance de la Médiathèque) et insiste pour que des actions soient mises en œuvre en vue de numériser les œuvres issues des ateliers d'accueil et de production.

« La Cinémathèque estime manquer de moyens humains pour assurer une capacité de numérisation suffisante face à la tâche à accomplir. Dans ce contexte, un partenariat avec les projets pilotes développés avec la RTBF en matière de formation et d'emploi sera développé. Il faudra ensuite développer des synergies avec les opérateurs audiovisuels de la Communauté et en particulier les ateliers afin d'assurer la numérisation, la restauration et la conservation de leur patrimoine audiovisuel. L'ensemble de ces priorités se traduira par l'engagement de personnel supplémentaire – éventuellement en provenance de la Médiathèque – pour assurer une plus grande capacité de numérisation des œuvres et une meilleure rentabilité du matériel de numérisation [29 p. 43]. »

Notons pour finir que le directeur de la Cinémathèque est depuis le 1^{er} février 2009, Alain Goossens, ancien responsable des archives à la RTBF et de la politique de numérisation du patrimoine de la Bibliothèque royale de Belgique.

6.3. La protection du patrimoine télévisuel et radiophonique de la RTBF

La valeur patrimoniale des archives audiovisuelles du service public de la radio-télévision belge francophone et la nécessité de leur sauvegarde ont été officiellement reconnues en 2004-2009 dans la Déclaration de politique communautaire, et progressivement dans les différents contrats de gestion depuis 2001.

« (...) élément essentiel du patrimoine culturel de la Communauté française, les archives de la RTBF doivent être préservées et valorisées. Leur numérisation fera l'objet d'un plan particulier associant RTBF, Communauté française, Région wallonne et Cocof. Les archives pourront être valorisées dans le cadre de la promotion de la numérisation de la télévision avec la mise à disposition d'une chaîne spécifique [35 p. 49]. »

En 2009, afin de mettre en œuvre le plan de sauvegarde, une SA (à capitaux publics), la SONUMA est constituée. La RTBF cède à la SONUMA la propriété de la totalité de ses archives audiovisuelles. Ces archives concernent tous les programmes produits et diffusés par la RTBF depuis ses origines jusqu'au 31 décembre 2007.

La SONUMA est censée, selon le pouvoir de tutelle, se conformer aux exigences du Plan PEP's, et en particulier, garantir l'accès à ce patrimoine numérisé pour le grand public, les réseaux d'enseignement et les chercheurs.

« Lorsqu'il a établi le plan de préservation et d'exploitation des patrimoines (PEP's) en octobre 2007, le Gouvernement a défini des actions prioritaires à mener en matière de numérisation du patrimoine, notamment audiovisuel. C'est ainsi que les archives sonores et télévisuelles de la RTBF ont été retenues comme action de préservation et valorisation à mener de manière immédiate. La mise en place de la SONUMA et l'investissement direct de la Fédération Wallonie-Bruxelles dans cette société chargée de la numérisation et de la valorisation des archives de la RTBF ont justifié la réorientation des moyens tout en conservant l'objectif initial : numériser et valoriser le patrimoine télévisuel [36]. »

6.4. Le patrimoine des télévisions locales et des chaînes privées

Les télévisions locales et les chaînes privées sont également concernées par la problématique de la sauvegarde de leurs archives. Si certaines d'entre elles ont procédé à des migrations numériques (NOTELE et RTC), d'autres conservent leurs supports originaux en voie de détérioration.

Canal Z et son homologue flamand Kanaal Z ont mis en place un système d'archivage commun. Leur collection comprend des films d'entreprise.

La FTL (Fédération des Télés locales) qui assure la concertation et l'information auprès des 12 Télés locales a bénéficié en 2012 d'une subvention de 205.250 euros [36] destinée à couvrir les frais de numérisation des patrimoines des télévisions locales. Cette subvention s'inscrit dans le cadre du projet NEPAL¹⁴ et du Plan PEP's. Aucun dispositif spécifique n'est prévu en ce qui concerne les fonds des chaînes privées.

« En fonction de la masse globale des documents à traiter, et du degré d'urgence pour la sauvegarde, un projet commun aux TVL¹⁵, pourra être développé avec les dispositifs prévus dans le cadre du plan de numérisation de la RTBF. En ce qui concerne le patrimoine des chaînes privées, celles-ci semblent le plus souvent avoir intégré un système d'archivage automatisé interne. Il n'est pas prévu à ce stade de retenir des actions spécifiques en ce secteur mais bien de solliciter le CSA pour qu'il poursuive sa réflexion sur le sujet dans la prolongation de l'avis 2/2003 du Collège d'avis portant sur la préservation et l'exploitation du patrimoine audiovisuel en Communauté française dans l'environnement numérique [29 p. 48]. »

La subvention octroyée vise à couvrir les frais liés aux travaux d'identification, de sélection, de référencement et de présentation du fonds qui sera numérisé par la SONUMA. D'autre part, la Fédération Wallonie-Bruxelles envisage l'entrée des télévisions locales dans le capital de la SONUMA.

¹⁴ Numérisation des Émissions constituant le Patrimoine Audiovisuel des télévisions Locales.

¹⁵ Télévisions locales.

« La Fédération des Télés locales a rencontré la SONUMA et formulé des propositions précisant les modalités de numérisation et de valorisation des archives de ces télévisions. Ces modalités incluaient l'hypothèse d'une entrée de ces services publics locaux dans le capital de la SONUMA. La décision d'accepter cette proposition relève des actionnaires de la SONUMA, dont la Fédération Wallonie-Bruxelles. Ceux-ci étudient actuellement les implications juridiques de cette hypothèse et n'ont pas encore abouti à des conclusions [37 p. 16]. »

6.5. Le patrimoine radiophonique des radios libres et les archives sonores

Il n'existe aucun dispositif visant à sauvegarder le patrimoine radiophonique des radios libres ou d'autres types d'archives sonores. À défaut, ces documents devraient être au minimum inventoriés par les différentes institutions détentrices en vue de leur numérisation dans le cadre du Plan PEP's. En 2007, le plan prévoyait d'autre part, de confier l'archivage des documents radiophoniques des radios libres et des radios privées à l'Atelier de Création Sonore et Radiophonique (ACSR). Une rapide visite sur le site de l'atelier de production nous pousse à croire que cette mission ne lui a finalement pas été confiée.

Un site consacré aux archives orales en Belgique a vu le jour à travers le site internet : memoire-orale.be : plate-forme pour la valorisation des sources orales en Fédération Wallonie-Bruxelles. Son existence n'est malheureusement pas mentionné au sein du portail agrégateur de la Fédération Wallonie-Bruxelles : numeriques.be.

Memoire-orale propose, outre l'écoute de témoignages oraux, le téléchargement d'un répertoire de plus de cent pages dressant la liste d'un millier d'institutions ou d'associations culturelles et scientifiques pouvant conserver des fonds audiovisuels. Les auteurs, en introduction de ce répertoire, en relèvent les objectifs.

« Nous avons fait le choix, pour ce volume, de n'évoquer que les sources sonores et audiovisuelles qui présentent un intérêt manifeste pour l'historien. Ce qui ne veut pas dire qu'elles ne puissent intéresser que les historiens : notre objectif étant à la fois patrimonial et archivistique, d'autres catégories de chercheurs, voire un plus large public y trouveront matière à satisfaire leur curiosité. Cela ne veut pas dire non plus qu'il n'y ait pas d'autres sources audio et/ou visuelles qui puissent intéresser l'historien. Mais nous avons résolu de ne répertorier de manière systématique que des fonds qui, pour l'essentiel, relèvent de ce que l'on appelle communément l'histoire orale, à savoir des entretiens et des récits de vie élaborés pour reconstituer un passé perdu, tout en y ajoutant des archives sonores ou audiovisuelles qui peuvent contribuer à agrémenter le corpus documentaire de l'historien, mais dont le questionnement n'avait pas forcément de vocation historique, voire des archives télévisuelles ou radiophoniques [38 p. 9]. »

CONCLUSION

Nous avons consacré la première partie de notre exposé à la notion d'archive en général et à celle d'archive audiovisuelle en particulier. En effet, il nous est apparu opportun, avant d'en venir au cas plus spécifique des archives audiovisuelles de la RTBF, d'examiner les dispositifs régissant actuellement les archives et la protection du patrimoine audiovisuel en Belgique, tant au niveau fédéral qu'au niveau communautaire. Nous avons pu signaler les différentes carences qui affectent le monde des archives, en matière de gestion et de conservation, mais aussi en terme de communication des archives auprès des publics. L'histoire et les fonctions du dépôt légal, pour l'audiovisuel, ont été examinés, et nous avons pu relever que son instauration est largement plébiscitée par les archivistes.

Enfin, à travers le Plan PEP's, nous avons dressé un bref panorama des initiatives mises en œuvres par la Fédération Wallonie-Bruxelles en vue de préserver et de rendre accessible aux publics le patrimoine culturel de la Communauté française. Le paysage institutionnel fragmenté, propre à la Belgique, l'absence de dépôt légal sur l'audiovisuel et l'irresponsabilité du politique à l'égard des archives, en général, et des archives audiovisuelles en particulier, peuvent nous permettre, en effet, d'éclairer la situation actuelle des archives audiovisuelles de la RTBF. Leur sauvegarde s'inscrit, ainsi, dans une lente prise de conscience de leur valeur – autre qu'utilitaire ou marchande – de la part des responsables politiques certes, mais surtout, et en premier lieu, dans le chef même du producteur de ces archives : la RTBF.

La deuxième partie de notre étude se propose de retracer les étapes essentielles de cette double histoire, celle du service public de radio-télévision belge francophone et celle de l'archivage de ses archives.

II. Histoire de la RTBF (1930-2012) - histoire de l'archivage (1930-2009) : une lente reconnaissance de la valeur des archives

Chapitre 1. Histoire et statut de la RTBF (1930-2012)

« La télévision est un acteur de l'histoire parmi d'autres, certes, mais un acteur de l'histoire à part entière [39 p. 14]. »

Le fonds d'archives cédé par la RTBF à la SONUMA correspond à la période de diffusion 1930-2007. Nous nous intéresserons donc à cette période clé et au-delà. Toutefois, afin de mieux comprendre comment « l'ancêtre » de l'organisme de radio-télévision de service public a vu le jour, nous évoquerons également la période qui a précédé sa création : de 1913 à 1930.

Précisons d'emblée qu'il n'existe pas une histoire unique de la RTBF et que celle-ci peut être envisagée sous de nombreux aspects : histoire des émissions, des techniques et de la réception, histoire sociologique, histoire de son public.

« L'histoire de la télévision en Belgique reste largement à écrire, et mériterait une étude approfondie qui embrasserait les dimensions politiques, sociologiques, économiques entrecroisées dans cette RTBF qui constitue finalement un acteur social, révélateur de plus d'une évolution de la société belge de la deuxième moitié du 20^e siècle [40 p. 113]. »

Nous basant sur le croisement de différentes sources, et en particulier, sur le travail de Anne Roekens, nous avons fait ici le choix arbitraire d'une présentation chronologique mettant en exergue les points saillants de l'histoire du service public de radio-télévision belge francophone.

Nous l'espérons suffisamment complète et pertinente eu égard au sujet traité.

Cette méthode a le mérite de souligner, à quel point l'histoire d'un média et l'histoire d'un pays s'influencent mutuellement – surtout dans un pays historiquement, politiquement et linguistiquement configuré comme peut l'être la Belgique.

« L'évolution de la RTBF apparaît comme concomitante aux processus de régionalisation et de communautarisation de l'État belge. Autonomie culturelle, décentralisation de centres de production en Wallonie, souci de valoriser le patrimoine de la Communauté française ponctuent ainsi l'histoire de la RTBF, en écho – voire en signe avant coureur – de l'évolution institutionnelle du pays [40 p. 97]. »

Dès lors que l'on considère que toute image et son produits et diffusés dans le cadre d'une communication de la radio-télévision de service public a valeur de source historique à part entière, la sauvegarde de ces documents, dans leur intégrité, devient essentielle, et se devrait d'être complète. Comme on le verra, dans la suite de notre exposé, la prise de conscience de cette qualité (parmi tant d'autres), est apparue très tardivement en Belgique de même qu'au sein de l'organisme émetteur. La création de la SONUMA a une date récente ne peut que nous rappeler le temps déjà perdu et nous inciter à mieux préparer l'avenir.

« (...) à la différence des pays voisins, comme la France, où depuis plusieurs années grâce à l'impulsion de l'INA, les études historiques sur la télévision et les analyses télévisées de l'histoire ont (re)pris de l'importance, le mouvement tarde à décoller en Belgique. Par faute d'un archivage systématique des images télévisuelles, les chercheurs semblent, en effet, devoir se contenter de travailler le sujet sous l'angle particulier des sources alternatives [39 p. 8]. »

1.1. Les prémices

1.1.1. 1913-1930 : de Radio-Belgique à l'INR

La radiodiffusion se développe en Belgique à la veille de la première guerre mondiale.

« (...) C'est en 1933¹⁶ [sic] qu'apparurent les premières émissions expérimentales de radiodiffusion. Les installations rudimentaires, fruits de l'ingéniosité de quelques amateurs, se trouvaient situées à Laeken. Elles furent détruites au cours de la seconde guerre mondiale **[41 p. 15].** »

La radiodiffusion est au premier chef une initiative privée et commerciale.

« En 1923, les émissions reprirent à l'initiative d'une société privée, la société belge radio électrique qui fonda "Radio Belgique", qui émettait en langue française. Les émissions en langue néerlandaise débutèrent quelques années plus tard à l'initiative de la "N.V. Radio". Ces sociétés tiraient essentiellement leurs ressources de la publicité **[41 p. 15].** »

Le capital de « Radio Belgique » est notamment souscrit par l'industrie et les établissements bancaires.

L'intérêt du pouvoir politique pour ce nouveau moyen de communication est donc loin d'être spontané et immédiat.

« À l'origine, l'État s'était bien inquiété de cette nouvelle TSF, qui plaisait tant au Roi Albert et dont le prédécesseur Léopold II avait promulgué une première loi dans cette matière scabreuse¹⁷. Mais le temps n'était pas encore venu pour le Pouvoir de maîtriser le nouvel instrument, ou même de se l'approprier comme moyen d'action. La défiance gouvernementale à son égard prévalait encore **[42 p. 8].** »

¹⁶ 1913 et non 1923.

¹⁷ Il s'agit de la loi du 10 juillet 1908 précisant les pouvoirs du Gouvernement en ce qui concerne l'exploitation de la télégraphie et de la téléphonie sans fil par les radiations électriques (cf. **[41 p. 16]**).

Ce sont initialement des limitations d'ordre technique qui incitent l'État belge à distribuer les autorisations d'émettre. En effet, c'est l'UIT (Union internationale des télécommunications) qui décide de l'octroi des longueurs d'ondes dont peuvent disposer les pays. En 1927 et en 1928, deux conférences internationales se tiennent successivement à Washington et à Prague et accordent deux longueurs d'onde à la Belgique. Une troisième longueur d'onde lui étant promise à courte échéance.

« Or la lutte entre États était assez âpre en cette matière et dans les réunions internationales, l'idée avait prévalu qu'un État qui ne se soucierait pas suffisamment de développer un service de radiodiffusion, soit qu'il n'exploite pas, soit qu'il exploite de façon insuffisante les longueurs d'ondes attribuées, se verraient enlever la jouissance de leur exploitation **[41 p. 15].** »

Pour ne pas perdre les longueurs d'onde octroyées, l'État belge délivre donc au compte goutte des autorisations d'émettre « sévère et précaire **[42 p. 8]**», d'abord à des radio-amateurs puis à des stations privées qui allaient rencontrer un succès populaire croissant.

« La défiance du pouvoir politique, le mépris distant de ses grands hommes à l'égard de cette TSF se muèrent à la fin des années 20, en méfiance attentive puis en intérêt grandissant avec les journaux parlés, reportages et transmissions mis en œuvre par Théo Fleischmann à Radio-Belgique **[42 p. 9].**»

La loi du 14 mai 1930 sur la radiotélégraphie, la radiotéléphonie et autres radiocommunications vient confirmer l'esprit de la loi de 1908. Le pouvoir étatique affirme son contrôle sur le droit d'émettre qui est soumis à autorisation préalable. Même si des voix s'élèvent pour mettre en cause le caractère anticonstitutionnel de la loi, perçue comme une restriction à la liberté d'expression, on voit mal, comment confier la répartition des ondes à une autre institution.

Dans le même temps, la popularité de ce nouveau moyen de communication fait l'objet de discussion au Parlement en vue de « doter notre pays d'un organisme susceptible d'assurer la diffusion de programme de haute valeur intellectuelle, morale, pédagogique etc. (...) de façon à ce qu'ils puissent être reçus en tous points du pays à l'aide d'un appareil d'un prix modéré **[41 p. 21]** ». De part la loi du 14 mai 1930, l'État belge était donc seul habilité à mettre en œuvre un service public de radiodiffusion.

1.1.2. 18 juin 1930 : la création de l'Institut national de radiodiffusion (INR)

L'intérêt du Gouvernement pour un organisme public de radiodiffusion se précise en 1929 par le dépôt à la chambre d'un projet de loi¹⁸. Ce projet aboutira à la loi du 18 juin 1930 portant création de l'Institut national de radiodiffusion (INR) ; organisme public autonome géré par un conseil de gestion nommé conjointement par le roi, le Sénat et la Chambre des représentants. Cet organisme est placé sous la direction du ministre des Postes, Télégraphes et Téléphones (PTT) qui jouit d'un droit de veto direct sur le fonctionnement de l'institut. L'INR est entièrement subventionné par l'État et reçoit une dotation équivalente à 90% du produit des redevances annuelles payées par les auditeurs.

Le statut de l'INR lui concède une autonomie organique. L'État belge ayant choisi de mettre en place un établissement public de type décentralisé.

« Les organismes décentralisés sont des organismes publics personnalisés, créés par les pouvoirs publics. Ils sont dotés d'une autonomie organique et distincts de l'État, tout en demeurant sous la tutelle et le contrôle des pouvoirs publics [41 p. 10]. »

Mais cette autonomie n'offre pas à l'INR le monopole des émissions.

« La loi organique dispose, en effet, qu'il doit en concéder certaines, à durées et périodes déterminées, à différents organismes de radiodiffusion reconnus. Ceux-ci correspondent généralement aux trois grandes tendances idéologiques traditionnelles : catholique, libérale, socialiste [42 p. 10]. »

On retrouve une pilarisation propre à la Belgique et la volonté de respecter l'expression des différents courants de pensée¹⁹.

« Ce type de programmes concédés des années 30 annonçait – et formalisait assez lourdement – l'expression naissante d'un pluralisme d'opinion très présent de nos jours dans toutes les émissions [42 p. 10]. »

¹⁸ Ce projet fut déposé par Maurice Lippens, ministre des PTT.

¹⁹ Voir la liste des associations d'auditeurs ayant accès au micro du temps de l'INR : Annexe N°3 p. X.

Cette loi « fixera, en définitive pour 30 ans, jusqu'en 1960, le statut juridique de la radio belge. Un de ses arrêtés d'application vise particulièrement l'INR en y interdisant « les émissions contraires à l'ordre public, aux bonnes mœurs, aux lois ou portant atteinte aux convictions d'autrui [42 p. 9] ».

« Au principe d'initiative privée, succède ainsi un monopole d'exploitation attribué à un service public financé par une dotation annuelle [40 p. 97]. »

À côté de l'INR, l'État concède des autorisations d'émettre à des stations locales : Radio-Schaerbeek, Radio-Liège autrement dénommée Radio-Wallonie, Radio-Châtelineau, Radio Wallonia à Charleroi, Radio Binche et Radio-Ardenne. Ces radios locales reflètent les différentes tendances idéologiques. Elles fonctionnent grâce aux dédicaces payantes de disque et à la publicité. Elles cesseront leurs émissions entre 1940 et 1945.

En 1937, l'INR subit une réorganisation et deux directions générales sont créées, l'une pour les émissions françaises, l'autre pour les émissions néerlandaises. Ces deux directions collaborent étroitement.

À partir du 31 juillet 1940, l'INR passe sous contrôle de l'autorité allemande. Le gouvernement belge en exil maintient alors un service de radiodiffusion : « Radiodiffusion nationale belge (RNB) dont le siège administratif est temporairement basé à Londres. La RNB a pour principale mission d'exploiter le poste émetteur de Léopoldville.

« La RNB émit dans le monde entier par la puissante station à ondes courtes que le gouvernement fit ériger à Léopoldville puisque la Colonie, comme tous les territoires européens d'outre-mer, échappait à l'occupation allemande. Il y eut aussi un émetteur RNB à New-York [42 p. 13].»

En parallèle, la radio de guerre s'organise et profite des progrès techniques acquis à l'occasion du développement de la radio civile des années 1920 à 1930.

Le gouvernement en exil demande à un groupe de la Résistance, portant le nom de code « Samoyède » d'installer clandestinement des émetteurs pour aider à la libération du territoire.

« L'enjeu de la mission "Samoyède" fut donc, par le réseau des émetteurs installés clandestinement, d'assurer la couverture radiodiffusée, au service des troupes alliées mais aussi des habitants sur le point d'être libérés [42 p. 14]. »

Ces émetteurs qui permirent une reprise rapide des émissions nationales dès 1944, allaient également servir de socle aux futurs studios wallons chargés de répondre aux besoins d'écoute créés par les radios locales et privées précédentes.

« Et, tout naturellement, l'Institut compléta son réseau d'avant-guerre par l'exploitation de postes régionaux sur les émetteurs de la résistance, rendus disponibles dès la victoire du 8 mai 1945 [42 p. 15]. »

La RNB et la radio de guerre sont dissoutes par un arrêté royal en septembre 1945. L'INR reprend sa mission de service public de radiodiffusion.

« Un département technique commun soutient les Émissions françaises et les Émissions flamandes et chacun de ces deux départements culturels assure un programme national et un programme régional [42 p. 22]. »

1.1.3. 1953 - 1958 : la télévision expérimentale

Si en 1935, à l'occasion de l'Exposition universelle de Bruxelles, le public découvre pour la première fois le petit écran dans le « Pavillon de la Télévision », l'idée d'une télévision spécifiquement belge ne naîtra qu'après la Seconde Guerre mondiale. Malgré les pressions du parti libéral et de la droite catholique, partisans d'une télévision privée, c'est la volonté d'organiser une télévision de service public qui s'impose, notamment grâce au soutien du ministre des PTT.

Ainsi, en décembre 1952, l'INR est chargé par le gouvernement belge d'assurer un service expérimental de la télévision dont Philippe Kammans prend la direction. À cette période, il est en effet d'usage, dans la plupart des pays en Europe, de confier la gestion de la télévision aux organismes de radiodiffusion préexistants. L'exploitation de la télévision et de la radiodiffusion étant par ailleurs définie comme des techniques appartenant à la même branche par la Convention internationale des télécommunications [41 p. 31].

L'INR n'a pas manqué d'inclure cette mission. Son objet étant entre autre « d'organiser en Belgique un service de radiodiffusion ayant pour objet des émissions radiodiffusées se manifestant par la parole, la musique, les sons, les images [41 p. 22] ».

Les premiers essais sont effectués et diffusés en circuit fermé au sein des locaux de l'INR.

Le 31 octobre 1953, la première émission est diffusée dans un périmètre se limitant à 40 km autour de la capitale. Des difficultés techniques surgissent car il n'existe pas encore d'homogénéisation des standards. Les pays limitrophes qui influencent culturellement les communautés néerlandophones et francophones du pays diffusent leurs programmes soit en 819 lignes pour les émissions en français, soit en 625 lignes pour les émissions en néerlandais. L'uniformisation n'arrivera qu'en 1965 après que la France n'ait opté à son tour pour le système en 625 lignes²⁰.

En effet, au départ, les programmes français de l'INR sont principalement constitués d'émissions en provenance du Relais de Paris, c'est-à-dire transmises en Belgique par la Radiodiffusion-Télévision française (RTF). Peu d'émissions sur la trentaine d'heures de programmes diffusées chaque semaine sont directement conçues par l'INR.

²⁰ À l'origine, l'image de télévision était composée de lignes, parcourues de gauche à droite et de bas en haut à une certaine vitesse de balayage. Ces lignes étaient éclairées, point par point, par un faisceau d'électrons émis par le tube cathodique du poste de télévision. Le 819 lignes correspondait à une norme de télédiffusion française en haute définition exploitée de 1949 à 1983.

Côté néerlandophone, il semble que l'on cherche assez vite à se distancier de l'influence hollandaise, en percevant dans les possibilités offertes par ce nouveau média un moyen d'affirmer l'identité culturelle flamande.

« Selon les recherches de Hilde Van Den Bulck, la chaîne publique du nord du pays aurait dès 1953 joué un double rôle, en combinant valorisation de la culture flamande et émission d'éducation visant concrètement à l'émancipation de la Flandre par l'instruction de ses téléspectateurs [40 p. 114]. »

Le contraste entre l'approche francophone et néerlandophone de ce nouveau média en dit long. Elle révèle que la prise de conscience de ses potentialités en tant qu'outil de communication et d'information ne s'est pas imposée d'emblée. Côté francophone, la télévision d'alors est perçue par ses dirigeants comme la radio mais avec des images en plus – elle n'a pas encore inventé son propre langage. Elle n'apparaît pas « sérieuse », semble prédestinée à la variété et au divertissement, et la rumeur veut que ce soit les journalistes les plus médiocres de la radio qui y échouent.

1.1.4. Une progressive émancipation du Relais de Paris

Plusieurs facteurs contribuent à l'émancipation progressive de l'INR du Relais de Paris. Techniquement d'abord : dès 1953, l'INR réalise des séquences filmées en studio : *Le Carnet de l'actualité*, et acquiert peu après du matériel de tournage mobile qui lui permet d'enrichir les émissions de reportages en direct.

Commercialement ensuite : elle fera l'économie de la retransmission des actualités françaises lors de la renégociation de son contrat avec l'agence Belgavidéo ; son fournisseur habituel, au profit d'une collaboration élargie avec l'agence United Press.

À partir du 1^{er} septembre 1956, la retransmission des actualités françaises est par conséquent abandonnée. La RTBF diffuse dès lors son propre journal télévisé belge.

Moralement enfin : l'affaire du canal de Suez dans laquelle la France est impliquée, rend de plus en plus difficile la retransmission de son journal télévisé. Cette retransmission pouvant être interprétée comme une prise de position partielle en faveur de la politique française.

Tandis qu'elle développe simultanément son choix de programme, l'addition de ces différents facteurs va donc encourager l'INR à produire son propre journal télévisé.

1.1.5. *Expo58 : la télévision trouve ses marques*

En 1958, l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles offre aux pionniers de la télévision un intéressant champ d'exploration en matière de forme et de contenu pour la couverture de l'information (réalisation de reportages, d'interviews, de débats, etc.). En parallèle, le nombre de téléviseurs qui équipent les foyers augmentent tandis que les capacités de réception s'amplifient pour atteindre la région de Liège. Cet événement est formateur. Il donne naissance à des émissions de reportage comme l'emblématique magazine *Neuf millions* dont la qualité participe à la reconnaissance de l'information télévisée.

1.2. **Les années 1960 : la loi du 18 mai 1960 portant création de la Radiodiffusion-Télévision belge (RTB), de la Belgische Radio en Televisie (BRT) et de l'Institut des Services Communs (ISC)**

Dans le contexte linguistique conflictuel des années 60, des projets de loi vont tendre à autonomiser les émissions francophones et néerlandophones conçues par les deux directions générales respectives, au sein de l'INR.

Des cas de censures avérés contribuent en outre à remettre en cause le contrôle du pouvoir politique sur l'organisme de radiodiffusion. Un exemple notable eut lieu le 26 mars 1955 à l'occasion d'une manifestation contre la « loi Collard ». Cette loi, votée le 27 juillet 1955, en réduisant les avantages accordés aux écoles catholiques, déclencha la deuxième « guerre scolaire²¹ ». Pour Nathalie Schiffino, les enjeux de cette crise sont la conséquence de ce tiraillement permanent « qu'est la répartition du pouvoir entre Église et État par l'encerclement des citoyens. Les acteurs se définissent par rapport aux enjeux comme appartenant à la droite majoritairement catholique ou à la gauche majoritairement anticléricale [43 p. 148] » bien que, précise t-elle « il faille éviter les généralisations l'objectif est ici de dessiner les grandes tendances [43 p. 148] ».

C'est dans ce contexte, que le ministre suppléant de l'intérieur Pierre Vermeylen (socialiste) tenta de faire interdire la diffusion à l'antenne, du compte rendu de l'événement. Cette tentative infructueuse suscita de nombreuses réactions d'indignation de la part de l'opposition et des journalistes de l'Institut.

²¹ La première guerre scolaire s'étend de 1879 à 1884.

Ce pouvoir de censure apparaît alors de plus en plus démodé, douteux et obsolète dans un paysage médiatique déjà fortement concurrentiel. Car dans les années 1950, des radios privées étrangères telle que Europe 1 et Radio-Luxembourg s'inscrivent durablement dans le paysage médiatique.

Cette configuration va contribuer au rattachement de l'INR au tout récent ministère des Affaires culturelles sous la direction de Pierre Harmel. En janvier 1959, l'INR quitte le giron des PTT, montrant combien la perception du média et les mentalités ont évolué en l'espace de quelques décennies.

La nouvelle loi organique pour le service public de radio-télévision, promulguée sous l'égide du ministre des Affaires culturelles Pierre Harmel le 18 mai 1960, porte création de trois organismes distincts dotés chacun de la personnalité juridique : la Radiodiffusion-Télévision belge, émissions françaises (RTB), la Belgische Radio en Televisie, nederlandse uitzendingen (BRT) et l'Institut des Services Communs (ISC)²².

« Chapeauté par un conseil d'administration désormais distinct, chacun des deux Instituts d'émissions détermine, de manière autonome, le programme de ses émissions, leurs modalités d'exécution, dispose de son propre budget, et gère lui-même ses différents services en fonction des objectifs qui lui sont explicitement assignés (c'est-à-dire l'information, le divertissement, l'éducation et la culture). La nouvelle loi organique précise, en outre, que les émissions d'information sont réalisées "sans aucune censure préalable du gouvernement". Reste que les conseils d'administration placés à la tête des Instituts, ne sont plus présidés par un membre du gouvernement mais par un administrateur choisi au sein du conseil. Le pouvoir y est représenté par un délégué du ministre de tutelle, dont la tâche principale est de veiller au respect de la loi [40 p. 100-101].»

La nouvelle loi qui cherche donc à garantir, dans le respect des missions qui lui sont dévolues, l'indépendance du service public de radio-télévision, n'empêche cependant pas l'existence de mécanismes d'autocensure bien réels.

C'est ainsi, comme le relate Michel Verheyden dans *La radio-télévision face au pouvoir*, qu'en novembre 1963, suite à une violente campagne d'une partie de la presse et de certains organismes catholiques spécialisés en matière de radio et de télévision, le Conseil d'administration de la RTB décida de renoncer à la diffusion du film de Jean-Luc Godard *À bout de souffle*.

²² L'ISC assure les programmes en langue allemande, les services techniques, administratifs, financiers et culturels communs aux émissions en langue néerlandaise et en langue française.

Ce cas de censure fit l'objet d'une discussion en séance au sénat le 19 novembre 1963 d'où il ressortit que « ce film d'une valeur incontestée a (...) été retiré à la suite de pressions externes, de telle sorte que s'établit à la R.T.B. la reconnaissance du droit de censure et la soumission à ce droit de quelques uns sur un organisme de large diffusion de la pensée **[41 p. 118]** ».

Cet exemple mérite cependant d'être relativisé et remis dans le contexte des années 1960 ; une époque qui se caractérise par son cadre de valeur assez rigide, conservateur, moralisateur, voire paternaliste à l'égard des masses et de la jeunesse.

Alors que le film de Jean-Luc Godard a été très largement diffusé, des années auparavant, dans les salles de cinéma, le Conseil d'administration de la RTB. céda devant ceux qui considéraient « qu'une telle émission était contraire à la moralité publique et attentatoire à l'ordre public **[41 p. 115]** ».

La loi de mai 1960 officialise avant l'heure la reconnaissance des deux plus grandes communautés culturelles du pays. Elle préfigure la révision institutionnelle de 1970-1971 qui consacra le principe de communautarisation. Placée sous la houlette de Pierre Harmel, cette loi traduit bien la personnalité visionnaire de son instigateur qui dirigea de 1948 à 1954 le Centre de recherche pour la solution nationale des problèmes sociaux, politiques et juridiques en région flamande et wallonne.

À l'occasion d'un séminaire de réflexion sur la télévision organisé en mars 1960, Pierre Harmel faisait d'ailleurs, dans sa communication intitulée *L'avenir de la télévision en Belgique* le constat suivant :

« Notre dualité linguistique est une réalité préjudicielle qui dicte une dualité d'établissement. Elle est, en soi, une charge, puisqu'elle divise le public récepteur et multiplie le travail créateur. C'est ainsi que la Belgique produit globalement plus d'heures de programmes que ses plus grands voisins, pour un public beaucoup moins étendu, avec des frais doubles et tout en partant de ressources intellectuelles et culturelles forcément moins nombreuses. Il est superflu de s'attarder à ceci qui est une nécessité absolue et dont notre diversité peut d'ailleurs tirer un heureux parti **[44 p. 18]**. »

Et plus loin le même de déclarer : « (...) la Communauté radiophonique des programmes de langue française deviendra certainement un jour une Communauté de Télévision **[44 p. 23]**. »

À partir d'août 1960 (et jusqu'à novembre 1984), Robert Wangermée succède à Philippe Kamman à la direction du service public de radio-télévision francophone. Robert Wangermée croit dans le potentiel de la télévision et dans sa capacité à informer. Pour améliorer la qualité de ce service public, il fonde un bureau d'études chargé de recevoir les critiques mais aussi de contribuer, de manière plus approfondie, à la réflexion sur le médium. Les travaux d'analyses et de recherche font l'objet d'articles de spécialistes belges et étrangers publiés jusqu'en 1993 dans un périodique *Études de radio-télévision* à laquelle participent également des collaborateurs de la RTB future RTBF.

Sous la direction de Robert Wangarmée, le journal télévisé s'affranchit de son modèle radiophonique pour trouver une tonalité et un style qui lui est propre. Des journalistes de radio intègrent l'équipe de rédaction du journal télévisé, parmi eux David Lachterman, Henri-François Van Aal et Henri Mordant.

Henri Mordant deviendra rapidement une personnalité marquante de la RTB des années 1960. Créatif et ambitieux, le style Mordant se caractérise par une inventivité hors norme lorsqu'il s'agit d'expliquer d'une manière ludique et didactique des notions a priori complexes. Il est l'inventeur du « prixomètre », un outil de mesure permettant d'expliquer le fonctionnement de l'indice du prix à la consommation, présenté lors d'une séquence du magazine *Neuf millions*. Le « prixomètre » a marqué durablement la mémoire collective ertébéenne. Cette innovation est devenue l'image emblématique de ce que l'on pouvait se permettre à la télévision. À l'instar d'un Jean-Christophe Averty en France, mais dans le registre du traitement de l'information, Henri Mordant semble ainsi avoir ouvert des chemins jusqu'alors insoupçonnés en terme de création et de communication télévisuelle.

De 1958 à 1966, la chaîne belge diversifie son offre de programme et s'émancipe des émissions françaises. L'équipement se développe et se modernise. Les locaux de la radio et de la télévision originellement situés place Flagey à Ixelles, jugés désormais exigus, déménagent boulevard Reyers à Schaerbeek, dans un vaste ensemble d'immeubles construits spécialement à cet effet entre 1964 et 1978. Cette cité est destinée à accueillir les services de radio et de télévision francophones et néerlandophones.

Le déménagement des services durera près de dix ans. D'après Anne Roekens, s'appuyant sur des propos de Robert Stéphane²³, recueillis en 2002, le déménagement des locaux boulevard Reyers peut être analysé comme une tentative des dirigeants de la RTB de résister à des volontés de décentralisation de la radio-télévision belge francophone.

« Stéphane affirme ainsi que le projet de Reyers résulte d'une "alliance objective" entre des autorités flamandes désireuses de s'établir à Bruxelles en phase de francisation et des autorités francophones belgicaines soucieuses de maintenir une télévision francophone unitaire [40 p. 103]. »

1.3. Les années 1970

Les premières émissions en couleur apparaissent sur le petit écran en janvier 1971.

En 1970, suite à une révision constitutionnelle, la compétence des matières culturelles est attribuée aux communautés culturelles nouvellement créées.

La loi du 21 juillet 1971 accorde aux Conseils culturels le pouvoir de régler les matières relatives à la radiodiffusion et à la télévision à l'exception de l'émission des communications du gouvernement et de la publicité commerciale qui demeurent du ressort du pouvoir fédéral.

La communautarisation des matières culturelles accentuent encore l'autonomie des Instituts d'émissions françaises et néerlandaises.

De 1971 à 1976, les services communs se scindent en deux ailes linguistiques.

La loi du 18 février 1977 consacre la dissolution de l'ISC et prévoit le transfert de ses activités aux deux instituts restants. Cette même loi marque la création d'un établissement de radio-télévision de langue allemande : la BRF (Belgischen Rundfunk –und Fernsehzentrum für deutschsprachige Sendungen. Par ailleurs la RTB et la BRT sont conviées à réformer leurs statuts respectifs.

²³ Robert Stéphane occupe le poste d'administrateur général de la RTBF de 1984 à 1994, il sera remplacé par Jean-Louis Stalport.

1.3.1. 1977 : la RTB devient RTBF

Le décret du 12 décembre 1977 institue, sous la dénomination de Radio-Télévision belge de la Communauté culturelle française (RTBF), un organisme public doté de la personnalité juridique et chargé du service public de la radio-télévision de cette communauté.

La nouvelle institution détermine elle-même le programme de ses émissions selon la quadruple fonction qui lui est assignée : information, développement culturel, éducation permanente et divertissement. La RTBF est chargée de faire connaître en priorité le patrimoine de la Communauté culturelle française de Belgique ainsi que celui de la communauté internationale de langue française.

Robert Wangermée change alors de titre en passant de celui de directeur général de la RTB à celui d'Administrateur général de la RTBF nommé par le roi pour un terme de dix ans renouvelable.

La RTBF relève à présent de la compétence du ministre de la Culture française et se trouve gérée par un Conseil d'administration de treize membres élus par le Conseil culturel en fonction de la représentation des partis politiques en présence. Ainsi, comme le souligne Jean-Jacques Jespers²⁴, questionné sur cet aspect en 1991 : « "Ce n'est plus l'Administrateur-Général qui est garant de l'objectivité des émissions mais un Comité Permanent composé d'un représentant d'un parti. (...) C'est très grave. C'est une politisation croissante de l'institution" [45 p. 95]. »

Cette main mise du politique sur le média et son manque d'indépendance vont être fortement critiqués suite à un article du journal *Le Soir* du 14 septembre 1977 dans lequel l'organigramme de la RTBF est publié. Il s'agit d'une sorte d'énumération des fonctions et des étiquettes politiques des principaux membres de la maison. C'est la goutte d'eau qui fait déborder le vase.

En novembre, une « Association de journalistes de la RTBF » est fondée. Son président, le journaliste Hugues Le Paige explique son objet : « "Deux idées-force se dégagent de la déclaration de principe adoptée par l'Association : le pluralisme ne peut être défini par la seule référence aux partis politiques. Les qualités professionnelles et l'expérience doivent être les critères déterminants d'engagement, d'affectation et de promotion des journalistes (...). Aujourd'hui, les journalistes de la RTBF se trouvent dans cette situation embarrassante : les partis sont à la fois, pour eux, leurs patrons et les objets de leur investigation professionnelle" [45 p. 96]. »

²⁴ Ancien journaliste à la RTBF et enseignant au département des sciences de l'information et de la communication de l'Université libre de Bruxelles depuis 1980.

Et Hugues Le Paige confirme que « les partis ont favorisé la pratique des nominations partisans et une politique d'information "représentative". Ce pluralisme dénaturé conçu comme la simple addition du point de vue, s'exerce au détriment d'un journalisme d'enquête et de véritables débats d'idées, qui font cruellement défaut dans notre société [45 p. 97] ».

Et Hugues Le Paige de conclure : « Quels que soient les résultats futurs de l'action de l'Association, sa première victoire est d'avoir ouvert et élargi un débat essentiel pour l'avenir de la RTBF. C'est loin d'être négligeable [45 p. 98]. »

Côté flamand, c'est le 19 décembre 1979 que le statut communautaire de la BRT sera adopté.

1.3.2. La décentralisation des moyens de production

Le décret de décembre 1977 prévoit une régionalisation accentuée des moyens de production radiophoniques et télévisées. Depuis la Seconde Guerre mondiale, il existe des studios de radio créés par l'INR à Liège, Mons et Namur, mais les programmes sont plutôt chiches et cantonnés à des animations culturelles locales. Pourtant dès 1956, la décentralisation des moyens de production est évoquée par Roger Clause, le directeur général de l'INR comme une possibilité de créer des emplois et de dynamiser la vie culturelle régionale. Cette décentralisation apparaît en outre plus que nécessaire ne serait-ce que par souci de représentativité. Car comme le rappelle Robert Stéphane qui prendra la direction du centre liégeois en 1963 : « Il n'était pas acceptable que les activités culturelles, politiques, économiques de la partie la plus importante de l'auditoire de la RTB, n'aient pas de traduction à l'antenne. Or, moi, j'ai connu le journal parlé où l'on ne parlait jamais de rien en dehors de Bruxelles [40 p. 105]. »

De nouveaux magazines radiophoniques voient le jour, progressivement suivis par des centres de production de télévision. Le studio liégeois dirigé par Robert Stéphane obtient l'autorisation de produire depuis Liège des programmes matinaux pour la première chaîne de radio.

1.3.3. La mise en route des centres de production régionaux

Les différents partis politiques se familiarisent peu à peu avec l'idée de régionalisation, et en 1968, le conseil d'administration de la RTB décide d'implanter deux centres de production télévisée, l'un à Liège et l'autre à Charleroi. Le choix d'une implantation à Charleroi plutôt que Mons tient aux origines carolorégiennes de Robert Wangermée.

Le studio liégeois s'installe au Palais des Congrès tandis que l'on construit un bâtiment spécifique à Charleroi dont les travaux s'achèveront en 1974. Les deux centres sont inaugurés officiellement à l'occasion de la fête de la Communauté culturelle française le 27 septembre 1976. Ils sont rejoints par le centre de production de Bruxelles en 1979. Les centres de production de Mons et de Namur restent pour l'essentiel consacrés à des activités radiophoniques et n'interviennent que très ponctuellement en télévision.

Les centres régionaux se voient assigner plusieurs missions dont celle d'assurer le développement culturel de la région couverte et d'alimenter, par la production d'émissions diffusées à l'échelle nationale, la grille des programmes de radio et de télévision de la RTBF.

La troisième mission confiée aux centres régionaux concerne le traitement de l'information régionale sous la forme de participations aux journaux parlés en radio ou de décrochages régionaux en télévision. Les centres régionaux participent également à la rédaction des journaux télévisés quotidiens, du magazine *À suivre*, et sont partie prenante de la réalisation d'un magazine d'information régionale. Les émissions produites par les centres régionaux sont censées observer une certaine neutralité.

En octobre 1968, est lancé le programme télévisé *Antenne Soir* dont l'objectif est de fournir à la population wallonne un journal d'information spécifique. Ce programme évoluera et changera de nom à plusieurs reprises les années suivantes pour s'intituler *Ce soir* en 1982, *Info-Première* en 1994, *Régions-Soir* en 1995, et enfin *Bus des régions* en 2001.

1.3.4. 1977 : naissance de la seconde chaîne

La création des centres régionaux contribue à une augmentation significative du nombre de programmes ainsi qu'à leur diversification.

Dans ce sillon, germe l'idée d'une deuxième chaîne. Dans un premier temps, on envisage de la réserver à la diffusion des émissions régionales produites par les centres régionaux mais cela conduirait inévitablement à « bruxelliser » la première chaîne et cette idée est très vite délaissée.

La chaîne RTBbis qui voit le jour au printemps 1977 est, à ses débuts, consacrée à la rediffusion de programmes de la première chaîne et à la couverture en direct de grands événements, sportifs ou autres²⁵.

1.3.5. La décentralisation : un sujet de polémique

Selon Anne Roekens, si la création des centres régionaux peut se justifier par des créations d'emploi et par une volonté de meilleure représentativité de la population wallonne (qui constitue la majorité de son audience) au sein de son service public de radio-télévision, il reste que le fonctionnement et le coût de ces centres demeurent sujet à caution. En cause, les frais occasionnés par la multiplication des équipements et un système de pouvoir opaque et pyramidal. D'autre part, pour les militants wallons, la décentralisation tend à parcelliser les intérêts en fonction des régions plutôt qu'à contribuer à une unification de la région wallonne que certains appellent de leurs vœux.

1.4. Les années 80 : la RTBF face à la concurrence

Robert Stéphane succède à Robert Wangermée au poste d'Administrateur général de la RTBF en 1984. Si la RTBF doit faire face à une concurrence accrue des chaînes étrangères et belges, ce phénomène, contrairement aux autres pays européens n'est pas neuf.

Dès les années 1950, grâce au choix du 819 lignes adoptés par l'INR francophone, et au Relais de Paris, quotidien depuis 1953, les programmes français sont captés au sein des foyers belges.

En outre, du fait d'un relief relativement accidenté qui freine la réception correcte du réseau hertzien, la Wallonie sera l'une des premières régions européennes à recevoir les chaînes étrangères du câble. Le câblage de la région de Namur par la société CODITEL date ainsi de 1961, rapidement

²⁵ Fin 1979, la RTBis devient Télé 2 et en 1988 Télé 21. En 1997, la seconde chaîne divise son offre de programmes entre La Deux et Eurosport 21. Alors que La Deux poursuit ses objectifs, Eurosport 21 renonce, en mars 1999, au logo « 21 » avant de disparaître du câble belge francophone en janvier 2000, en raison d'un conflit relatif au droit d'auteur.

suivi par celui de la région liégeoise.

Le réseau câblé se déploie tant et si bien que, en 1966, l'État belge prend des mesures de protectorat en faveur de la RTB, en interdisant la diffusion de la publicité commerciale dans les programmes transmis en Belgique. Cette interdiction fait même l'objet d'un arrêté royal en 1966 censé limiter les droits de transmission des distributeurs. Mais cette interdiction restera lettre morte car difficilement applicable, les distributeurs diffusant les programmes tels quels, avec les spots de publicité qui y sont intégrés.

Ainsi, outre la RTB, les foyers belges ont très tôt accès aux deux chaînes françaises dès 1971, à la chaîne luxembourgeoise Radio Télé Luxembourg (RTL) en 1973 et à une troisième chaîne française France 3 (FR3) en 1975.

1.4.1. La concurrence des télévisions locales et de RTL

À ce panorama concurrentiel originel, s'ajoute au cours des années 1980, la concurrence des télévisions locales et communautaires qui obtiennent l'autorisation d'émettre à l'occasion du décret sur l'audiovisuel de juillet 1987. Ce décret valide la création et le fonctionnement tant de télévisions locales et communautaires (TVLC) que de télévisions privées d'audience communautaire. L'autorisation doit être accordée par l'Exécutif de la Communauté française.

Ces télévisions sont obligées de se constituer en association sans but lucratif et doivent garantir le respect de toutes les tendances idéologiques et philosophiques. Elles sont subsidiées en partie par la Communauté française, les provinces, les communes et les abonnés et assurent des missions de service public au niveau local.

Le décret sur l'audiovisuel sera rapidement suivi par l'arrêté du 21 décembre 1987 autorisant la création par la société anonyme RTL-TVI (TVI signifie Télévision indépendante) d'une télévision privée dont l'objet est de diffuser des programmes destinés à l'ensemble de la Communauté française.

Cette autorisation ne fait qu'entériner un état de fait. Télé Luxembourg diffuse en effet ses programmes à destination de la Lorraine française et officieusement de l'Ardenne belge depuis sa naissance en 1955. Dans le milieu des années 1970, la télévision luxembourgeoise rebaptisée RTL, profite à son tour de la câblodistribution pour toucher l'ensemble de la Wallonie. Le succès est au rendez-vous et donne lieu en 1978 à la création d'une rubrique dédiée à l'actualité belge au sein du journal télévisé luxembourgeois.

Le 30 janvier 1983, le gouvernement belge en place, composé de sociaux-chrétiens et de libéraux,

offre à RTL la possibilité de disposer d'un faisceau hertzien. Cette disposition permet alors à RTL de couvrir l'actualité belge directement depuis Bruxelles. D'après François Jongen et Pierre Stephany, cet accord trouve sa justification dans une volonté politique d'affaiblir la RTBF, jugée gauchiste [40 p. 109]. À partir de juin 1987, RTL-TVI devient la seule chaîne autorisée par le gouvernement fédéral à diffuser de la publicité commerciale en Communauté française.

1.4.2. 1983 : entrée de la publicité non-commerciale à la RTBF

En 1983, la RTBF est confrontée à une pénurie de moyens et l'urgence d'une solution se fait sentir. Le recours à la publicité est envisagé mais RTL-Télévision, chaîne commerciale dont c'est l'unique source de revenus revendique ses droits.

Un compromis est conclu : la publicité non commerciale.

Le 8 juillet 1983, la Communauté française, par décret, autorise la RTBF à diffuser des messages de publicité non commerciale. L'espace publicitaire du Service Public sera réservé aux campagnes institutionnelles, collectives et d'intérêt général. Tous les secteurs économiques sont admis à l'exception des boissons alcoolisées et du tabac. Les messages ne peuvent comporter aucune indication de marque de produits ou de services. Seuls les noms des institutions autorisées peuvent apparaître.

Le succès de la publicité non commerciale parmi les annonceurs amène la RTBF, en association avec le Cinéma publicitaire Belge (CPB), à créer, un an plus tard, sa première filiale : la RMB (Régie Média Belge). Conformément au nouveau décret du 6 mars 1985, modifiant le statut de la RTBF, celle-ci peut en effet « participer à la création d'entreprises ou prendre des participations au capital d'entreprises existantes [46 p. 85] ». En gros, la RMB s'occupe de vendre les espaces publicitaires aux annonceurs c'est-à-dire de collecter la publicité non commerciale.

« Le décret sur la publicité non commerciale appliqué à partir de 1984 apporte certainement à la RTBF un peu d'argent frais. Les sommes que ce décret permet d'obtenir sont cependant dérisoires au regard de ce que pourrait apporter la publicité commerciale [47 p. 85].»

Ce décret permit d'ouvrir la boîte de pandore puisqu'en en 1989 le Gouvernement autorisera la publicité commerciale sur les antennes de la RTBF.

1.4.3. 1987 : le concours Eurovision

Le 3 mai 1986, la Belgique est en liesse à l'annonce de la victoire de Sandra Kim au Concours Eurovision de la Chanson. Mais l'euphorie passée, l'angoisse se propage dans les couloirs de la RTBF: il va falloir organiser l'Eurovision l'année suivante.

C'est à cette occasion, en effet, que l'Administrateur général Robert Stéphane se fera remarquer.

« Lâchée par la VRT, la RTBF se voit contrainte de dénicher 250 millions de francs belges en très peu de temps. Robert Stéphane suggère de faire appel à des sponsors privés, ce qui n'était pas autorisé par le décret. L'opération, très coûteuse, se révèle toutefois un succès pour l'image de la chaîne publique. Et dans les semaines qui suivirent l'événement, le ministre de l'Audiovisuel, le libéral Philippe Monfils, autorisait la RTBF à faire du parrainage commercial... Ce qui donna un sérieux ballon d'oxygène à une entreprise confrontée à de sérieuses difficultés financières [48]. »

1.4.4. 1989 : du parrainage à l'introduction de la publicité commerciale : monopole et illusion de la concurrence

Confrontée depuis le début des années 1980 à des difficultés budgétaires dues à la modicité des subventions qui lui sont allouées, la légalisation de la publicité commerciale sur RTL-TVI est perçue par la RTBF comme une concurrence déloyale.

En réponse, en décembre 1987, une déclaration de l'exécutif communautaire garantit à la RTBF « des moyens financiers stables lui permettant une programmation à long terme de sa gestion [40 p. 110] ».

De plus, la loi spéciale du 8 août 1988, octroie les compétences en matière de réglementation de la publicité au pouvoir communautaire et non plus au gouvernement fédéral.

C'est la fin du monopole publicitaire pour RTL-TVI. Les deux chaînes entament des négociations qui se concluent par l'accord de la Sainte-Elisabeth le 17 mars 1989. Cet accord permet à la RTBF de diffuser de la publicité commerciale, fixe des planchers de recettes pour chacune des deux chaînes, et détermine des compensations financières pour la presse écrite.

Le 21 mars 1989, la RTBF et RTL-TVI s'associent et créent TVB (Télévision Belge), une régie publicitaire commune aux deux chaînes chargée de gérer les espaces publicitaires offerts par celles-ci. Cette introduction de la publicité commerciale sur la chaîne publique conduit à une révision de ses statuts qui seront modifiés par décret le 4 juillet 1989.

À partir de 1989 également, différents décrets se succèdent et offrent ainsi la possibilité à la chaîne publique « de créer des filiales, de prendre des participations dans le capital d'autres sociétés et de concéder certaines activités [40 p. 111] ».

L'introduction de la publicité commerciale sur le service de télévision publique fut et reste assortie de critiques et sujet à polémique.

Pour Bernard Hennebert²⁶, la publicité a contribué à gangrener les programmes de la RTBF en affectant la qualité de son service public, c'est ce qu'il dénonce dans son ouvrage critique *Il faut sauver la RTBF*, en rappelant que :

« À la RTBF, la publicité fut accueillie comme le Messie. Robert Wangermée n'avait cessé de préparer le terrain - "de toute façon, qu'on le veuille ou non, elle est partout, alors pourquoi s'en priver ?". Robert Stéphane surenchérissait : - "L'absence de publicité sur une chaîne crée chez le téléspectateur un sentiment d'exclusion" (!). Les ministres socialistes avaient déjà décidé de ne plus augmenter la dotation. Comme ça, la publicité contraindrait à l'audience, et les prestations des éminences politiques invitées en radio et en télévision se feraient devant un public maximum [49 p. 9]. »

Et plus loin, Bernard Hennebert ajoute :

« Il faut donc sauver la RTBF, et qu'elle fasse un retour au non-marchand, qui est son lieu de naissance et sa maison. Ce n'est pas utopique. Cela consistera à supprimer des programmes que seule la pub a fait naître, et des personnels et moyens que seule la pub a engagés [49 p. 12]. »

L'introduction de la publicité était censée fourbir les armes contre la concurrence et mettre fin à une forme de monopole. Mais, pour de nombreux témoins, la réalité de ce monopole n'est pas établie. Jean-Jacques Jaspers est formel, selon lui :

« "Cela n'a jamais eu de sens. Il n'y a jamais eu de monopole. Dès l'apparition de la TV en Belgique, on pouvait capter la RTF et même, la télévision belge relayait les émissions françaises. Par la suite, toute les personnes ayant les moyens de se faire installer une antenne pouvait capter les chaînes françaises. On a commencé à parler de monopole au moment où il était le moins réel, au moment où la concurrence était la plus évidente. Ce qui montre bien que ce n'était pas de bonne foi" [45 p. 73-74]. »

²⁶ Journaliste et écrivain belge, animateur du site *Consoloisirs.be*.

Bien plus, pour Jean-Frédéric Laignoux²⁷ : « "Le monopole n'a jamais existé. Cette notion n'a jamais été qu'un prétexte politique [45 p. 74]" . » Propos conforté par un autre témoin de l'époque, Georges Moucheron²⁸ :

« "Par rapport à l'ensemble des programmes, il n'y a jamais eu de monopole. C'est tout à fait clair. Dès le départ, on a été confronté à la concurrence rude et dotée de combien plus de moyens de la télévision française. Et ce, dans tous les domaines : la production, les émissions de jeux, les variétés, etc. Depuis toujours, on a cette culture de la concurrence [45 p. 74]" . »

Enfin, ce sont surtout les travailleurs de l'information qui vont exprimer leur hostilité en considérant que l'introduction de la publicité commerciale est la preuve d'une défection du pouvoir public : la preuve d'un manque d'intérêt et d'un réel engagement pour la mission de service public dont la RTBF a la charge.

« "La publicité est une démission de la part du Pouvoir Public. La démonstration a été faite en France. L'introduction de la publicité en 1974 a été le début de la dérive, la fin de l'ORTF, l'éclatement du Service Public en plusieurs sociétés, l'auto-concurrence et la fin des émissions de qualité. Dans les années 60-70, la télévision française était la meilleure du monde, avec la BBC. En 1974, les feuilletons à l'américaine, les jeux, les variétés l'ont emporté (...). Dès qu'on entre dans cette logique-là, c'est le ver dans le fruit. La publicité influence le rythme de la programmation, l'esthétique de la télévision, la manière de tourner et de monter (...). Elle finit par favoriser les programmes – a priori – de grande audience (...). Tout cela entraînant dans le chef des responsables du service public une tendance à s'aligner sur les modes de raisonnement et sur les principes décisionnels des chaînes privées [45 p. 86]" . »

1.5. Les années 1990 : « Objectifs 1993 » (Plan Delville) et Plan Horizon 1997

Au début des années 1990, la RTBF est au bord du gouffre financier et rencontre une grave crise interne dont les causes sont multiples. Des mesures structurelles sont mises en œuvre à travers le Plan Delville « Objectifs 1993 ». C'est dans ce contexte, que s'inscrivent des projets visant à modifier le statut de la RTBF. L'objectif est de transformer la chaîne en entreprise publique afin de l'affranchir de son pouvoir de tutelle.

« Par l'arrivée d'un gestionnaire venu de l'extérieur, c'était M. Delville, qui a appliqué à l'institution publique des méthodes d'entreprise privée [50 p. 2]. »

²⁷ Responsable éditorial de La Trois.

²⁸ Journaliste et réalisateur de reportage à la RTBF.

« (...) Entré en fonction au printemps 1990, Robert Delville reçoit une double mission : remettre la RTBF à flots et, de façon plus durable, y installer une gestion saine et efficace. C'était bien nécessaire: en 1988 et 1989, la RTBF a accumulé successivement 160 puis 250 millions de francs de déficit. Soit un bon 400 millions à épurer, pour un budget total de 7,4 milliards cette année, dont 5,8 milliards de dotation. Le dérapage financier, attribué aux errements de Robert Stéphane²⁹, a surtout mis en évidence l'absence d'un système de gestion moderne. (...).

Le "plan Delville" prévoyait d'abord un redressement des finances basé sur plusieurs coupes budgétaires: la suppression de 360 postes via des prépensions, la modification du règlement des prestations, la suppression de l'orchestre et des chœurs, la vente de l'immeuble Flagey, et l'introduction de la publicité commerciale à la radio. Une par une, "Bob" Delville a entamé la concrétisation de ces "mesures spéciales" (...). L'autre volet comprenait des remèdes structurels aux dysfonctionnements de la maison : la mise en place d'un contrôle de gestion, l'autonomie des centres de responsabilité par un système de mandats, la formation du personnel, et un programme lourd d'investissements pour renouveler l'outil de production [51 p. 3]. »

En janvier 1994, Jean-Louis Stalport succède à Robert Stéphane, il restera Administrateur général jusqu'à son décès prématuré en mai 1997. Christian Druitte prend alors le relais.

En 1993, après le Plan Delville et toujours pour tenter de résorber un déficit endémique, la direction de la chaîne met en place le Plan Horizon 97 qui prévoit le départ anticipé à la retraite du personnel statutaire.

Les rapports d'activités de la RTBF pour les années 1991, 1993 et 1994³⁰ [50 p. 2] parus en décembre 1997 font le point sur la situation, ils évaluent le Plan Delville et anticipent sur les résultats du Plan Horizon 97. Ces plans successifs n'ont pas réussi à résorber le déficit financier de la RTBF, d'autant que le Plan Delville ne recevra pas la dotation escomptée.

« En 1992, le Gouvernement de la Communauté française, qui est confronté à des difficultés budgétaires, décide d'amputer la dotation à la RTBF de 250 millions, dans une entreprise qui travaille à la marge et de procéder à la non-indexation de cette même dotation. En 1993, les effets du plan 93 n'ont pas fonctionné puisque l'amputation de la dotation va déséquilibrer l'ensemble de la structure. (...)

²⁹ Début 1989, Stéphane est accusé de mauvaise gestion dans le cadre du développement d'un décodeur pour Canal Plus TVCF.

³⁰ Dans ses rapports, la Commission de la Culture, de l'Audiovisuel, de l'Aide à la presse et du Cinéma, note en préambule qu'elle « constate un retard permanent en ce qui concerne le dépôt des rapports d'activités de la RTBF », que le « budget de la RTBF était rarement déposé et que ce moyen de contrôle du Parlement lui était ôté », et que d'autre part « le rapport d'activités pour 1992 ne sera jamais déposé, contrairement au prescrit décretaal ».

Si l'on ne fait rien et si toutes choses restent égales, la RTBF s'engage dans un processus lentement mais inexorablement déficitaire pour l'amener probablement à l'horizon 1997 à plus de 4 milliards de francs de pertes cumulées. C'est à ce moment-là que, à la RTBF, on met en place un plan drastique intitulé "Horizon 97". Ce plan est mis sur pied et contient une série d'intentions dont certaines pourront être parfaitement réalisées et d'autres moins.

En 1993, on décide de commencer à réaliser des actifs ; on commence à vendre les "bijoux de famille". La réalisation des actifs, c'est notamment la vente de terrains devant le boulevard Reyers mais aussi à l'arrière. C'est aussi la vente d'actions que la RTBF possède de Canal + à sa filiale RMB. C'est aussi l'espoir un peu fou de vendre Flagey à un premier prix estimé à : 600 millions. Il y a un an, l'estimation était à 250 millions et aujourd'hui elle est à 240 millions de francs, mais il n'y a toujours pas d'acheteur **[50 p. 2].** »

Malgré le rapport d'activités absent de 1992, Christian Druitte estime ainsi que la RTBF affiche, en 1997, un déficit de 270 millions de franc **[50 p. 2].**

Pour Hugues Dayez³¹, le Plan Horizon 97 ; « plan d'économies **[52 p. 2]** » s'inscrivant « dans une perspective d'assainissement budgétaire **[52 p. 2]** » a plutôt contribué à creuser plus encore le déficit de la chaîne. Il a consisté principalement à mettre au rancard – sur la base d'un départ volontaire à la retraite anticipée, mais aussi sur celle de la mise à la retraite d'office et d'admission à la pension – des personnels titulaires au profit de contractuels moins personnellement impliqués dans le développement de l'entreprise. Car selon lui, il existait alors une idée reçue bien ancrée :

« "Les agents nommés sont des "tire-au-flanc", ce sont les pigistes et les contractuels qui abattent tout le boulot !" Cette vision particulièrement manichéiste du partage du travail a beau ne jamais avoir été brandi comme discours officiel, un fait demeure: dans les années 90, pour assurer le déploiement de ses nouvelles radios et de projets "jeunes", la RTBF a fait appel à de très nombreux collaborateurs contractuels, tandis que certains "vieux de la vieille" se retrouvaient un peu mis sur la touche. Cette politique d'engagement à tout crin a eu des incidences budgétaires inquiétantes, obligeant l'administrateur général de l'époque, Robert Stéphane, à initier un vaste plan de pré-pensions intitulé "Horizon 97". Les conséquences du plan furent dramatiques à l'antenne : les téléspectateurs fidèles de la RTBF se souviennent des adieux souvent émouvants de présentateurs-vedettes (citons en vrac Jacques Bredael, René Thierry, Roger Laboureur) sommés de prendre la porte... Et paradoxalement, les effets de "Horizon 97" se révélèrent un peu vains : pour pallier les départs forcés de plusieurs centaines de collaborateurs, les nouveaux gestionnaires de la RTBF s'empressèrent d'engager encore de nouveaux contractuels, creusant encore le déficit budgétaire... **[53 p. 36].** »

³¹ Critique de cinéma et journaliste culturel à la RTBF.

Peu après l'arrivée de Christian Druitte, le décret du 14 juillet 1997 officialise donc le nouveau statut de la RTBF qui devient « une entreprise publique autonome à caractère culturel de la Communauté française dotée de la personnalité juridique [54 Art. 1^{er}, § 1. p. 22018] ».

Le conseil d'administration jouit d'une plus grande autonomie et les centres régionaux sont reconnus, ainsi l'entreprise « alloue aux centre [sic] régionaux de production des moyens suffisants et veille à leur attribuer une part significative de la production des programmes [54 Art. 18 §1er p. 22022] ».

La modification du statut de la chaîne publique instaure un dispositif de droits et de devoirs entre l'entreprise de radio-télévision et le gouvernement de la Communauté française.

Enfin d'en fixer les modalités, un contrat de gestion renouvelable tous les quatre ans est co-signé par la chaîne publique et la Communauté française, représentée par sa ministre-présidente en charge de l'audiovisuel, Laurette Onkelinx. Le contrat de gestion, approuvé par le décret du 14 octobre 1997, définit les missions de service public assignées à la RTBF en contrepartie de quoi une subvention annuelle lui est allouée ainsi que les fréquences hertziennes nécessaires.

« La RTBF a ainsi pour mission de valoriser l'information, le développement culturel, l'éducation permanente, le divertissement et les émissions pour la jeunesse.

Le décret ajoute que l'entreprise doit promouvoir particulièrement le développement culturel de la Communauté française de Belgique et celui de la Communauté internationale francophone. Ce, notamment en présentant des œuvres d'auteurs, de producteurs, de distributeurs, de compositeurs et d'artistes interprètes de la Communauté française.

La RTBF doit également veiller à ce que la qualité et la diversité des émissions permettent de rassembler les publics les plus larges possibles et d'être un facteur de cohésion sociale, tout en répondant aux attentes des minorités socioculturelles. Sa programmation doit refléter différents courants d'idées de la société sans discrimination, notamment culturelle, raciale, idéologique, sexuelle, philosophique et religieuse et sans ségrégation sociale. L'entreprise doit accomplir un effort significatif de création, en favorisant la réalisation de productions originales qui valorisent le patrimoine de la Communauté française et les spécificités régionales. Elle est tenue de composer son offre de programmes, prioritairement, sur base de sa production propre.

L'entreprise doit exploiter cinq sites de production régionaux dont, au moins un à Bruxelles. Le Conseil d'administration doit veiller à allouer à ces sites des moyens suffisants et à leur attribuer une part significative de la production des programmes.

Toujours dirigée par un Conseil d'administration, élu pour la durée de la législature et sur base de la représentation proportionnelle des groupes politiques reconnus, la RTBF est gérée par un Administrateur général, désigné par le gouvernement de la Communauté française pour six ans. Son rôle est de gérer et élaborer des plans d'avenir, de les soumettre au C.A. puis de les faire réaliser [55]. »

Le contrat de gestion limite la présence de la publicité commerciale à six minutes maximum par heure de transmission.

Cependant, la position de la RTBF devient forcément ambiguë et inconfortable ; sans y être préparée, elle se trouve tiraillée entre sa mission de service public et des objectifs de rentabilité calqués sur les modes de fonctionnement du privé.

1.6. Les années 2000 et le Plan Magellan (2003)

En 2001, au moment de la renégociation du contrat de gestion, des débats houleux confrontent Druitte, les syndicats, et le nouveau ministre en charge de l'audiovisuel Richard Miller.

Le nouveau contrat de gestion est approuvé par la Communauté française le 11 octobre 2001. Hormis des mesures concernant la publicité commerciale et la mise en place d'une émission mensuelle de médiation chargée d'améliorer la communication entre la RTBF et son audience, le nouveau contrat de gestion n'apporte aucune innovation significative.

Mais, à l'occasion de cette renégociation, les compétences de Druitte sont contestées et sa gestion mise en cause par les partis PSC et Écolo. Ces mouvements d'humeur conduiront à la démission de Druitte et à la mise en place, par la Communauté française, d'une nouvelle procédure de nomination de l'Administrateur général.

Le 31 janvier 2002, Jean-Paul Philippot est nommé nouvel Administrateur général de la RTBF. Contrairement à Druitte, Jean-Paul Philippot n'est pas du sérail, c'est un pur manager.

« Philippot est arrivé à la RTBF dans des conditions controversées : ex-patron des hôpitaux publics bruxellois, on a pu lui reprocher son côté gestionnaire froid, mais c'est surtout sa candidature unique et la détention de documents confidentiels au sein de son projet de candidature qui ont pu donner l'impression d'un arrangement politique lors de la procédure de sa nomination [56]. »

Sous l'impulsion de son nouvel Administrateur général, la RTBF connaît donc un nouveau plan de restructuration et d'économies : le Plan Magellan.

Les mesures de ce plan s'appuient sur les conclusions d'un audit commandé par Jean-Paul Philippot au cabinet Andersen. Globalement, l'audit relève des pertes de part d'audience, aussi bien pour la télévision que la radio, auprès des jeunes et des actifs, des déficiences organisationnelles entre les différents centres de production (surtout à Mons), un manque d'identité des chaînes de télévision et de radio, et un manque de cohérence dans la programmation. Dans ce contexte, l'audit recommande la mise en œuvre d'une réforme structurelle et sociale.

« La radio-télévision francophone belge est actuellement touchée par un plan de réforme : le plan Magellan. Celui-ci vise, d'une part, à moderniser la structure organisationnelle de la RTBF et, d'autre part, à ce que celle-ci retrouve son équilibre financier. À l'annonce du contenu de ce plan, les réactions ne se sont pas faites attendre : réactions syndicales, s'opposant au volet social de la réforme ; et réactions locales, regrettant la disparition d'une politique de proximité des radios et télévisions francophones [56].»

1.6.1. Le contenu et les impacts du Plan Magellan sur la qualité des programmes et la représentativité de « l'identité wallonne »

Plan stratégique d'investissement et de développement, le plan Magellan s'inscrit dans la lignée des précédentes réformes (Objectifs 93 et Horizons 97), destinées à endiguer un déficit devenu endémique. Les mesures d'économies du plan sont essentiellement basées sur des réductions d'effectifs tout en tentant de diminuer les lourdeurs de fonctionnement du service public.

« La RTBF occupe quelque 2700 personnes à temps-plein, dont 71,8% sont statutaires. Le plan Magellan envisage des objectifs d'économie du personnel par le biais de départs volontaires sous forme d'un plan de prépensions à partir de 55 ans, pour le personnel ayant 20 ans d'ancienneté (avec une garantie de revenu de 70% de leur salaire brut). Cette mesure concerne alors environ 470 personnes. Par ailleurs, le statut du personnel est mis en cause : désormais, seul le personnel ayant une fonction touchant au service public (journalistes, techniciens, producteurs, etc.) peut demeurer statutaire tandis que les autres postes doivent être contractualisés. Enfin, 600 personnes sont touchés par des mutations dues à la restructuration des centres de production [56]. »

La spécialisation des centres régionaux et la restructuration de la production en radio comme en télévision impliquent, pour le personnel, des mutations géographiques et une complète réorganisation du travail « c'est ainsi qu'au niveau de l'organigramme, une nouvelle hiérarchie à cinq niveaux doit être établie [56] ».

« L'annonce du contenu du plan provoque de vives réactions syndicales, particulièrement dans le chef de la CGSP. La centrale socialiste met en cause le volet social du plan, considéré comme inacceptable (470 départs volontaires et 600 mutations) mais propose aussi une réflexion plus globale sur la logique de rentabilité sous-jacente à ce plan : "C'est vrai, la RTBF avait besoin d'un coup de fouet, d'un coup de pied dans des habitudes tellement lourdes qu'elles handicapaient la production. Mais fallait-il pour cela oublier les missions de service public d'une télévision ou d'une radio à l'écoute de la population ?" (...) "Nous nous battons donc pour que la RTBF reste un service public dans ses missions et dans l'information qu'elle réalise tous les jours. Il y a là un créneau, une niche qu'elle doit préserver si elle ne veut pas être débordée par les programmes privés insipides, réalisés uniquement pour faire de l'audimat" souligne Francis Wegimont, Secrétaire général. [...] Le monde culturel, associatif et politique (au niveau local) s'est aussi mobilisé en insistant particulièrement sur l'importance des missions de proximité de la RTBF et de l'accès à une information locale et régionale [56]. »

Ainsi, entre le 1^{er} janvier 2002 et le 1^{er} janvier 2005, la RTBF connaît une réduction de 14,8 % de ses effectifs. Malgré les contestations syndicales, et contrairement au Plan Horizon 97, ce dernier plan ne suscite que peu de remous. Les conditions financières proposées aux pré-pensionnés sont sans nul doute plus avantageuses. Mais, selon, Hugues Dayez, les raisons de cette « résignation » sont plus profondes. C'est ce qui ressort – comme un leitmotiv – de ses conversations avec des confrères.

« "Tu sais, moi j'ai connu un véritable "âge d'or" du reportage à la RTBF, quand on avait le temps et les moyens de peaufiner les choses ; aujourd'hui, avec la concurrence effrénée des télévisions et le rythme démentiel qui en résulte, ça ne m'intéresse plus tellement de travailler dans ce contexte-là" [53 p. 36]. »

Et Hugues Dayez de conclure dans le même entretien – l'article date de 2005 – : « Aujourd'hui, la RTBF vit une véritable mutation : avec des effectifs rajeunis, qui ne nourrissent aucune nostalgie face à cet "âge d'or" qu'ils n'ont pas connu, une nouvelle culture d'entreprise est sans doute possible... [53 p. 36]. »

Si le personnel de l'entreprise a rajeuni, étant contractualisé plutôt que statutaire, il est dès lors aussi moins enclin que les « anciens » à contester des choix éditoriaux qu'un certains nombres d'observateurs considèrent comme très largement contestables et dommageables pour la qualité des programmes du service public.

C'est l'hypothèse de Martin Malet qui relève que : « En redéfinissant dès l'abord les structures de la

R.T.B.F., les organigrammes et les directions, le nouveau patron pouvait abolir toute la hiérarchie en place et en faire désigner une nouvelle, dont il pouvait attendre une plus grande fidélité aux nouvelles options [57 p. 21]. »

Quelles sont ces nouvelles options ?

Selon Martin Malet, c'est la « philosophie publicitaire des publics cibles [57 p. 21] » qui a prévalu.

« (...) les cinq chaînes radio, et chacune d'entre elles, étaient censées se réorganiser et se programmer en fonction d'un public dont les attentes, les souhaits, les goûts sont présumés beaucoup plus autocentrés : chaque chaîne doit davantage se distinguer des autres, trouver une couleur et un ton radicalement différents des autres. La base « régionale » est abandonnée, Fréquence Wallonie et Bruxelles-capitale sont fusionnées pour créer une chaîne populaire, Vivacité, reposant plus sur l'émotion, l'adhésion, l'« affiliation », la « proximité », destinée avant tout à concurrencer B.E.L.-R.T.L., et confiée d'ailleurs à des transfuges de la chaîne privée. (...) En télévision, comme en radio, on assigne à chaque chaîne, programme, émission, des objectifs d'audience précis et chiffrés [57 p. 21]. »

Alors même qu'elle participe, dans le cadre du Plan Magellan, au refinancement de la RTBF à part égale avec la Communauté française (26,4 millions à répartir budgétairement de 2004 à 2007 [58]), l'impact du plan pour la Région wallonne, en terme de représentativité de son identité semble assez négatif.

« Que gagnent les Wallons ? Un soutien immédiat, d'une part, aux capacités de production télévisée de Charleroi, d'autre part, au pôle de radio de Mons. Les Carolos obtiennent aussi un mini-décrochage d'agglomération sur VivaCité. Les deux sites hainuyers verront un léger accroissement d'emploi, issu toutefois d'une mobilité professionnelle d'envergure. Enfin, on peut rappeler que Namur est reconnue – tardivement – comme capitale politique par son hébergement d'une rédaction radio et TV spécifique. Mais n'applaudissons pas trop vite : Reyers garde bien sûr la haute main sur la diffusion de ses reportages. Quant aux lourdes pertes que Magellan fait subir à la Wallonie, une page entière n'y suffirait pas. Accablée de tous les maux par la commission parlementaire, par les pontes de Reyers et les consultants d'Andersen, l'autonomie fonctionnelle des centres de production régionaux a vécu. Cela signifie qu'il n'existe plus aucun contre-pouvoir à la dérive communautaire centralisatrice. Ce qu'on oublie souvent, c'est que les centres étaient aussi les premiers défenseurs de l'emploi régional, à travers leurs discussions serrées avec les directions générales. Littéralement, plus aucun garde-fou ne subsiste : le siège central a pu impunément vider Namur et Liège de leur substance et concéder au Hainaut d'Elio Di Rupo et de Jean-Claude Van Cauwenberghe une Wallonie audiovisuelle croupion. Fréquence Wallonie a imploré dans VivaCité où le point de vue régional est devenu tabou, remplacé dorénavant par la proximité et par l'identité d'affiliation émotionnelle à un produit évanescent, dans la simple mais terrible logique capitaliste de la publicité, du

besoin suscité, du produit en réponse et des profits engendrés. Les journaux d'information inter-wallons (Wallonie-Midi et Wallonie-Soir) sont supprimés et toute connotation wallonne de l'information, faite par des Wallons pour des Wallons, est proscrite. Conséquence de cette perte de substance, les plages d'animation culturelle et de vie associative se réduisent à peau de chagrin, de même que les partenariats culturels régionaux et locaux. Sur Musiq3, les retransmissions des concerts et des festivals sont souverainement décidées à Reyers. En télévision, la culture du reportage d'investigation, développée à travers les grands magazines de Charleroi et de Liège, est dissoute dans le fourre-tout dénommé Actuel, dirigé et produit à Bruxelles. Et partout, de Mons à Verviers, une insécurité structurelle accable le personnel déraciné, ballotté entre sentiment d'abandon et obligation de reconversion, entre crise morale et désespérance intellectuelle [58]. »

Les contrats de gestion se succèdent de 2002 à 2006 puis de 2007 à 2011 mais les critiques, dans la foulée de l'application du Plan Magellan, demeurent : soumission à l'audimat et baisse substantielle de la qualité des programmes. Pour l'ensemble des observateurs, la RTBF semble compromettre, de part ses choix éditoriaux, ce qui faisait naguère sa personnalité et sa singularité face à ses concurrents.

De plus, malgré les mesures d'économies mises en œuvre, on voit mal alors comment la RTBF, avec une dotation publique fixe et des recettes publicitaires plafonnées pourra réussir à supporter le coût des investissements qu'elle doit impérativement réaliser – en particulier en terme de locaux et d'équipements. Pour Martin Malet, ces pressions financières ont surtout comme conséquence de nuire à la qualité des programmes selon une formule qu'il désigne comme une « variable d'ajustement [57 p. 22] ». Car « une heure d'émission ou d'information sérieuse ou légère, dense ou diluée, n'a évidemment pas le même coût. Certaines décisions de programmation vont dans ce sens, qu'il s'agisse d'allonger des durées d'émission avec les mêmes moyens, ou de multiplier les rediffusions [57 p. 22] ».

La problématique de la baisse de qualité des programmes, compte tenu des exigences que l'on est en droit d'attendre d'un organisme subventionné à 75 % par les pouvoirs publics, est régulièrement questionnée par les professionnels (en interne et en externe) de même que par les usagers.

C'est ainsi que Martin Malet, en conclusion de son article critique, nous invite à « se reposer la question de la pertinence d'avoir deux chaînes de télévision et cinq chaînes radio pour une communauté de quatre millions d'habitants, si c'est pour entendre ou voir des programmes de plus en plus superficiels [57 p. 22] ».

De la même manière, fin 2004, Jacques Liesenborghs et Jean Guy, respectivement Vice-Président et Administrateur de la RTBF de 1999 à 2004 tirent la sonnette d'alarme. Dans leur rapport annuel de fin de mandat, ils lancent un appel solennel aux politiques. Ils y rappellent que « ce ne sont pas les déclarations à répétition qui réconcilieront les citoyens-auditeurs-télespectateurs avec le service public [59 p. 21] » mais bien

« la différence incontestable de programmes qui éveillent sa curiosité, lui offrent du rêve et des connaissances, l'aident à comprendre le monde en mutation, donnent du sens et dépassent l'actualité immédiate, témoignent de la complexité de la personne humaine, combattent l'exclusion et défendent la démocratie... Tout ce que promet la Charte des valeurs qu'exige le contrat avec l'autorité de tutelle [59 p. 21] ».

1.7. La révolution numérique

Du point de vue des technologies, dès 2006, la RTBF annonce qu'elle entend s'adapter à la révolution numérique. Son rapport annuel signale en effet que : « le secteur audiovisuel se prépare au basculement de l'analogique vers le numérique (switch off analogique), prévu en Belgique pour la fin de l'année 2011 [65 p. 8] ».

En 2008, la RTBF lance le projet Numprod. Il s'agit de procéder à la numérisation complète de toute la chaîne de production vers une filière 100 % sans cassette, avec la mise en place d'une plateforme d'échange homogène et accessible en intranet depuis tous les centres de production du service public. Le projet Numprod est donc une étape essentielle dans la vie du service public de radio-télévision.

Pour compléter ces évolutions et marquer son ouverture vers les nouveaux médias, en 2010, la RTBF devient RTBF.be : « reflet d'une stratégie plurimédias de la RTBF [60] ».

1.8. La RTBF en 2013

Le dernier rapport annuel disponible (2013) confirme ce virage numérique.

« Dans le quatrième contrat de gestion conclu avec la Fédération Wallonie-Bruxelles pour les années 2013 à 2017, la RTBF réaffirme son attachement à tous les publics de Wallonie et de Bruxelles, quel que soit leur âge, leur culture, leur milieu, leur mode de consommation des médias. C'est pourquoi l'offre de la RTBF s'épanouit et se décline à présent en une multitude de plate-formes et supports médiatiques, selon une logique à 360 degrés, transversale et interactive. **[61 p. 5].** »

Chapitre 2. Histoire de l'archivage en radio et télévision (1930-2009)

2.1. L'archivage à la RTBF

Les archives audiovisuelles de la RTBF représentent un patrimoine audiovisuel considérable, représentatif de l'évolution des programmes télévisuels et radiophoniques depuis 1930 jusqu'à nos jours. La valeur patrimoniale de ce fonds d'archives, selon le point de vue adopté, peut être considérée sous différents angles : historique, scientifique, sociologique, culturel, mémoriel. Cependant, ce n'est que très récemment que la RTBF a réellement pris conscience de la valeur patrimoniale de ses collections. Comme on le verra dans les pages qui suivent, ce sont en premier lieu des considérations d'ordre pratique, puis utilitaire, ensuite économique et finalement commercial qui ont dicté jusqu'à ce jour la conservation ou la non conservation de telle ou telle archive, selon des méthodes relativement empiriques voire anarchiques – notamment en radio.

2.1.1. Les archives radiophoniques

Du côté de la radio, à l'INR, la loi du 18 juin 1930 et l'article 14 de l'arrêté royal du 28 juin 1930 qui formalise les journaux parlés va permettre d'en conserver des traces écrites. Cette loi définit ainsi la finalité des journaux parlés : « ils doivent donner des nouvelles laconiquement en observant à tous les points de vue, une stricte impartialité. Pour arriver à ce résultat, le journal parlé doit comporter un texte rédigé spécialement à cette fin et écrit. Les textes de tous les journaux parlés doivent être conservés [41 p. 28] ».

Cependant, ce n'est que très tardivement que l'on songe à conserver, et encore pas toujours de manière systématique, l'intégralité des émissions radiophoniques. Des méthodes d'archivage et de conservation empiriques sont mises en place. L'anarchie de la méthodologie et le caractère non systématique de cette conservation entraînent la perte de pans entiers du patrimoine radiophonique ou sa mauvaise conservation ³².

³² Encore tout récemment, les archives radio ont pâti d'un manque de discernement dans le choix du support de conservation ; des émissions radiophoniques ont ainsi été archivées sur des disques compacts. La colle des étiquettes appliquées à même le disque, a entraîné des dégradations du support et la perte de données.

Les facteurs ayant entraîné la perte d'une partie de ce patrimoine sont multiples.

À titre d'exemple, nous pouvons citer l'expérience de Françoise Lempereur³³.

Selon elle, du fait de l'absence ou de la fragilité des supports, il existe, par exemple peu de traces des débuts de la radiophonie. En 1972, Françoise Lempereur se souvient avoir recopié une série de disques 78 tours en verre, gravés avant-guerre par l'INR. Françoise Lempereur indique ainsi que « les lecteurs de ces disques, conservés au dernier étage du bâtiment Flagey, avaient la particularité de lire le sillon à partir du centre vers l'extérieur. Gros équipements devenus obsolètes, ils ne furent pas transportés vers le nouveau bâtiment du boulevard Reyers et seuls quelques dizaines de disques de l'époque ont été sauvés [62 p.6] ».

Les bandes magnétiques à oxyde ferrique sur ruban polyester ou polyvinyle, qui ont été généralisés à la fin des années 1950, sont dans un état globalement correct. Ces bandes ont été conservées dans des boîtiers en carton ou en plastique ; elles constituent l'essentiel des archives sonores de la RTB (et RTBF) jusqu'à la fin des années 1970. Malheureusement, ces supports étant réinscriptibles, certaines émissions sont incomplètes.

« Les rubans magnétiques avaient en effet un énorme avantage aux yeux des producteurs : ils étaient réutilisables ! Il suffisait de les passer dans une grosse boîte munie d'un levier, on abaissait celui-ci et, en le relâchant, une étincelle doublée d'un bruit sourd se produisait : on avait démagnétisé la bande, qui redevenait inscriptible à loisir. Tel fut le sort de deux des trois actes de la pièce d'Alfred de Musset *On ne badine pas avec l'amour*, captée le 3 décembre 1965 au Théâtre du Gymnase [62 p.6]... »

Si dès 1956, la télévision met en place un service d'archivages, ce ne sera pas le cas à la radio. Les archives sonores nous sont donc parvenues bon an, mal an.

D'autre part, et contrairement à ce que l'on pourrait penser, les risques qui pèsent sur ce patrimoine concernent surtout les supports « récents », tels que les CD et DAT.

³³ Françoise Lempereur est archiviste, elle s'est occupée du sauvetage et du classement des archives sonores et documentaires du centre de production de Liège entre 2008 et 2009.

2.1.2. Les archives télévisuelles

La télévision des années 1950 émet peu de programmes, et la transmission s'effectue majoritairement en direct. À l'époque, on ne dispose pas encore d'appareils d'enregistrement vidéo et les directs ne peuvent donc être conservés. Dans de rares cas, on réalise un kinéscopage³⁴. Seules les émissions tournées sur pellicule et diffusées sont conservées, pas les rushes ni les documents préparatoires (à noter que la plupart des productions de la télévision expérimentale sont dès ce moment conservées).

À partir du 1^{er} septembre 1956, la RTBF diffuse son propre journal télévisé. Il apparaît alors plus approprié, par souci d'économie et de logistique, de piocher dans les programmes conservés que de tourner de nouvelles images pour les besoins du JT. Ce facteur va favoriser la création d'un premier service des archives en 1956. Son but est de conserver et de décrire les archives film. Celles-ci font l'objet d'une description sommaire sur fiche papier.

La conservation des archives est donc uniquement dictée par des contingences matérielles et financières.

Mais c'est un événement marquant de l'actualité mondiale, l'assassinat de J.F. Kennedy le 22 novembre 1963, qui va être un réel déclencheur et va permettre de renforcer le service des archives.

« Pour la première fois depuis le lancement du JT, un besoin urgent se fait sentir... Où sont les dernières images du président américain ? Comment sans pouvoir remettre la main dessus, évoquer l'événement à l'antenne ? Bref, les journalistes se rendent compte de l'utilité des images d'archives, et de la nécessité de leur description correcte afin de pouvoir rapidement les ré-exploiter [63 p.168]. »

Si en télévision, les archives ont pu être conservées relativement tôt, en l'absence de tout impératif juridique – puisqu'il n'y a pas, comme nous l'avons vu, d'obligation de dépôt légal pour les organismes de radio-télévision en Belgique – c'est donc essentiellement aux besoins internes de la chaîne en matière d'images et aux rapides progrès de la technologie qu'on le doit.

³⁴ Le principe du kinéscopage consiste à transférer un support vidéo sur support pellicule. Un kinéscope est une caméra spéciale utilisée pour filmer l'écran de télévision et produire ainsi des copies.

Les archives sont conservées et utilisées dans un premier temps, dans le cadre de rediffusions et de rétrospectives, puis en tant qu'images d'illustration dans les magazines d'information et les journaux télévisés de la chaîne.

À la fin des années 1980, il existe trois services des archives, un pour le film, un pour l'U-Matic, le dernier pour l'information.

En 1990, ces services fusionnent et deviennent Imadoc (pour Images et Documentation). Cette fusion optimise la recherche au sein du fonds d'archives et permet de procéder à des requêtes sur des noms de personnes, de lieux ou des thèmes.

Cette nouvelle configuration est loin de garantir la conservation de l'ensemble des productions diffusées par la RTBF, comme en témoignent Alain Gossens et Muriel Hanot.

« Jusqu'alors la logique d'archivage est de ne conserver que ce qui peut être réutilisé à l'antenne (à savoir les productions propres), et encore pas tout : passe à la trappe (voire à la hache sur un billot) tout ce qui n'a pas été jugé suffisamment intéressant... Et les critères sont, semble-t-il, fort nébuleux... Tous les JT sont conservés, ainsi que toutes les émissions « sérieuses », une partie des sports, et très peu d'émissions de variétés et de divertissement. C'est ainsi que, malheureusement, personne n'a jugé bon de conserver des émissions comme *Feu vert*, *A vos marques* ou *Visa pour le monde*, qui ont pourtant marqué des générations de téléspectateurs. À côté de ces disparitions que l'on pourrait attribuer à un "manque de prévoyance et de précaution", de véritables erreurs ont également été commises, en connaissance de cause :

- Le département des sports décide de trier ses archives, constituant deux tas : à gauche on garde, et à droite on jette... La mauvaise pile est jetée, et avec elle des images uniques d'Eddy Merckx ou de Jacky Ickx à leurs débuts.

- Pendant de nombreuses années, certaines captations film (surtout théâtrales et musicales), qui étaient pourtant arrivées aux archives, en sortent de façon « définitive »... Elles sont cédées à l'INSAS ou à l'IAD pour que des générations de futurs monteurs film puissent s'entraîner. Les archivistes étaient au courant, mais personne ne s'y est opposé. Une mention « détruit », « INSAS » ou « IAD » a même été apposée sur les fiches d'origine, qui étaient alors retirées du catalogue papier, pour alimenter un nouveau fichier, pudiquement appelé « Films donnés ou détruits ».

- Estimant détenir un droit de vie ou de mort sur leurs émissions, certains producteurs, réalisateurs et journalistes, jusqu'au début des années 1980, n'hésitent pas à couper dans des émissions archivées, à en extraire des plans jugés intéressants et à les remettre dans de nouveaux programmes, rendant inutilisable

l'émission d'origine. Ce "coupé-collé" (au sens propre) peut toutefois s'expliquer par les impératifs de production au quotidien qui empêchent, par manque de temps ou de moyens, de procéder à une copie des extraits et par l'absence généralisée de sentiment de responsabilité quant à la conservation de la mémoire audiovisuelle **[63 p. 168]. »**

Alain Gossens et Muriel Hanot estiment ainsi que « près de 10 % du patrimoine arrivé en archive ont été affectés d'une manière ou d'une autre par ces pratiques diverses, allant de la dégradation légère ou sévère, jusqu'à, dans certains cas, la destruction ou à la disparition **[63 p. 169] ».**

Chapitre 3. Valeur(s) des archives : l'histoire d'une prise de conscience

3.1. Les archives de la RTBF : une valeur... commerciale

Jusqu'à une date récente, la RTBF, n'avait donc pas conscience que ses archives pouvaient avoir une valeur autre qu'utilitaire. Il faut attendre les années 1990, sous l'impulsion de son nouveau directeur de gestion, Robert Delville, ancien directeur de Coca-cola Belgique, pour voir la RTBF s'investir dans une démarche de rentabilisation des archives.

Le service Imadoc passe alors sous la tutelle hiérarchique d'Ives Swennen, le directeur des coproductions et des affaires commerciales. Si le service des archives répond toujours à des demandes internes, les besoins du département des ventes de la RTBF vont croissant.

Dans le courant des années 1990, la viabilité des supports d'archives et l'obsolescence des appareils de lecture, rendant impossible la relecture (et donc la récupération du contenu des bandes vidéos) posent la question de la sauvegarde. La prise de conscience de la valeur potentiellement commerciale des archives est concomitante de l'urgence à préserver des supports qui se dégradent et des machines menacées d'obsolescence.

« Depuis le début des années 1990, la RTBF prend en compte la valeur commerciale des archives télévisées. Un souhait de commercialisation couplé à la prise de conscience de la durée de vie limitée des archives a conduit la RTBF à investir, chaque année depuis 1997, environ 350.000 € dans cette opération de sauvegarde des archives. Compte tenu de la taille relativement modeste du service d'archives (une petite trentaine de personnes en assure la gestion), l'effort est réellement important. La protection complète du fonds nécessitera de nouveaux moyens financiers : le recopiage des 40.000 heures de programmes sur support film par exemple demandera près de 7 millions d'€ supplémentaires [28 p. 17]. »

Cette double prise de conscience mobilise le service des archives. Dès 1996, grâce à un budget récurrent et au recrutement d'un personnel spécifique (deux techniciens et deux documentalistes) une nouvelle cellule de transfert d'archives est implantée.

« En fonction de la détérioration des supports et de la disponibilité des pièces de rechange des machines ainsi que du risque de perte des compétences humaines, le service plonge dans la recopie systématique des anciens supports vidéos [63 p. 171]. »

Sont concernés les supports 2 pouces³⁵ (3500 bandes) et U-Matic (17 000 bandes) qui sont transférés sur Beta numérique.

Mais, la préservation des archives a un coût conséquent surtout en ce qui concerne les films 16 mm, et la RTBF ne dispose pas des moyens techniques et humains nécessaires à la restauration et à la sauvegarde de ce support. Le temps peut accomplir son œuvre.

L'intérêt du pouvoir politique pour la sauvegarde des archives de la RTBF est le fruit d'une longue maturation. Si l'on examine le premier contrat de gestion de 1997, force est de constater que cette problématique brille par son absence.

Dans le second contrat de gestion, en date du 11 octobre 2001, publié au Moniteur belge le 5 mars 2002, quelques lignes seulement évoquent des objectifs de conservation et de valorisation des archives.

Même si le texte stipule que : « l'entreprise veille à préserver, conserver et valoriser son patrimoine audiovisuel. Dans la mesure de ses moyens elle développe un plan de numérisation de ses archives tant en radio qu'en télévision [64 Chapitre XV : conservation et valorisation des archives, Art. 38 p. 8389] », la nécessité de débloquer des moyens financiers spécifiques pour remplir ces objectifs n'est pas encore à l'ordre du jour.

Au terme de ce contrat de gestion, aucun plan de sauvegarde n'a d'ailleurs été proposé.

« À la RTBF, les principales difficultés ont trait au manque de moyens financiers pour assurer la restauration, la numérisation et le stockage des émissions radio : l'investissement annuel de 1.250.000 € durant 5 ans qui aurait dû permettre l'engagement de techniciens et de documentalistes a dû être reporté. Un premier embryon d'une cellule d'archivage radio a été mis en place, mais sans technicien à ce jour. Malgré des efforts indéniables consentis, surtout en télévision, la RTBF seule éprouvera d'énormes difficultés à valoriser son

³⁵ La bande 2 pouces est un support d'enregistrement magnétique des images dont la capacité est de 90 minutes. Elle permet d'archiver et de rediffuser des images d'une qualité égale à celle d'origine. Sa période d'exploitation s'étend de 1962 à 1986. Pendant les années 1970 ce format est le seul format professionnel de diffusion et de production des émissions de variétés haut de gamme.

patrimoine, tant la tâche est consommatrice de main d'œuvre et de capitaux. En effet, la remise en état des archives, leur copie sur support moderne et la description de leur contenu prennent de 4 à 10 fois le temps du document lui-même. Ainsi, une émission de télévision de 20 minutes demandera entre 1h20 et 3h20 de travail, en fonction de son support d'origine (film ou vidéo), des difficultés rencontrées lors de la copie et de la préexistence ou non d'un descriptif de son contenu. En règle générale, les films nécessitent au moins 8 fois le temps du programme (nettoyage, remplacement des collures, repiquage du son si nécessaire, synchronisation image-son et finalement recopie, puis analyse documentaire). Pour toute la matière contenue sur des bandes vidéo, on compte 4 fois le temps du programme. En radio, en fonction du support d'origine, il faut multiplier par un facteur variant de 3 à 8 le temps d'un programme.

Les quelque [sic] 130.000 heures de programmes télévisés et 50.000 heures de programmes radio demanderont ainsi entre 720.000 et 1.200.000 heures de travail, ce qui représente entre 400 et 700 personnes à temps plein pendant un an. La RTBF déclare accueillir toute aide, partenariat, public ou privé, permettant d'accélérer le processus de maîtrise de son fonds, qui passe par la numérisation et la ré-indexation de celui-ci. Elle estime qu'une impulsion de la Communauté française (instauration d'un dépôt légal audiovisuel, création d'une fondation d'archives,...) viendrait à point pour soutenir sa démarche et clarifier les droits et les devoirs de chaque acteur ou utilisateur d'archives audiovisuelles en Communauté française de Belgique [28 p. 20]. »

La déclaration de politique communautaire 2004-2009 [35 p. 49] assoit l'impératif de la sauvegarde et de la valorisation des archives de la RTBF.

Opérationnel en 2004, l'incubateur numérique conçu par la Région wallonne et basé à Mont-Saint-Guibert, pensé comme une vitrine technologique pour la Wallonie et un espace pour start-up numériques, envisagé comme centre d'archivage mutualisé à destination des utilisateurs professionnels a dû être abandonné. Faute de clients, ce projet a été un échec et le bâtiment voulu par Serge Kubla, inoccupé, a été discrètement revendu à un promoteur immobilier international spécialisé dans la valorisation de fonds de pension américain.

En 2005, le syndrome du vinaigre³⁶ est détecté sur un film tourné à l'occasion de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles de 1958. Hautement contagieux, le risque de détérioration est important : 6000 heures de films sont concernées et doivent être recopiées d'urgence, mais la RTBF ne dispose toujours pas des budgets nécessaires.

³⁶ Le syndrome du vinaigre affecte les films en acétate de cellulose. Lorsque l'acide acétique s'évapore et atteint un point « autocatalytique », la destruction totale devient inévitable en quelques années.

En 2006, un projet pilote de restauration des archives film voit le jour, en association avec la RTBF et Le Village N°1, entreprise d'économie sociale active dans le secteur de l'archivage. Le but est d'élaborer une filière cohérente de numérisation du film 16 mm. Ce projet pilote reçoit le soutien du Ministère de l'Économie et de l'Emploi de la Région wallonne. La RTBF valorise ce partenariat par son souci de « favoriser l'insertion des personnes handicapées dans notre société [65 p. 9] ». Si l'objectif est louable, il ne doit pas être l'arbre qui cache la forêt. Acte philanthropique peut-être, mesure d'économie certainement (ce qui ne remet pas en cause la valeur du travail fourni par Le Village N°1), ce projet pilote n'est qu'un pansement temporaire, et ne peut se substituer à un plan de sauvegarde censé envisager la question des archives dans leur globalité.

3.2. 2006 : première mention d'un plan de sauvegarde et reconnaissance de la valeur patrimoniale du fonds d'archives

Le contrat de gestion de 2006 présente une nette évolution. Il inscrit dans les obligations de l'entreprise, et en concertation avec la Communauté française, la mise en œuvre d'un plan de sauvegarde de son patrimoine radiophonique et télévisuel.

« 14.1. Dans un objectif de sauvegarde et de valorisation du patrimoine audiovisuel, en collaboration avec la Communauté française et avec tous les partenaires publics ou privés intéressés, la RTBF développe un plan stratégique de conservation, de numérisation et de valorisation de ses archives, tant en radio qu'en télévision, qui tient compte en priorité des menaces qui pèsent sur ce patrimoine.

14.2. Ce plan tiendra compte des priorités et des menaces de destruction et devra intégrer des objectifs chiffrés de numérisation d'archives.

14.3. La RTBF veille à conserver en toute hypothèse le droit d'exploiter librement et gratuitement, sans limite de temps et de lieu, ses archives pour ses besoins propres de production et de diffusion. Les archives numérisées peuvent être gracieusement mises à disposition à des fins éducatives ou scientifiques.

14.4. Un projet de plan sera proposé par le Gouvernement de la Communauté française et la RTBF au plus tard le 1^{er} septembre 2007 [66 Titre III. Chapitre III : missions en matière de numérisation, Art. 14 Numérisation des archives de la RTBF, p. 66909]. »

Le contrat de gestion signale en outre que la Communauté française « peut allouer à la RTBF des subventions complémentaires spécifiques pour (...) le financement partiel du plan de conservation, de numérisation et de valorisation des archives sonores et audiovisuelles de la RTBF, selon des modalités à convenir **[66 Titre IX. Chapitre I^{er} : subventions. Art. 51.3. b. p.66918]** ».

La valeur commerciale des archives et aussi explicitement reconnue et considérée comme une source de revenus potentiels pour la RTBF qui peut « disposer intégralement des revenus complémentaires provenant des produits et services liés directement ou indirectement à ses activités, et notamment : la vente ou la location d'images d'archives, de programmes, de concepts et de formats de programmes **[66 Titre IX. Chapitre III : recettes commerciales et de publicité. Art. 60. b. p. 66921]** ».

CONCLUSION

L'histoire de la RTBF est loin d'être un long fleuve tranquille. Les évolutions et les particularités du paysage institutionnel belge ont conditionné la structure et le fonctionnement du service public depuis les années 1930 jusqu'à nos jours. Placé initialement sous la direction du ministre des Postes, Télégraphes et Téléphones, elle reçoit ses lettres de noblesse en devenant matière culturelle dans le mouvement des premières réformes institutionnelles.

Originellement, objet de mépris, sous-estimé des élites et du monde politique – hormis quelques visionnaires – elle devient rapidement, à la fois un instrument du pouvoir et de contrôle de l'opinion, et un moyen d'informer, d'éduquer et de divertir les masses.

Depuis le début des années 1990, le sous-financement récurrent de la RTBF et la question de sa rentabilité économique modèrent ses possibilités d'action. Des plans d'économies et de restructuration accompagnés par des réductions de personnels et des départs en retraite anticipés se sont succédés tandis que ses choix éditoriaux sont questionnés ou contestés. Parts de marché, publicité commerciale et chiffres d'audience orientent la conception et le contenu des programmes, et redéfinissent les publics cibles en un tout homogène dans lesquelles les identités bruxelloises et wallonnes sont priées de se fondre.

Dans un contexte financier particulièrement dur ; il est bon de rappeler qu'outre la dotation émanant de la Communauté française (pour 75% de ses ressources) une partie du budget de la RTBF provient pour un maximum de 25 % de la publicité et d'autres recettes commerciales. La sauvegarde des archives de la RTBF, pour ses besoins propres mais également en vue de leur exploitation commerciale, est devenue un enjeu de la première importance.

Il est remarquable, comme nous avons eu l'occasion de le souligner, que la prise de conscience quant à la valeur purement commerciale des archives de la RTBF soit concomitante du premier plan d'économie : le Plan Delville.

Enfin, si l'on peut dire que des contraintes économiques et des considérations d'ordre pragmatique ont favorisé le regain d'intérêt pour les archives de la RTBF, le développement de la Télévision numérique terrestre (TNT), les possibilités de l'Internet (Webmedia, bibliothèques

numériques, VAD³⁷) et le switch numérique ont fini d'en accélérer le processus.

Ce sont ces enjeux commerciaux autour des archives et un terreau technologique favorable qui ont stimulé la mise en route concrète du plan de sauvegarde des archives de la RTBF en donnant naissance à un nouvel acteur : la SONUMA.

³⁷ Vidéo À la Demande.

III. La SONUMA et le plan de sauvegarde : enjeux et perspectives pour la diffusion des archives

Chapitre 1. La SONUMA

1.1. Présentation de la SONUMA

La SONUMA a été officiellement constituée le 8 janvier 2009. Il s'agit d'une société commerciale sous forme de société anonyme financée par des capitaux publics, à 50 % par la Région wallonne, 40 % par la RTBF et 10% par la Communauté française. Son capital total s'élève à 40 millions d'euros répartis comme suit : 20 millions d'euros pour la Région wallonne, 4 millions d'euros pour la Communauté française, et 16 millions d'euros pour la RTBF.

« L'apport de la RTBF consiste en la cession de la propriété de la totalité de ses archives audiovisuelles à la SONUMA, sur support physique et sur support numérique lorsqu'elles sont disponibles sous ce format, pour une valeur conventionnelle de 16 millions d'euros³⁸. »

Le capital de départ de la société est de 24 millions d'euros. Un capital modeste pour un projet de numérisation ambitieux encore inédit en Belgique francophone. La société qui emploie une dizaine de personnes à son lancement en 2009 s'est rapidement agrandie. Elle gère aujourd'hui des équipes à Liège et à Bruxelles.

À titre d'exemple et toutes proportions gardées, le budget investi par l'INA dans le cadre du Plan de sauvegarde et de numérisation de ses archives est estimé à 200 millions d'euros sur 15 ans et concerne la sauvegarde de l'intégralité de ses fonds patrimoniaux soit 835.000 heures de programmes.

1.2. Missions de la SONUMA

L'acte de constitution de l'entreprise, publiée au Moniteur belge stipule que la SONUMA a pour objet : « la conservation, la préservation des archives audiovisuelles, leur numérisation et leur commercialisation. Cet objet social s'applique prioritairement aux archives de la RTBF, mais pourra être étendu à des archives de tiers [67 p. 3] » .

³⁸ SONUMA. Conférence de presse. Liège : SONUMA, 21 avril 2009, [p. 4].

Le fonds d'archives de la RTBF dont la SONUMA a la charge comprend les programmes encore exploitables de la période de l'INR (1930) jusqu'au 31 décembre 2007.

« Au-delà, après un mois de commercialisation de ses productions (VOD³⁹, Catch up⁴⁰,...), la RTBF cède son patrimoine à la SONUMA qui est chargée de mettre les archives sur le marché **[68]**. »

Outre la gestion des archives de la RTBF, la SONUMA distribue les catalogues de VRT NIEWS, de la société de production EBUCO et, depuis le 29 janvier 2014, elle a conclu un contrat de partenariat de longue durée avec l'entreprise familiale BELGAVOX fondée en 1937. La collection comprend 16.000 reportages couvrant de nombreux événements et faits d'actualité qui se sont déroulés en Belgique, au Congo et partout dans le monde depuis les années 1930 jusqu'à la fin du 20^e siècle.

La SONUMA se voit ainsi confier « l'archivage, la distribution et la gestion commerciale exclusive des images et des programmes BELGAVOX **[69]** ».

La SONUMA doit aussi assurer la numérisation et l'exploitation des archives des télévisions locales dans le cadre du projet NEPAL. La Fédération des Télés locales s'occupant d'identifier, de sélectionner et de présenter les contenus à numériser à la SONUMA.

Enfin, dès le départ, il est prévu que la SONUMA « mettra en œuvre un modèle d'archivage numérique respectant les normes et les standards internationaux en vigueur et reprenant toutes les activités nécessaires à la numérisation, telles que l'identification des contenus à numériser en priorité, la restauration des supports, la numérisation, le stockage des fichiers, la description documentaire et leur distribution⁴¹ ».

Cet objectif coïncide parfaitement avec les prescriptions du Plan PEP's en matière de normes et de lignes directrices et organisationnelles pour la numérisation des patrimoines culturels.

³⁹ Video On Demand.

⁴⁰ Télévision de rattrapage : rediffusion d'un programme peu après sa première diffusion.

⁴¹ SONUMA. Conférence de presse. Liège : SONUMA, 21 avril 2009, [p. 3].

1.3. Organisation du travail

La SONUMA est organisée autour de cinq pôles de compétences.

Le pôle opérationnel gère la numérisation des archives, la relation avec les sous-traitants (à qui sont confiées la restauration et la numérisation de la plus grande partie des archives), et assure la traçabilité totale des supports d'archives.

Le pôle éditorial a pour mission de procéder aux inventaires, de définir les priorités, de collecter les métadonnées, de décrire et d'indexer les documents, et de valoriser les contenus.

Le pôle informatique met au point et adapte les logiciels nécessaires à la numérisation et à la reconnaissance du patrimoine audiovisuel, ainsi que sa mise à disposition des professionnels et du public.

Le pôle commercial s'occupe du marketing, de l'édition des produits commercialisables, de la promotion et de la vente .

Le pôle juridique établit les relations avec les ayants droit, la tarification et les contrats d'exploitation.

Chapitre 2. Composition du fonds d'archives RTBF

2.1. Volume horaire

En 2006, à l'occasion de la publication de son rapport annuel, la RTBF procède à une première estimation du volume d'heures de ses archives et comptabilise environ 86 985 heures d'émissions pour la télévision et 102 335 heures pour la radio, soit un total de 189 320 heures d'images et de sons [65 p.9].

Le plan de numérisation initial prévoyait la sauvegarde d'environ 120 000 heures : 65 610 heures pour la télévision et 47 395 heures pour la radio, les supports originaux, pour les 67 000 heures restantes, devant être théoriquement préservés en attente des budgets nécessaires à la numérisation. Le tableau ci-dessous résume le volume horaire à numériser pour chaque support et la période de leur utilisation en télévision et en radio.



Figure 1. : Les archives de la RTBF, dates d'utilisation et volume horaire à numériser [70 p. 19]

À noter que ces données ne sont que des estimations et qu'elles varient très sensiblement d'une source à l'autre. On peut le constater, par exemple, dans le tableau ci-dessous avec le bilan horaire dressé dans le cadre du Plan PEP's en 2007.

Support d'origine	Nbre Ass.techn Equivalent Temps Plein	Durée	Nbre d'heures	Coût horaire transfert	Coût total hors indexation
DAT	1	2 ans	5000	14,75 €	19,75 €
VHS	1	2 ans	13000	5,67 €	10,67 €
Cassettes audio	1	2 ans	7200	10,23 €	15,23 €
Bandes magnétiques	7	4 ans	70.000	13,65 €	18,65 €
CD	1	2 ans	8000	8,17 €	13,17 €

Figure 2. : Les archives de la RTBF, scenarii et coût horaire en personnel [29 p. 33]

2.2. Catégories de fonds

Le fonds télévisuel est organisé par catégories, elles-mêmes subdivisées en collections d'émissions.

- Catégorie « Info » :
journaux télévisés, émissions et débats politiques, magazines d'actualité au sens large.
- Catégorie « Sport » :
magazines, directs TV, reportages et billets radio, émissions spéciales.
- Catégorie « Magazines » :
documentaires et magazines culturels, magazines de société, émissions cinéma, émissions scientifiques et médicales, émissions de la télévision scolaire, émissions animalières et sur la nature, émissions consacrées au tourisme et au patrimoine.
- Catégorie « Divertissement » :
jeux et variétés, émissions jeunesse.
- Catégorie « Musique-Danse » :
documentaires et émissions, captations musique et danse.
- Catégorie « Fiction » :
téléfilms et coproduction fiction ; productions et captations théâtre, dramatiques radio et lectures, feuilletons.

2.3. Typologie des supports et période de référence⁴²

2.3.1. Les archives de la télévision

Les émissions télévisées existent sur des supports argentiques (film 16 mm), analogiques (U-Matic, 1 pouce, Betacam SP) pour les plus anciennes et sur supports numériques pour les plus récentes. Toutefois, comme indiqué précédemment, des émissions sur support 2 pouces et U-Matic ont également été recopiées sur Betacam numérique. On ne sait pas si les supports d'origine ont été conservés.

En outre, cette estimation ne tient compte que des productions propres.

Supports TV	Nb titres émissions /programmes	Nb émissions/ programmes en stock	Heures
Film	633	27564	11105
U-matic	156	9739	6982
1 Pouce	1149	20087	11560
Beta SP	123	39862	27253
Beta Numérique	447	53499	30085
Total	2508	150751	86985

Figure 3. : Les archives de la RTBF, supports TV et volume horaire estimé [65 p. 9]

2.3.2. Les archives radios

Les archives radios comprennent des disques gravés : 78 tours ou disques noirs⁴³ et des supports historiques, notamment quelques rares bandes magnétiques papiers. Le volume horaire que ces derniers représentent n'est pas connu avec précision.

Des enregistrements sur rubans métalliques et rubans de cire datant de l'INR ont été recopiés sur des bandes magnétiques. Les supports originaux n'ont pas été conservés.

Le restant se présente sur support optique, sur support analogique (VHS, bandes magnétiques, cassettes) et numérique (DAT).

⁴² Informations en partie recueillies à l'occasion d'un entretien avec Xavier Jacques-Jourion, responsable du service des archives à la RTBF, le 11 juin 2010 à Bruxelles.

⁴³ Les disques 78 tours de 30 cm ont la particularité de ne contenir que 7 minutes d'enregistrement par face, ce sont des exemplaires uniques contrairement aux disques pressés, reproductibles.

SUPPORTS RADIO	Heures
Disques gravés	3300
Bandes magnétiques	69400
DAT	3300
Cassettes	7200
CD émissions	5935
VHS	13200
Total	102335

Figure 4. : Les archives de la RTBF, supports radio et volume horaire estimé [65 p. 9]

Les cassettes contiennent parfois les seules traces existantes d'une émission enregistrée dans son intégralité. L'inventaire du fonds radiophonique, dont la conservation et l'archivage, on l'a vu, ont été menés des années durant sans méthode ou respect de quelques normes que ce soit représente un travail colossal et complexe.

Des boîtes contenant des bandes magnétiques resurgissent aujourd'hui, avec parfois pour unique indication, un simple mot sur le couvercle. Cette absence de description affecte aussi les supports « contemporains⁴⁴ ». À Liège par exemple, l'inventaire a permis de découvrir un stock de cassettes et de DAT ne comportant aucune annotation.

D'autre part, au fil des années, conscients des conditions aléatoires de conservation des archives en radio, des contributeurs ayant travaillé sur des productions de la RTBF, ont pris soin d'emporter leurs réalisations. Certaines personnes, informées de la mise en œuvre du plan de sauvegarde restituent peu à peu les documents encore en leur possession.

Des pans entiers du patrimoine radiophonique sont ainsi peu à peu mis au jour.

2.3.3. Les documents d'accompagnement

Le fonds audiovisuel se complète de tous les documents d'accompagnement utiles à la description des contenus dont la SONUMA dispose déjà ou pourra disposer (photographies, scripts, rapports d'activités). Les textes des conduites⁴⁵ ; 500 000 fiches descriptives du déroulement chronologique et des énoncés des journaux télévisés ont d'ores et déjà été scannés et ocrisés par l'entreprise de travail adapté Le Village N°1, permettant de procéder à des recherches full-text.

⁴⁴ Les équipements audiovisuels possédant de plus en plus une durée d'utilisation réduite, le terme de contemporain doit être relativisé.

⁴⁵ L'ordre des sujets en jargon journalistique.

Des documents audiovisuels conservés de manière éparse par des collaborateurs de la RTBF pourraient également venir compléter les collections : tels que des fonds détenus par Hugues Dayez ou Monique Dodemont⁴⁶.

⁴⁶ Ces fonds comprennent notamment des rushes et des interviews réalisées dans le cadre des émissions cinéma.

Chapitre 3. Périls sur les archives : quand la télévision perd la mémoire

3.1. Obsolescence des équipements et état des supports

L'urgence de la sauvegarde des archives de la RTBF est devenue aujourd'hui une évidence, et une course contre la montre. À courte échéance et si rien n'est fait, les contenus enregistrés sur les différents supports seront inaccessibles pour les générations futures et condamnés à sombrer dans l'oubli. Plusieurs paramètres se conjuguent ; la fragilité et la durée de vie limitée de certains supports qui se détériorent, l'obsolescence des matériels de lecture dont la fabrication a été stoppée et dont les pièces de rechange deviennent indisponibles, la perte de compétences humaines avec le départ en retraite de personnels techniques qualifiés sur certaines catégories de machine.

Les menaces qui pèsent sur les archives sont hétérogènes et peuvent affecter aussi bien les supports anciens que les supports plus récents, notamment les enregistrements numériques que les perfectionnements ont rendu souvent plus vulnérables. Ainsi, la durée de vie des supports « modernes » est bien souvent inférieure à ceux plus anciens. Le recensement qui suit présente les supports d'archive de la RTBF les plus menacés.

3.1.1. Les supports d'enregistrement utilisés en télévision

A. Support image d'origine chimique

Le film 16 mm

Le film sur support argentique 16 mm noir et blanc fait son apparition dès les débuts de la télévision expérimentale, et le film couleur en 1971. Malgré le développement de la vidéo, ce support sera utilisé en production à la RTBF, notamment pour les reportages, jusque dans les années 1990. On tourne sur pellicule, puis on exécute un télécinéma⁴⁷ en vue du montage et de la diffusion.

Sa longévité d'utilisation est due également à l'adoption dans les années 1990 de la télévision au format large ou 16 :9 (seize-neuvièmes) qui a remplacé le format historique de la télévision 4:3 (quatre tiers) en cours depuis les années 1950. Le film 16 mm dans sa version Super 16 fut pendant assez longtemps le seul support d'enregistrement permettant la diffusion dans ce nouveau format d'écran.

⁴⁷ Transfert du film sur support vidéo.

En 2005, un symptôme de dégradation du support est détecté : le « syndrome du vinaigre ». Celui-ci affecte les supports photochimiques en acétate de cellulose (films 35 mm, 16 mm, 8 mm) et les bandes magnétiques antérieures à l'arrivée du polyester. En vieillissant, la présence d'acide acétique entraîne une réaction chimique. Cette réaction est renforcée en cas de présence d'humidité, de manque d'aération ou de variations de température. Lorsque la réaction atteint un point auto-catalytique, la désagrégation du support est irrémédiable. Le syndrome du vinaigre est contagieux et les films atteints doivent être rapidement isolés. Pour l'heure, la propagation semble contenue, les films étant stockés dans des conditions adéquates.

Le transfert du film a un coût supérieur à celui de la vidéo. La préparation et la restauration du film : pose d'amorce, remplacement des collures, nettoyage, représentent près de huit heures de travail.

B. Support image d'origine magnétique

Le 2 pouces « Quadruplex »

Les magnétoscopes Quadruplex, conçus par la firme états-unienne Ampex, étaient pourvus de 4 têtes de lecture. Ils ont équipés la plupart des grosses stations de télévision dans le monde à partir des années 1960 et pendant un quart de siècle.

Le support vidéo 2 pouces 819 lignes a été utilisé des années 1960 à 1974, et le support 2 pouces 625 lignes de 1970 à 1982. Pour le 2 pouces 819 lignes, l'Institut national de l'audiovisuel en France est le seul organisme à posséder une machine de lecture. Quant au 2 pouce 625 lignes, en 2001, une unique société états-unienne était encore à même de réparer les têtes de lecture.

Le service des archives de la RTBF a procédé à la recopie systématique sur Betacam SP et Betacam numérique des enregistrements sur support 2 pouces (quelques 3500 bandes) entre 1996 et 1998.

Le 1 pouce

Le support 1 pouce, développé par Ampex puis Sony a été utilisé au début des années 1980 jusqu'en 1998. La bande magnétique de haute densité est très stable et le support a bien résisté à l'usure du temps. Cependant les appareils de lecture en état de fonctionnement et les pièces détachées se raréfient, de même que le savoir-faire des techniciens de maintenance. La migration sur un nouveau support est urgente.

L'U-matic

L'U-matic est un format semi-professionnel lancé par Sony en 1969 et utilisant de la bande magnétique 3/4 de pouce conditionnée en cassettes plastiques. La durée d'enregistrement maximale est de 60 minutes. L'U-Matic autorise une bonne qualité d'image et constitue une alternative au film 16 mm jusqu'alors utilisé pour le tournage et la production de reportages de télévision.

L'U-matic est utilisé à la RTBF de 1981 à 1990. Sony cesse la production de cette machine en 1992. À partir de l'an 2000, elle stoppe également la production des pièces détachées. En 1999, l'obsolescence du matériel de lecture et le départ en retraite du personnel compétent sur ce type de machine incitent la RTBF à recopier sur Betacam numérique le contenu des 17 000 bandes en sa possession. La recopie devait s'achever en 2011.

Certaines bandes sont atteintes d'hydrolyse du liant. L'humidité atmosphérique est absorbée par le liant et perd ses propriétés. Dans les pires cas, le substrat se désagrège, la bande magnétique se détache et s'accumule sur les têtes de lecture détruisant le contenu et rendant la recopie périlleuse.

Le Betacam SP et le Betacam numérique

Dernier né parmi les supports vidéos d'enregistrement, le Betacam, produit par Sony dès 1982, est le fruit des progrès technologiques qui se sont succédés depuis la mise sur le marché des premiers appareils analogiques. La date de production de la seconde génération, le Betacam SP (pour Superior Performance) est 1987. En 1993, Sony développe la version numérique.

Il s'agit de supports fragiles. D'importantes dégradations ont été constatées sur le Betacam SP de même qu'au niveau du Betacam numérique sur lequel ont été sauvegardés des contenus issus de supports plus anciens.

3.1.2. Les supports d'enregistrement utilisés en radio

La cassette VHS

Petite curiosité de l'archivage radio à la RTBF, des cassettes VHS ont été employées, pendant une dizaine d'années, comme support d'enregistrement audio des journaux parlés. La VHS (Vidéo Home Système) est un support vidéo analogique développé par Sony et qui a eu la faveur du grand public à partir de 1976. Sa qualité de restitution d'image et de son est assez médiocre mais le support permet d'enregistrer 8 heures par cassette de manière aisée et à moindre coût.

Le transfert n'est pas d'une extrême urgence mais les appareils de lectures remplacés par le DVD (Digital Versatil Disc) seront à terme obsolètes.

Le CD (Compact Disc)

Le compact disc a été inventé par Philips et Sony en 1981. Il est utilisé à la RTBF depuis 1993. Ce support optique, quoique récent, est relativement fragile. À la RTBF, on a eu la malencontreuse idée de coller des étiquettes sur les disques. La colle des étiquettes contient un solvant dont la caractéristique est d'attaquer la couche photosensible. De ce fait, 5 ou 6 ans après la gravure, un certain nombre de CD sont illisibles. Ces supports sont fortement menacés.

Le DAT

Le Digital Audio Tape est un signal d'enregistrement et de lecture numérique sur bande magnétique développé par Sony. Il a été introduit sur le marché en 1987. À la RTBF, ce format a été utilisé de 1991 à 2003. De même que les CD, les DAT subissent des dégradations importantes alors même qu'il s'agit de l'un des formats les plus récents.

Chapitre 4. Le plan de sauvegarde

4.1. L'inventorisation

4.1.1. Inventaire des supports physiques

La première étape du plan de sauvegarde a consisté à procéder à l'inventaire exhaustif des supports d'enregistrements pour la radio et la télévision. Les supports inventoriés ont ensuite été réunis dans une base unique générale et identifiés à l'aide d'un code barre permettant de garantir leur traçabilité et leur traitement ultérieur par lots de numérisation.

4.1.2. Inventaire des émissions : le dictionnaire des émissions « Escorte »

L'inventaire des supports se complète par la création d'un dictionnaire des émissions : le dictionnaire « Escorte ». Il s'agit d'établir une liste d'autorité, complète et détaillée de toutes les émissions réalisées par la RTBF depuis ses origines jusqu'à nos jours. Ce dictionnaire décrit les émissions et les hiérarchise en fonction de catégories (divertissement, magazines d'information, etc.), indique leur période de diffusion, et précise le nom des contributeurs remarquables. Elle s'appuie sur l'analyse et la consolidation des données issues des différentes bases disponibles.

- *Tramontane* – pour les émissions produites et diffusées à la RTBF depuis 1993 –, sur support analogique (Betacam SP), numérique (Betacam numérique), et depuis le passage au tout numérique sur des cartes mémoires P2 HD auxquelles sont automatiquement connectées un fichier XML) ;
- *Rolodex* – pour les émissions réalisées sur support film (16 mm ou 35 mm) entre environ 1954 et 1980 –, sur support analogique (Betacam SP, Bande 1 pouce, 2 pouce, U-matic, et VHS) entre environ 1980 et 1993.

Les bases de données *Tramontane* et *Rolodex* présentent des descriptifs succincts sur les émissions et le contenu des programmes⁴⁸ : sujet, invités, extraits, interviews, etc.

⁴⁸. Un programme correspond à un épisode d'une émission.

Le *Rolodex* est un classeur à fiches sur support papier qui a été scanné. Sa manipulation est assez fastidieuse. On avance fiches par fiches de manière linéaire (ordre alphabétique). Dans ces deux bases de données, on peut faire des recherches par titre d'émission et dans trois rubriques :

- matière ;
- nom de lieu ;
- nom de personne.

Ces bases de données ont été confiées au prestataire Le Village N°1, qui va se charger d'harmoniser les informations qui seront réunies dans la base de données centrale SONUMA. C'est également à ce prestataire qu'ont donc été confiées les tâches de scanning papier et d'océrisation. Ces opérations permettront de convertir les signes graphiques en vocabulaire offrant ainsi une nouvelle possibilité de recherche par mots-clés au sein de ces documents. L'objectif est aussi de traduire en signaux vocaux les conduites des journaux TV dont on n'a pas conservé de traces visuelles.

D'autres inventaires sont en cours à la RTBF pour tout ce qui concerne les émissions radiophoniques qui n'ont pas fait, comme on l'a vu, l'objet d'un archivage systématique, peu s'en faut. Enfin, des recherches d'informations auprès de personnes ressources (anciens collaborateurs de la RTBF) devraient permettre de compléter les informations autour des émissions réalisées. Il est en effet crucial, dans la mesure où il est matériellement impossible de visionner ou d'écouter une telle masse de documents de pouvoir se faire une idée de leurs contenus.

Autrement, comment juger de la pertinence d'une archive, de sa valeur, si l'on ne dispose pas d'informations permettant de la situer dans un contexte historique, social, culturel,...?

Des archives insuffisamment documentées ou dont le titulaire des droits n'est pas connu – œuvres orphelines et rushes par exemple – risquent, dans un premier temps, de se voir écartées du plan de numérisation.

Les objectifs de rentabilité à court terme de la SONUMA se prêtent mal à un trop grand écart entre le rapport temps / argent. C'est ce que regrette Frédérique Lempereur à travers son expérience du sauvetage des archives radiophoniques à Liège, pour lesquelles des informations essentielles font défaut. Elle souligne que l'intégration de ces archives dans le plan de numérisation est avant tout une question d'ordre intellectuel.

« (...) Leur numérisation nécessite en effet un énorme travail préalable de documentation qui devrait être confié à des archivistes qualifiés connaissant bien la grande et la petite histoire de l'époque concernée. Les journalistes contemporains des faits ont disparu et nous ont laissé peu d'informations écrites sur les circonstances, les lieux et dates d'enregistrements. Ces indications ne figurent pas ou plus sur les étiquettes. L'inventaire des contenus prend donc du temps, beaucoup de temps, et n'est pas directement rentable pour une société commerciale comme la SONUMA qui devra, à terme, s'autofinancer avec le produit de ses ventes d'archives, davantage centrées sur l'image que sur le son seul [62 p. 7]. »

4.2. La problématique de la sélection

4.2.1. Politique de sélection et critères de sélection : remarques et notions préliminaires

Avant d'en venir à la politique de sélection et aux critères de sélection de la SONUMA, il nous semble pertinent d'examiner ce que recouvre ces différentes notions. Il existe peu d'ouvrages de référence sur cette thématique. Nous nous appuyerons donc ici sur les contributions de Sam Kula (Archives publiques du Canada) et de Anne Handford (BBC), publiées par *La Documentation française* en 1986.

Il convient, tout d'abord, de distinguer deux notions différentes : la politique de sélection et les critères de sélection. La politique de sélection dépend des missions et objectifs assignés à un service d'archives. Elle détermine un cadre général de référence en définissant le champ d'action du service en matière de sélection, de versements ou d'acquisitions d'archives.

Il faut noter que toute politique de sélection ne conduit pas nécessairement à l'élaboration de critères de sélection.

En effet, « si l'objectif est de conserver la totalité des programmes de n'importe quelle chaîne ou réseau, la politique pourra être formulée simplement, et dès lors, il n'est plus nécessaire de faire jouer les critères de sélection [71 p. 86] ».

Par exemple, « si l'objectif (...) vise seulement à acquérir et sauvegarder les émissions produites dans le pays, la politique serait alors clairement de restreindre les acquisitions aux productions nationales et le critère de sélection déterminant sera en conséquence, la nationalité de la production [71 p. 86] ».

Pour Sam Kula, la mise en oeuvre d'une politique de sélection ne devrait pas être laissée au seul juge du service d'archives.

« Il est souhaitable que les services d'archives consultent les services de production (si les archives servent principalement une chaîne ou un réseau) et les personnalités qualifiées de la communauté scientifique (universités, musées, bibliothèques, Archives nationales) en vue de définir une politique conséquente [71 p. 86]. »

Dans son rapport présenté à l'assemblée générale de la FIAT en 1980, Anne Handford corrobore ce point en soulignant combien « il est essentiel que le personnel chargé de cette sélection et que les critères utilisés pour celle-ci soient choisis avec le plus grand soin afin de se garder des erreurs de jugement et des pressions des utilisateurs [72 p. 92] ».

Anne Handford dresse ensuite une liste des protagonistes dont les points de vue doivent être pris en considération. Au sein de l'organisme de télévision, elle conseille par exemple de consulter les différents services : services de production, service commercial, services techniques et préconise l'instauration d'un comité consultatif dont l'une des missions peut être de « définir un ensemble de critères de sélection [72 p. 93] ».

4.2.2. Comment définir une politique de sélection ? Quelques pistes de réflexion.

Quelles sont les éléments pouvant nous guider dans l'élaboration d'une politique de sélection ? Les exemples fournis par Sam Kula permettent d'y voir plus clair et ouvrent un certain nombre de pistes.

4.2.2.1. Le passé doit être respecté

Une stratégie peut consister à s'inspirer des pratiques archivistiques traditionnelles. Dans ce cas, on considère que le passé doit être respecté.

« Il s'agit de resituer les archives audiovisuelles dans une perspective historique et de définir une date à partir de laquelle elles devraient toutes être conservées. Cette date, variable en fonction de l'histoire du pays et de l'histoire de l'organisme diffuseur, pourrait par exemple correspondre à une "période où l'on déplore des pertes si importantes (les premières années des émissions "en direct", avant l'introduction des bandes vidéos, par exemple) que tout le matériel rescapé peut être considéré comme précieux pour l'histoire de la télévision, sinon pour son contenu [71 p. 87] ».

4.2.2.2. La notion de patrimoine ne garantit pas une politique de sélection homogène

Sam Kula nous invite à rester vigilant lorsque la politique s'axe sur des notions telles que « signification historique », « valeur historique nationale », « héritage culturel ». Dans de tels cas, la mise en œuvre de critères de sélection et leur application devient extrêmement complexe et la politique ne peut être appliquée de façon homogène.

Comment, en effet, séparer « le bon grain de l'ivraie » quand une politique de sélection s'attache à considérer la valeur patrimoniale des archives. On ne peut en effet négliger que « l'ensemble des programmes de télévision constitue une part du patrimoine culturel national en raison de l'importance du public récepteur, et de son impact tangible sur le développement politique et social du pays [71 p. 87] ». Et Sam Kula précise en outre que « la thèse extrême est que tout le matériel diffusé appartient à la mémoire collective et que, en conséquence, à l'instar de la plupart des pays qui ont rendu obligatoire le dépôt dans les bibliothèques nationales d'une copie de chaque livre publié, une copie de chaque émission diffusée devrait également être conservée dans des archives aisément accessibles [71 p. 87] ».

Cette thèse en faveur de l'archivage universel a été défendue avec ferveur par Henri Langlois, fondateur de la Cinémathèque française et cofondateur de la FIAF, et repose sur le principe que « nous sommes tributaires de notre environnement social et politique immédiat et, de fait, incapables de porter des jugements objectifs sur des valeurs à long terme [71 p. 87] ».

Ce point de vue est corroboré par le rapport de Anne Handford.

« Tout système de sélection diminue la valeur historique du fonds et son potentiel de réutilisation en vue de la production de futurs programmes ou de recherches plus larges [72 p. 92].»

En pratique, et dans la grande majorité des cas cependant, l'archivage universel se heurte à des contraintes logistiques et matérielles sévères et n'est que rarement envisageable. En l'absence d'un archivage systématique, Sam Kula rappelle donc que « toute sélection, quels que soient les préjugés qui peuvent la déformer (en supposant que la politique et les critères de sélection fassent l'objet d'un certain consensus) est préférable à l'absence totale de sélection et aux dangers d'une sélection opérée par le hasard [71 p. 87-88] ».

4.2.2.3. Résumé de quelques principes de sélection en fonction des catégories d'émission

Dans la suite de sa contribution⁴⁹, Sam Kula propose certaines lignes directrices et pose les grands principes permettant de déterminer des critères de sélection en fonction des différentes catégories d'émission.

Bien que les catégories d'émission « restent soumises à des critères communs tels que l'ancienneté ou l'origine de la production », il considère d'une manière générale que l'on peut distinguer « deux catégories principales : les émissions à caractère répétitif – programmes scolaires et feuilletons – et les émissions non-répétitives – informations télévisées et documentaires » [71 p. 88], et appliquer en fonction, des critères de sélection adaptés.

Nous retiendrons les points suivants de son analyse. Sam Kula recommande la conservation systématique des documentaires et de toute les information télévisées – en introduisant néanmoins des nuances en ce qui concerne les rushes qui doivent être examinés en fonction de leur potentiel d'utilisation – il préconise une conservation très large des documents relatifs aux arts du spectacle à la télévision. Pour d'autres catégories d'émission, il propose la conservation d'exemples significatifs sur une période clé (émissions matinales pour les enfants par exemple), la conservation de série complète pour les feuilletons et des échantillons d'autres séries car « ces feuilletons à succès donnent une image assez précise des problèmes sociaux contemporains et constituent sans conteste le discours le plus révélateur sur notre époque [71 p. 88] ».

Par ailleurs, abondant dans le sens des recommandations de la FIAT, il préconise de « conserver des journées entières de programmation, tant à des fins historiques (comment la télévision fut reçue par le grand public) que pour l'histoire de la diffusion télévisée, et ce au moins une fois l'an, et plus fréquemment si les grilles de programmes changent plus souvent [71 p. 89] ».

Cette recommandation est particulièrement importante si l'on souhaite évaluer l'impact de la publicité sur le contenu des programmes et leur évolution.

En dernier ressort, il considère que « chaque service d'archives doit mettre au point sa propre politique de sélection et ses critères. Ceux-ci doivent satisfaire en priorité aux besoins de l'organisation servie par les archives, qu'il s'agisse de l'État ou une chaîne de télévision, et être compatible avec les ressources dévolues aux archives en terme de personnel, d'espace et d'enveloppe budgétaire.

⁴⁹ Pour le document complet voir Annexe n°5 p. XVI.

De toutes façons, quelle que soit la politique retenue il y aura matière à controverse. Et il est évident qu'en l'impossibilité de tout sauvegarder, mieux vaut appliquer une politique et des critères de sélection permettant de contrôler les pertes, plutôt que de placer l'ensemble du matériel en situation de risque et de laisser au hasard le soin de choisir quels documents survivront et quels documents seront perdus [71 p. 91] ».

Ces notions préliminaires nous permettent d'apporter un éclairage sur la politique de sélection de la SONUMA⁵⁰ et d'en examiner les aspects sujets à controverse.

4.3. La SONUMA, politique et critères de sélection : problématique et controverses

Dès la création de la SONUMA, il est clair que l'entreprise, dotée d'un capital modeste, n'aura pas la capacité de numériser l'intégralité des archives de la RTBF. Une sélection doit être opérée. Or, avant même que l'inventorisation complète du fonds ait été effectuée, et donc une politique de conservation élaborée, on procède à une évaluation arbitraire de la valeur archivistique des documents. Le caractère non exhaustif de la sauvegarde pose dès lors question.

Comme l'indique Françoise Lempereur :

« Dès le départ, seuls 75% des archives audiovisuelles et 50% des archives sonores ont été jugés dignes d'intérêt. Précisons d'emblée que cette norme a été établie avant l'inventorisation du fonds et qu'elle est, de facto, illusoire, l'évaluation du volume des sons et images à traiter ayant été faite sur base de « métrages » d'étagères ou de « cubages » de caisses et non d'une analyse effective des supports [62 p. 6]. »

D'emblée, un consensus se dégage en ce qui concerne la télévision et la radio, on s'accorde en effet sur le fait que le secteur de l'information est prioritaire. Cependant, pour Françoise Lempereur si : « Numériser et indexer les journaux parlés, véritables miroirs de l'actualité, est incontestablement utile. Il serait cependant parfois plus intéressant d'extraire les contenus journalistiques, plus longs et donc plus complets, des "magazines" tel celui qui, depuis Liège, était diffusé le samedi matin sur la première chaîne radio entre 1964 et 1980 et qui a porté divers noms (Contraste, Du coq à l'âne, etc.) [62 p. 7] ».

⁵⁰ Il faut éviter de confondre la politique de sélection et les missions de la SONUMA.

Cet exemple, relatif au traitement des collections « Info » en radio montre toute les difficultés que rencontre la SONUMA lorsque les contenus ne sont pas suffisamment documentés. Car le travail de documentation prend du temps et nécessite des moyens humains et financiers dont la SONUMA ne dispose pas.

4.3.1. Politique de sélection versus politique éditoriale ?

Si, le secteur de « l'information » est prioritaire, dans les faits, il n'apparaît pas qu'une politique de sélection ait été clairement définie. Les différentes sources consultées définissent essentiellement les missions de la SONUMA et décrivent brièvement les différentes étapes de mise en œuvre du plan de sauvegarde. Dans sa *Lettre aux auteurs*, en juin 2009, la SCAM-SACD consacre un dossier à la SONUMA. Le caractère commercial de l'entreprise et ses objectifs de rentabilité y sont évoqués, et ce sont ces paramètres qui semblent définir une « politique » non pas qualifiée de politique de sélection mais de politique éditoriale ; celle-ci cependant semble bien orienter les critères de sélection.

« La SONUMA est une entreprise privée (bien que contrôlée par des administrateurs représentant les Pouvoirs publics). À terme, elle ne peut survivre que si ses dépenses sont compensées par des recettes importantes. Elle développera donc une politique éditoriale spécialement créative, visant la promotion d'archives en lien avec l'actualité, la mise en valeur de séries, l'édition d'émissions-vedettes, le podcasting et la vidéo à la demande... L'enjeu pour les auteurs est que la SONUMA se situe précisément au point de jonction entre deux logiques, complémentaires :

- la logique patrimoniale, qui vise la préservation de l'ensemble de ces œuvres à transmettre aux générations suivantes – idéalement sur leur support original ;

- la logique économique, qui est fondée sur la rentabilisation des investissements effectués pour numériser ce patrimoine.

Le principe retenu aujourd'hui par la SONUMA, fondamentalement pragmatique, sera de privilégier la conservation du contenu [73 p. 6]. »

4.3.2. Les critères de sélection

Ce sont des critères de sélection croisés qui doivent permettre de déterminer les documents à numériser en priorité ; officiellement⁵¹, aucun d'eux ne doit être prioritaire sur les autres. Par ailleurs, les critères de sélection ne s'appliquent qu'aux archives en tant qu'œuvres puisque les journaux télévisés seront automatiquement numérisés⁵².

Les critères de sélection sont les suivants.

- « 1. l'état de leur support (priorité à celles qui requièrent une intervention urgente)
2. leur valeur "patrimoniale" (sur base de critères objectifs à établir)
3. leur intérêt "commercial" (déterminant pour la rentabilisation de l'entreprise)
4. critères complémentaires : actualité⁵³, notion de série, auteurs en fin de vie (à interroger rapidement)... [73 p. 6] ».

Ces critères ont été élaborés en interne par un comité de sélection composé de quatre représentants de la SONUMA et de quatre représentants de la RTBF. Ce comité a pour mission de définir les grandes priorités à donner au projet et de les entériner. Les membres du comité se réunissent une fois par mois en moyenne. En 2009, il se compose, pour la SONUMA de Jean-Louis Rollé (administrateur délégué), de Caroline Leidgens (responsable du pôle commercial), de Éric Loze (responsable du pôle éditorial) et de Stéphane Bayot (responsable du pôle opérationnel), côté RTBF, il se compose de Philippe Caufriez (ex-directeur de Musique 3, spécialiste des archives radiophoniques), de Claire Colart (chargée de programme / acheteuse de programmes documentaires), Xavier Jacques-Jourion (responsable des archives) et Paul David (directeur de la diversification).

⁵¹ Officieusement cependant, une grille de critères, avec un système de notation pondéré a cependant été élaborée pour définir des priorités de numérisation pour les œuvres. Nous n'en tiendrons pas compte dans notre étude, dans la mesure où nous ne savons pas si cet outil a réellement été utilisé. Nous pouvons cependant préciser que cette grille proposait de noter des critères généraux (valorisation, intérêt éditorial, intérêt public, intérêt patrimonial), des critères relatifs à l'état du support ou à la disponibilité des machines de lecture, de même que la présence de master ou de copie en Betacam, et surtout, un tableau dressait une liste de critères relatifs aux droits tandis qu'un autre s'attachait à définir l'intérêt de l'archive pour les professionnels grâce à des points de repères tels que : thème recherché, genre recherché, personnalité recherchée, collection recherchée, et éphémérides.

⁵² Dans la mesure où on peut les contextualiser.

⁵³ On peut supposer qu'il s'agit des « éphémérides (pertinence en fonction d'un calendrier établi à 2 ans) » comme l'indique l'administrateur délégué de la SONUMA, Jean-Louis Rollé, dans une communication faite en 2010 dans le cadre de *La mise en œuvre du plan de développement numérique de la chaîne du livre*, organisé par la Communauté française. Les éphémérides sont des documents qui peuvent avoir un lien avec des événements à venir : anniversaires, célébrations, etc. Ils présentent donc un intérêt éditorial puisqu'ils peuvent contribuer à enrichir les programmes de la RTBF et d'autres producteurs d'images.

Un comité de préservation a également été mis en place. Son avis est essentiellement consultatif. Il est composé de collaborateurs de la RTBF, anciens de la radio et de la télévision (journalistes, producteurs, réalisateurs). Ce comité a été très peu actif. En 2010, on commence tout juste à évoquer son existence et son activité cesse en 2012, date à laquelle, son animateur principal, le cinéaste André Darterville est tombé gravement malade. Personne n'a repris le flambeau, même si individuellement des auteurs ont apporté leur aide à la sélection. André Darterville a particulièrement travaillé à la documentation des magazines d'information, des grands reportages et des documentaires.

Les auteurs sont largement invités à collaborer au travail de documentation et d'indexation des œuvres. Dans ce cadre, il est notamment prévu la mise en place d'un portail informatique une fois la phase d'inventaire achevée. Ils pourront ainsi : « y déposer toutes les informations utiles à l'indexation, à la compréhension et à la promotion des archives. L'aide des créateurs sera très précieuse pour la collecte des métadonnées et la sélection des œuvres à valoriser [73 p. 6] ».

On peut cependant déplorer l'absence d'un « œil extérieur » voire de plusieurs puisque le monde scientifique et académique et les professionnels de l'archivistique ne sont pas conviés au débat. L'AAFB s'en fait l'écho dans une carte blanche publiée par le journal *Le Soir* en 2009.

« Seul organe représentatif du monde archivistique francophone, l'Association des Archivistes Francophones de Belgique (AAFB) n'a pas fait l'objet d'une quelconque consultation. Relativement jeune au regard de la Vlaamse Vereniging voor Bibliotheek -, Archief- en Documentatiewezen (VVBAD), sa consœur néerlandophone, l'AAFB a cependant, depuis sa création en 2005, rassemblé et fédéré une centaine de membres actifs dans les secteurs privé, public (communes, CPAS, musées, institutions fédérales, etc.) ou encore associatif. Le cas précis des archives de la RTBF nécessite une vision à long terme et éloignée des intérêts du moment. Il serait dès lors extrêmement dommage de se passer de l'expertise disponible et, surtout, de ne pas jouer le jeu de la transparence ainsi que de l'ouverture pleine et entière aux professionnels du secteur. À quoi sert-il d'avoir des organisations professionnelles en Communauté française si elles ne sont pas consultées lors des débats majeurs qui les concernent ? Transparence, concertation et communication restent un triptyque essentiel [74]. »

En avril 2009, l'association PIAF lance une pétition intitulée *Sauvons les archives de la RTBF* [75]. Cette pétition fait suite à une déclaration dans la presse de Jean-Louis Rollé dans laquelle il explique quel est le sort réservé aux archives qui « n'auront pas trouvé grâce aux yeux du comité de sélection : "Ce qui n'aura pas été jugé important par le comité n'est pas destiné à être numérisé" [75] ».

Les critiques du PIAF portent sur deux principaux aspects du plan de sauvegarde : les critères de sélection et la conservation des supports d'enregistrement originaux.

Au premier point et suite à la déclaration de Jean-Louis Rollé, le PIAF demande que soit explicité ce que revêt, pour la SONUMA la notion « d'intérêt d'une archive ».

« Sur quel critère détermine-t-on l'intérêt de la numérisation d'une archive ? Un critère économique ? Nous savons tous que ce critère est variable et difficilement prévisible, du moins à long terme : l'imprévu ou le hasard d'un événement peuvent donner de la valeur à une archive jusque là ignorée et sans grand intérêt. Un critère patrimonial ? Comment détermine-t-on ce qui est de l'ordre du patrimoine et ce qui ne l'est pas ? Toute archive est patrimoniale ! [75] »

Cette analyse rejoint celle de Sam Kula évoquée plus haut. Déterminer « selon des critères objectifs » la valeur patrimoniale d'un document d'archive, comme le suggère la SONUMA, semble relever de la gageure, et ne constitue pas un critère de sélection efficient. Bien plus, on peut considérer d'un point de vue éthique ou moral, que la notion de patrimoine est au contraire artificielle et éminemment subjective. Dans ce domaine, la vigilance doit rester la règle.

« Nommé, et ainsi conceptualisé de manière implicite, le patrimoine, même lorsque c'est l'UNESCO qui en traite, est une invention du monde occidental. Une analyse critique met par ailleurs l'accent sur le lien entre la patrimonialisation et l'affirmation identitaire et détaille les convictions, les imaginaires collectifs, les logiques et les calculs aussi, qui trament le discours de promotion du patrimoine [76 p. 28]. »

Il en est de même en ce qui concerne la valeur commerciale, comment détermine-t-on cette valeur, d'après quels paramètres ?

Le second point de la critique porte sur la préservation des œuvres sur leurs supports d'origine après leur numérisation.

« Il semble qu'il ait été décidé de ne pas conserver les supports analogiques après numérisation. Si ce choix peut parfois être justifié, il faut malgré tout signaler que toute destruction doit être examinée avec la plus grande attention, car là encore cela peut conduire à la disparition de pans entiers du patrimoine audiovisuel. Nous sommes catastrophés par cette perspective et ne pouvons même en accepter l'éventualité [75]. »

D'après la convention établie entre la RTBF et la SONUMA, celle-ci a reçu le mandat de préserver l'ensemble de la collection et de numériser ce qu'elle pourra en fonction du budget disponible. Ce qui n'aura pu être numérisé en priorité devrait donc être conservé dans l'attente des budgets nécessaires. La conservation des œuvres originales sur leurs supports d'origine, après la numérisation de leurs contenus dépend de l'obsolescence des appareils de lecture.

« Si les appareils qui permettent de les lire sur les supports anciens sont toujours utilisés, les originaux seront conservés avec soin. Sinon, la question de leur destruction éventuelle est posée [73 p.6]. »

Il est vrai que le transfert des disques vinyles sur des CD-ROM, dans les années 1980 reste un traumatisme. Comme le rappelle Alain Jennotte dans son article *Des choix qui inquiètent*.

« Durant les années 80, l'apparition du CD a conduit d'innombrables mélomanes à solder leurs bons vieux vinyles pour recréer leur discothèque avec le nouveau support. Las, les premiers transferts d'œuvres ont souvent été déplorables et il a parfois fallu attendre de longues années avant qu'ils ne soient remplacés par des versions de qualité plus acceptable. Une évolution qui n'aurait pas été possible si les firmes de disques n'avaient pas conservé les précieux "masters" originaux de ces œuvres [77]. »

Toutefois, la destruction des œuvres sur leur support d'origine est prescrite par la loi sur la propriété intellectuelle. La numérisation étant considérée comme une reproduction d'une œuvre originale, elle ne saurait se substituer à celle-ci. Il faut donc distinguer la propriété matérielle de la propriété intellectuelle. Pour pouvoir détruire des archives sur leurs supports physiques d'origine, il faut donc que la SONUMA soit titulaire de l'ensemble des droits sur l'œuvre. Pour couper court à la polémique, depuis 2012, les supports originaux sont stockés après leur numérisation dans un entrepôt de 500 m². L'une des craintes légitimes de l'association PIAF est ainsi levée.

« "L'objectif est de les conserver le plus longtemps possible dans leur état actuel, dit Jean-Louis Rollé, administrateur délégué de la Sonuma. On verra avec le temps comment ces supports se comporteront après restauration." La vie de ces différents supports ne sera, on le sait déjà, pas éternelle. Sauf que, désormais, la survie de leur contenu est assurée [78]. »

Il est vrai que contrairement à d'autres types de documents, on peut se questionner sur la pertinence, lorsque le contenu a par ailleurs été numérisé, de préserver des stocks d'enregistrement sur des supports menacés d'obsolescence.

« Le plus grand bouleversement tient en ce que l'idée progresse désormais très rapidement que la destinée du fond doit être séparée de celle du support que l'on sait être fondamentalement caduque. Les archives audiovisuelles sont fragiles par leur support et menacées par la faible longévité des systèmes et des appareils de lecture dont elles dépendent [79 p.7]. »

Par conséquent, la prise en considération de l'état d'obsolescence des appareils de lecture peut être un critère de sélection pertinent. Une grille d'évaluation à quatre niveaux a d'ailleurs été élaborée à cet effet par l'UER afin de définir le niveau d'urgence de la sauvegarde.

« L'Union Européenne de Radiodiffusion a créé quatre niveaux d'obsolescence :

- Near Extinct (NE), disparition proche : supports et machines ne sont plus fabriqués, ils ne subsistent plus que dans des laboratoires spécialisés.

- Endangered (EN), en danger : les supports sont encore disponibles sur le marché au maximum pendant dix années mais les machines ne sont plus fabriquées

- Vulnerable (V), menacé : supports et machines sont encore fabriqués mais le faible volume de vente conduira à leur abandon

- Safe (S), couramment exploité : tout est disponible sur le marché.

D'autres paramètres sont à prendre en compte devant l'immensité de la tâche : la rareté de l'information, son intérêt pour l'histoire, les capacités de l'institution de faire face aux transferts périodiques pour conserver la possibilité de lecture [80]. »

L'ambiance générale, en 2009, n'est donc pas à la confiance. Absence regrettée d'un « œil extérieur », « un comité de sélection (...) qui aurait droit de vie et de mort sur certains pans de son – de notre – passé [74] », des critères de sélection imprécis voire inopérants. Cette atmosphère pousse les professionnels des archives à insister pour que des moyens financiers complémentaires soient dégagés pour la SONUMA. L'objectif est que l'entreprise puisse mettre en œuvre une sauvegarde exhaustive de son fonds d'archives.

À cet effet, une *Proposition de résolution pour parachever la mission de la SONUMA* est déposée par le député Charles Petitjean.

« Le Parlement wallon, demande au Gouvernement wallon : de dégager un complément de moyens financiers pour sauver l'ensemble du patrimoine audiovisuel de la RTBF, en confortant son actionnariat [81]. »

Enfin, une politique éditoriale même créative ne peut remplacer une politique de sélection cohérente. Les modes d'éditorialisation de contenu peuvent être pensés en amont de la numérisation des archives puisqu'elle en sera la vitrine. Mais, sélectionner des archives en fonction d'un intérêt présumé du public pour tel ou tel type de documents nous apparaît risqué. Comment, à nouveau, prendre la mesure de cet intérêt et que met-on dans cette notion de « public », comment le définir ? Sur quelles bases – en fonction des chiffres d'audience des émissions diffusées dans le passé ou des chiffres actuels de l'audimat ? Existe-t-il un public des archives comme il existerait un public de téléspectateurs.

L'intérêt du monde académique et scientifique pour les archives audiovisuelles est connu. Leurs centres d'intérêt sont si vastes qu'on ne saurait restreindre la sélection en fonction de ce type de public, comment procéderait-on ?

Les intérêts des « publics » pour les archives ne peuvent être circonscrits. Et les possibilités offertes par la numérisation en masse des contenus suscitent la gourmandise et le « goût de l'archive⁵⁴ ». La question de l'accessibilité des archives dans l'environnement numérique, à l'ère de l'Internet, ne peut être obliérée.

⁵⁴ D'après le titre de l'ouvrage de Arlette Farge.

En conclusion de ce chapitre, nous pouvons émettre l'hypothèse suivante. Outre l'obsolescence des appareils de lecture et l'état des supports, la présence ou l'absence de certains éléments (date et lieu d'enregistrement, description du contenu, informations relatives aux ayants droit) constituent certainement un critère de sélection « naturel » des archives à numériser en priorité.

En effet, la sélection étant basée sur le contenu. Une archive insuffisamment documentée ou dont les titulaires des droits ne sont pas clairement identifiés sera sans doute écartée du plan de numérisation. Lorsque ces informations essentielles pour l'exploitation des archives sont absentes, la SONUMA tente de les obtenir, dans la mesure de ses moyens, ces derniers sont cependant limités.

Sélectionner les archives en fonction de leur niveau de description est le mode opératoire retenu par Les Archives de la Fédération des Caisses Dujardin. Celles-ci ont, en effet décidé de « recueillir uniquement les archives audiovisuelles entourées des éléments descriptifs qui permettent de bien les comprendre et des documents qui précisent les droits d'utilisation qui leur sont attachés. Sans cet appareil informatif, la conservation est finalement vaine [79 p. 14]. »

La numérisation des archives audiovisuelles et leur diffusion ne peuvent s'effectuer que dans le respect du droit d'auteur⁵⁵. Celui-ci est particulièrement contraignant et restrictif. En lien avec la sélection, nous allons mettre cette problématique en perspective et voir comment le droit d'auteur peut influencer la sélection des archives.

⁵⁵ Ajoutons aussi que la diffusion des archives (communication, exploitation, valorisation,...) ne peut s'accomplir que dans le respect du droit à l'image, du droit à l'oubli et du droit à l'information.

4.3.3. Sélection et droit d'auteur

En Belgique, la première loi sur le droit d'auteur est la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (9 septembre 1886), elle se complète de la loi du 30 juin 1994, relative au droit d'auteur et aux droits voisins, et de la loi du 22 mai 2005, transposant en droit belge la Directive européenne 2001/29/CE du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information.

La législation reconnaît à l'auteur deux types de droits exclusifs : le droit moral et les droits patrimoniaux. Le droit moral est inaliénable, les droits patrimoniaux sont mobiliers, cessibles et transmissibles en tout ou en partie. La loi, en son article 1^{er}, reconnaît seul à l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique, en vertu de ses droits patrimoniaux, le droit de la reproduire ou d'en autoriser la reproduction de quelque manière et sous quelque forme que ce soit (qu'elle soit directe ou indirecte, provisoire ou permanente, en tout ou en partie), le droit de communication au public de l'œuvre (y compris par la mise à disposition du public de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement), et le droit d'autoriser la distribution au public, par la vente ou autrement, de l'original de son œuvre ou de copies de celle-ci.

En outre, la durée de protection d'une œuvre audiovisuelle expire septante ans après le décès de l'auteur. Pour les organismes de radiodiffusion, la durée de protection des émissions diffusées, est dans le cadre des droits voisins, de cinquante ans⁵⁶.

Dans la mesure où « La numérisation implique la réalisation d'une copie, normalement soumise au consentement de l'ayant droit concerné. La diffusion, la communication ou toute autre forme de mise à disposition du public du document numérisé exige également une autorisation **[82 p. 2].** »

Le droit d'auteur se complète des droits voisins. Les droits voisins concernent les personnes qui exécutent une œuvre : artistes-interprètes et exécutants ou enregistrent une œuvre (films, sons, base de données). L'article 35 §1. stipule ainsi que l'artiste-interprète ou exécutant a seul le droit de reproduire sa prestation ou d'en autoriser la reproduction, de quelque manière et sous quelque forme que ce soit, qu'elle soit directe ou indirecte, provisoire ou permanente, en tout ou en partie. Par ailleurs, il a seul le droit de communiquer sa prestation au public par un procédé quelconque, y compris par la mise à disposition du public de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement.

⁵⁶ Loi du 30 juin 1994 relative au droit d'auteur et aux droits voisins. Section 6. Art. 45.

Les droits de l'artiste-interprète ou exécutant comprennent notamment le droit exclusif de distribution, lequel n'est épuisé qu'en cas de première vente ou premier autre transfert de propriété, dans la Communauté européenne, de la reproduction de sa prestation par l'artiste-interprète ou exécutant ou avec son consentement.

Par conséquent, en amont de la numérisation et en aval à sa diffusion ultérieure, la nécessité de connaître les ayants droit d'une œuvre est d'une extrême importance. Il est donc impératif pour le service d'archives de connaître l'identité du titulaire des droits ou des ayants droit et de s'assurer du "clearing" des droits dont la tâche est confiée au pôle juridique (de même que les questions liées au respect de la vie privée, droit à l'image et droit à l'oubli). Le « clearing » consiste à obtenir « toutes les autorisations nécessaires pour l'exploitation envisagée **[83 p. 283]** ». En effet, dans un certain nombre de cas, la SONUMA ne détient pas les droits de propriété intellectuelle sur l'œuvre, il lui faut donc négocier des contrats d'exploitation.

Dans ce cadre, la SONUMA et la société de gestion de droit d'auteur (SCAM-SACD) parviennent, en 2012, après une série de négociations à un « contrat signé avec la SONUMA, gestionnaire de l'intégralité des archives audiovisuelles de la RTBF, qui prévoit une perception de droits pour chaque type d'exploitation que la SONUMA réalisera **[84 p. 9]**. »

En ce qui concerne la SABAM, celle-ci n'intervient pas au niveau de la vente du « matériel » d'archives de la SONUMA à des tiers. En effet, elle ne peut percevoir de droits que dans la mesure où l'archive est diffusée publiquement. Cela concerne aussi bien une musique intégrée dans une œuvre (une musique de film par exemple) que diffusée dans une émission de télévision ou de radio.

4.3.4. La sélection et le cas des œuvres orphelines

Les œuvres orphelines sont des œuvres pour lesquelles le ou les titulaires des droits ne sont pas identifiés ou localisés, c'est notamment le cas d'œuvres « anciennes » pour lesquelles les données nécessaires pour assurer le clearing des droits sont parfois indisponibles. Cependant, l'autorisation préalable du ou des ayants droit (dans le cas d'une œuvre de collaboration), pour la reproduction, et la communication de l'œuvre au public, demeure la règle. Un radiodiffuseur public ou un prestataire de services comme la SONUMA ne peuvent donc, en théorie, numériser et diffuser de telles œuvres en l'absence d'une autorisation préalable des ayants droit.

Selon l'état et le type de support sur lequel elles sont enregistrées, ces œuvres orphelines, risquent par conséquent, à plus ou moins brève échéance, de ne plus être accessibles au public malgré leur valeur potentielle : ce qui serait évidemment dommageable. Pour les services d'archives et les radiodiffuseurs publics, l'incapacité de libérer les droits des œuvres orphelines peut avoir pour conséquence d'abandonner leur projet d'exploitation, et donc leur numérisation. La libération des droits des œuvres orphelines est un enjeu majeur de la société de l'information. Elle se heurte à des obstacles juridiques et à des démarches administratives et financières très lourdes.

En effet, l'institution qui souhaite exploiter ce type d'œuvres est tenue d'effectuer des recherches « diligentes » pour identifier et localiser les ayants droit. Ces démarches engendrent des dépenses en temps et en argent qui peuvent décourager les utilisateurs ou les placer dans une insécurité juridique s'ils exploitent l'œuvre après avoir effectué des recherches infructueuses.

L'Union européenne a organisé deux grandes consultations sur cette question : la première en 2001, la seconde dans le cadre de l'initiative « i2010 : bibliothèques numériques ». Dans ce cadre, une recommandation sur la numérisation et l'accessibilité en ligne du matériel culturel et la conservation numérique a été adoptée le 24 août 2006⁵⁷. Cette recommandation constitue une première prise de conscience de la problématique liée à l'exploitation des œuvres orphelines. Suite à cette recommandation, le Conseil européen a invité les États membres à prendre des dispositions avant la fin de l'année 2008, en vue de faciliter la numérisation et l'accès en ligne des œuvres orphelines.

⁵⁷ Union européenne. Recommandation 2006/585/CE du 24 août 2006 de la Commission sur la numérisation et l'accessibilité en ligne du matériel culturel et la conservation numérique. *JO L 236/28*, 31 août 2006 In [82 p. 8].

Il insiste aussi pour que les États membres élaborent des initiatives en vue de « remédier aux situations où il s'avère impossible pour les radiodiffuseurs publics d'obtenir les autorisations nécessaires et de libérer les droits requis pour l'exploitation de productions radiophoniques et télévisuelles protégées et conservées dans leurs archives, entre autres, en raison de l'incapacité à pouvoir identifier l'intégralité des ayants droit⁵⁸ ».

Le 25 octobre 2012, la Commission européenne a adopté une directive, publiée au journal officiel le 27 octobre 2012, sur « certaines utilisations autorisées des œuvres orphelines⁵⁹ ». La transposition de cette directive doit intervenir dans les législations nationales avant le 29 octobre 2014.

La directive est basée sur le principe de la reconnaissance mutuelle des solutions nationales adoptées à l'égard des œuvres orphelines, et sur celui d'une recherche diligente relative aux statuts de l'œuvre présumée orpheline. Les recherches conduites doivent être enregistrées et conservées dans une base de données publique valable pour l'ensemble de l'Union européenne⁶⁰.

Une fois le statut d'œuvre orpheline reconnue mutuellement, certaines catégories d'institutions sont autorisées à utiliser l'œuvre. Ces institutions comprennent : « les bibliothèques, établissements d'enseignement et musées accessibles au public ainsi que les archives, institutions dépositaires du patrimoine cinématographique et les organismes de radiodiffusion de service public **[85 p. 2]** ».

Parmi les catégories d'œuvres concernées par la directive se trouvent : « les œuvres cinématographiques, sonores ou audiovisuelles produites par des organismes de radiodiffusion de service public avant le 31 décembre 2002 et figurant dans leurs archives **[85 p. 3]** ».

Une exception au droit d'auteur permet aux institutions désignées d'utiliser les œuvres orphelines à des fins de missions d'intérêt public. Cela concerne la mise à disposition de l'œuvre orpheline (au sens de l'article 3 de la directive 2001/29/CE) et sa reproduction (au sens de l'article 2 de la directive 2001/29/CE), à des fins de numérisation, de mise à disposition, d'indexation, de catalogage, de préservation ou de restauration.

⁵⁸ Conseil de l'Europe. *Déclaration sur l'exploitation des productions radiophoniques et télévisuelles protégées contenues dans les archives des radiodiffuseurs, adoptée par le Comité des Ministres le 9 septembre 1999 lors de sa 678e réunion des Délégués des Ministres* In **[82 p. 8]**.

⁵⁹ Parlement européen, Conseil de l'Union européenne. Directive 2012/28/UE du Parlement européen et du Conseil du 25 octobre 2012 sur certaines utilisations autorisées des œuvres orphelines (Texte présentant de l'intérêt pour l'EEE), *JO L 299/8*, 25 octobre 2012.

⁶⁰ Le projet « Accessible Registries of Rights Information and Orphan Works towards Europeana » (ARROW) soutenu par la Commission européenne dans le cadre du programme *eContentPlus* constitue un exemple de ce que pourrait être une telle base.

Afin d'encourager la numérisation, il est prévu que les bénéficiaires de la directive puissent percevoir des recettes de l'utilisation qu'ils font des œuvres orphelines pour atteindre les objectifs de leurs missions d'intérêt public, y compris dans le contexte d'accords de partenariat public-privé⁶¹.

En ce qui concerne la Belgique, le Conseil de la Propriété Intellectuelle s'est penché sur la Directive et a rendu son avis le 28 mars 2012. Cette directive n'a pas fait l'objet, pour l'heure d'une transposition en droit belge ; elle n'a pas réussi à faire consensus entre les utilisateurs et les ayants droit. L'outil proposé semble inadapté à des projets de numérisation de masse en raison des coûts liés au principe de la « recherche diligente » ou encore du fait des différents registres que la recherche et l'utilisation des œuvres orphelines impliquent. Le Conseil envisage d'autres solutions, notamment celle « des licences collectives étendues ».

« Le système des licences collectives étendues se caractérise par la combinaison, d'une part, du transfert volontaire, par un titulaire, de ses droits à une société de gestion collective, et d'autre part, de l'extension juridique du répertoire de la société aux ayants droit qui n'en sont pas membres. (...) Cette solution suppose une condition préalable : la représentation par l'organisme contractant d'un nombre considérable d'ayants droit dans une catégorie donnée **[86 p. 4].** »

Il existe encore d'autres solutions possibles mais leurs descriptions excèdent l'objet de cette étude. Pour plus d'informations sur cette question, nous renvoyons le lecteur à l'article : *Les archives audiovisuelles et l'incapacité à libérer les droits des œuvres orphelines* **[82]** (voir Annexe n°2 p. II).

En l'absence d'un dispositif juridique clair, nous ne savons pas quelle est la stratégie adoptée par la SONUMA à l'égard des œuvres orphelines éventuellement conservées dans son fonds.

L'entreprise peut-elle se permettre de les numériser et de les exploiter en l'absence de dispositifs juridiques adaptés ? On peut raisonnablement penser que ce sera l'option retenue par la SONUMA comme l'indique une communication de Jean-Louis Rollé à l'occasion d'une consultation sur le développement numérique de la chaîne du livre, organisée par le service Promotion des Lettres de la Communauté française en 2011.

⁶¹ Parlement européen, Conseil de l'Union européenne. Directive 2012/28/UE du Parlement européen et du Conseil du 25 octobre 2012 sur certaines utilisations autorisées des œuvres orphelines (Texte présentant de l'intérêt pour l'EEE), JO L 299/8, 25 octobre 2012.

« Pour la vente aux professionnels, tout le stock est théoriquement disponible ; le prix sera déterminé en fonction de la qualité du document d'origine (nécessité d'une numérisation en HD ou non) et du clearing des droits (lorsque les détenteurs de droits ne sont pas convenus, une part fictive leur sera réservée « au cas où »...) [87 p. 56]. »

La numérisation représente un énorme investissement financier. Il serait dès lors absurde que la SONUMA ne puisse exploiter ce fonds. Nous ne pouvons donc qu'apprécier les efforts consentis par l'entreprise en vue d'obtenir les autorisations nécessaires auprès des ayants droit et des sociétés de gestion concernées. Ces démarches s'inscrivent, néanmoins dans une logique commerciale vitale pour l'économie de l'entreprise.

4.4. Les étapes techniques de la numérisation

Le pôle opérationnel est chargé des opérations techniques liées à la numérisation des archives. Pour élaborer son plan de numérisation, ce pôle s'est penché sur des expériences similaires conduites à l'étranger, notamment en France à l'INA, aux Pays Bas, au Nederlands Instituut voor Beeld and Geluid (Beeld en Geluid), ou encore en Suisse à Memoriav.

Le pôle opérationnel intervient en divers points de la chaîne de traitement des médias. En amont de la numérisation, le pôle opérationnel conduit une expertise technique et lance des appels d'offre afin de choisir le ou les prestataires qui seront en charge des travaux de numérisation. Il choisit et conçoit les architectures informatiques qui permettront de gérer les données à numériser. Il s'occupe des aspects logistiques tels que le conditionnement et le transport des supports physiques.

Le pôle opérationnel intervient également à la fin de la phase d'inventaire lorsque les archives sont intégrées dans la base générale. Les critères de sélection peuvent alors s'appliquer et des priorités de numérisation sont définies. Ces priorités sont traduites en requête SQL afin de regrouper et d'identifier les éléments sélectionnés.

Ceux-ci sont alors compilés dans des listes de prénumérisation ou lots homogènes (par type d'émissions, supports, etc.) qui sont ensuite confiés aux prestataires.

Cette étape nécessite une plate-forme informatique performante. Pour cette raison, la SONUMA a décidé d'acquérir la licence d'un logiciel qui a déjà fait ses preuves, celle d'OSSEAN développé à l'INA dans le cadre de son PSN⁶².

Ce logiciel assure la préparation des lots, l'édition de commandes, le suivi avec les prestataires, la validation ou l'invalidation du travail achevé. Une interface web permet de suivre en temps réel l'avancement des travaux depuis la définition des lots à numériser jusqu'à leurs réceptions physiques et leurs traitements. Via cette interface, le prestataire peut également encoder ses options de prix, et communiquer, par exemple, son devis pour une restauration de supports. Les ressources sont numérisées en haute et basse définition : haute définition pour la conservation et basse définition pour des exploitations secondaires (copies de démonstration, encodage vidéo pour le web).

À la fin du processus, les médias numérisés sont introduits dans le *MAM* ; Media Asset Management. Le *MAM* est une base de données relationnelle qui intervient en bout de chaîne et doit fonctionner en parfaite interaction avec les autres pôles ; notamment le pôle éditorial et le pôle commercial. C'est au niveau du *MAM* que les ressources sont indexées – grâce à des métadonnées codées en XML (Extensible Markup Language), pouvant être adjointes au niveau même des segments⁶³ si nécessaires. La recherche au sein de cette base de données devrait reposer sur des mots-clés et un thésaurus.

Les fonctions centrales et transversales du *MAM* permettent de : stocker / servir, gérer les données (média et métadonnées), et rechercher/retrouver.

Les médias numérisés sont enregistrés sur des bandes magnétiques LTO (Linear Tape-Open) intégrées dans des robots d'archives conçus pour la conservation et les différentes stratégies d'exploitation.

⁶² Plan de Sauvegarde et de Numérisation.

⁶³ Plus petite unité audiovisuelle pouvant être indexée au sein d'un document plus important.

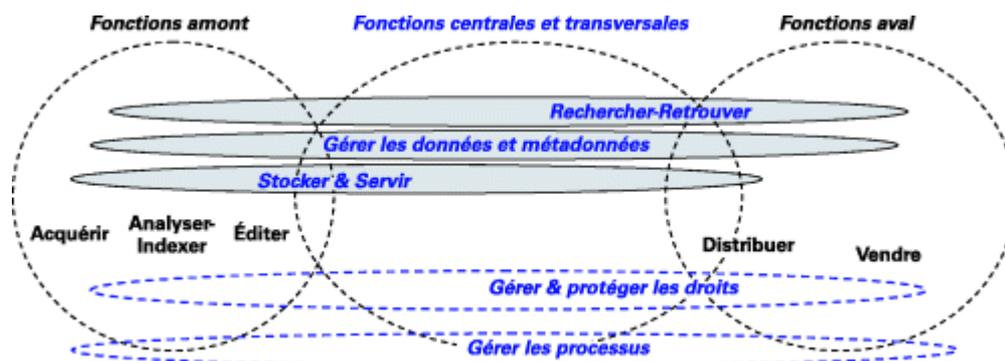


Figure 5. : Fonctions d'un système DMAM (Digital Media Asset Management [88]

Le MAM est entièrement pensé en interne par le pôle opérationnel. In fine, sa structure doit aussi être connectée au site web de la SONUMA afin de proposer un espace réservé aux professionnels, à l'image du site INA MediaPro.

À l'issue des procédures d'appel d'offres, c'est la solution MAM de NETIA qui a été retenue.

« La solution NETA MAM organise les procédures de gestion de média de la SONUMA, harmonise les échanges entre applications, gère la priorisation à travers le système et automatise les tâches de publication de contenus. Pour optimiser la livraison de contenu, NETIA MAM fournit des outils de préparation du contenu, de saisie de métadonnées et de gestion des droits, ainsi qu'un contrôle de workflow pour vérifier le bon déroulement de ces tâches. La solution est parfaitement intégrée aux systèmes d'infos de la RTBF pour assurer un accès direct aux médias SONUMA archivés aux journalistes, directeurs et producteurs [89]. »

Par ailleurs, l'entreprise Memnon s'est vu confier la numérisation des programmes radios enregistrés sur des supports VHS, et des émissions télévisées sur support Betacam [90].

D'après la revue Tuner :

« À ce jour, près de 30.000 heures de vidéo au format BETA sont numérisées, 1.600 heures pour le format '1 Pouce'. Coté audio, ce sont 23.965 heures pour la VHS et 14.207 h. pour le DAT. Il reste encore 17.000 h de K7 Audio, 20.000 heures en MGT et 1.000 heures en 78T. Enfin, il y a encore 2.000 heures de bobines info et 7.000 heures de bobines d'émissions (format Film) à numériser. Ensuite, ce sera au tour des films 16 mm. Une collection historique qui regroupe les sujets des JT de 1956 à 1982 ainsi qu'une grande partie des émissions réalisées depuis l'origine de la télévision belge jusque la fin des années 90. Et le temps presse, car la conversion est menacée par le "syndrome du vinaigre". Au final, ce

seront plus de 125.000 heures d'archives qui seront disponibles dans un format numérique [68] ».

4.5. La diffusion des archives

Les archives numérisées, cataloguées, et indexées peuvent enfin être diffusées. La diffusion des archives revêt plusieurs fonctions qui s'entrecroisent : la communication (l'accès au document), la valorisation (les activités éducatives et culturelles), l'exploitation (l'utilisation des archives à diverses fins), la référence (l'aide aux chercheurs), la promotion (autant des fonds, des services que du domaine) [91 p. 9].

La diffusion « est l'action de faire connaître, de mettre en valeur, de transmettre ou de rendre accessibles une ou des informations contenues dans des documents d'archives à des utilisateurs (personnes ou organismes) connus ou potentiels pour répondre à leurs besoins spécifiques [92] ».

Les actions de diffusion sont essentielles pour la circulation des archives. Une archive conservée dans un fonds auquel on n'aurait pas accès est une archive morte, elle constitue une perte pour la collectivité et pour la mémoire. Les archives sont des fragments vivaces du passé, elles sont pertinentes et prennent de la valeur en fonction du point de vue de l'utilisateur, de la question que l'on se pose et à laquelle on demande à l'archive de répondre.

L'archive s'anime en fonction de l'usage qui en est fait, dans l'interaction possible entre des questions et les documents pertinents qui y répondent. Les images et les sons d'époque « sont » : ils nous font éprouver le « depuis », ils sont éclairés par le devenir. L'image ne parle pas d'elle-même. Il faut donc absolument la contextualiser car il n'y a pas d'évidence de l'image.

Les analyses critiques de l'historien Marc Ferro dans le domaine de la fiction peuvent s'appliquer aux archives audiovisuelles, lorsqu'il indique qu'« un film n'est pas fiable par définition, sur la foi d'une prétendue objectivité de l'image [93 p. 231] ».

Le sens de l'image n'est jamais clos car le sens du passé se trouve modifié par le présent. De la même manière, nos images du présent seront considérées d'une manière qu'on ne peut imaginer dans le futur. Les possibilités de diffusion des archives audiovisuelles sont, par conséquent décuplées lorsque ces archives s'accompagnent de toutes les données informatives indispensables à leur compréhension et à leur mise en abîme dans le contexte présent.

Il semble que la SONUMA sur le terrain de la description et de la contextualisation de ses archives ait atteint un très haut niveau de qualité. Des pans de mémoire sont ainsi prêts à s'exhumer pour re(vivre), être consulté, réutilisé, recontextualisé⁶⁴, reste à savoir par qui et pour quels usages.

Dans la partie suivante, nous examinerons comment la SONUMA (au stade actuel du développement de l'entreprise et de son projet) diffuse ce fabuleux patrimoine.

Après avoir brièvement évoqué la question de l'exploitation, nous nous intéresserons plus particulièrement aux questions de l'accès et de la mise à disposition, et à la valorisation.

4.5.1. L'exploitation des archives : les professionnels et le grand public

L'une des missions de la SONUMA consiste en la mise à disposition (libre et gratuite) de son fonds d'archives pour les « besoins propres de production, de coproduction, de diffusion et de distribution [94 Titre III. Chapitre 4. Art. 17 p. 13052] » de la RTBF. Son autre mission consiste à commercialiser ce fonds auprès des particuliers et de tiers (producteurs, éditeurs, diffuseurs).

Pour assurer la commercialisation de son fonds, en complément du site dédié aux professionnels de l'audiovisuel : pro.sonuma.be, la SONUMA a conclu en novembre 2013, un accord commercial avec l'INA qui met à sa disposition sa plate-forme technique INA MediaPro. La collection publiée sur la plate-forme INA MediaPro a rejoint les « collections partenaires ». Elle représente actuellement 430 heures de contenu sur les dizaines de milliers d'heures déjà numérisées par la SONUMA. Il s'agit « d'une sélection éditoriale de nos contenus les plus pertinents en fonction du contexte international de la plate-forme, des éphémérides, des actualités... et surtout des archives documentées disponibles au sein de la SONUMA [95] ».

Du contenu s'y ajoute régulièrement en fonction de l'avancée du travail de documentation mais comme l'indique François-Xavier Schlessier⁶⁵ : « il est fort probable que le fonds n'y sera jamais intégralement disponible [95] ».

À destination des professionnels de l'audiovisuel, la SONUMA a mis en ligne le site pro.sonuma.be. Pour l'instant, ce site ne dispose pas d'outils de recherche et de consultation à distance. Les demandes sont traitées en interne par une équipe de documentalistes qui a accès aux bases de données de la RTBF et de la SONUMA.

⁶⁴ Le philosophe et critique de cinéma, François Niney, parle de « retour d'images » et de « reprise de vue ». Conférence à ARGOS le 27 novembre 2010 voir :

<http://expo.argosarts.org/program.jspeventid=aa625473b46f48ad86de80f7be3aaa13>.

⁶⁵ François-Xavier Schlessier travaille au pôle commercial de la SONUMA.

Les recherches sont payantes: 20 euros de l'heure et 15 euros par heure supplémentaire. Si le résultat des recherches ne correspond pas aux attentes du commanditaire ou si le résultat est nul, aucun frais n'est réclamé. Nous sommes encore loin du service de pointe proposé par l'INA avec sa plate-forme INA MediaPro.

Celle-ci permet aux professionnels d'effectuer des recherches autonomes et à distance au sein des différentes collections, de visionner et de passer des commandes en ligne. L'accès au service est gratuit et se fait après l'obtention d'une accréditation. Il est réservé aux professionnels de l'audiovisuel et aux organismes institutionnels, culturels et éducatifs dont les projets intègrent les archives.

D'après la SONUMA, la mise en place d'un service de recherche à distance pour les professionnels n'est pas prévu avant au moins un an. Un outil de gestion commerciale est en cours de finalisation et devrait toutefois permettre de simplifier les échanges avec les clients et d'accélérer l'accès aux résultats. Actuellement, pour le visionnage, les résultats de la recherche sont proposés sous la forme d'un fichier TCI⁶⁶ en basse résolution quand il est disponible, dans le cas contraire une notice descriptive est fournie et le TCI est produit à la demande.

Par conséquent, il est possible que des archives écartées des priorités de numérisation soient finalement numérisées pour répondre aux besoins spécifiques d'un client. La commercialisation de l'archive, vient alors la tirer de l'oubli⁶⁷ en la rendant disponible pour la consultation et l'exploitation.

À destination du grand public, dès 2009, la SONUMA a mis en ligne un blog. Ce blog a été remplacé par un site internet en mai 2012. Il propose « des extraits radios et télés, représentatifs du fonds RTBF. Il est prévu une mise à disposition et la commercialisation de contenus complets dès que le problème de l'acquittement des droits d'auteur sera réglé. Celle-ci pourra s'effectuer soit sous forme de téléchargement, soit par VOD ou encore par transfert sur support physique **[68]** ».

⁶⁶ Le TCI est un format de fichier permettant l'incrustation du Time Code. Le Time Code est un système d'horloge permettant de repérer et d'identifier les images dans le temps.

⁶⁷ C'est le cas à l'INA : lorsque des archives ne sont pas accessibles en ligne, l'INA propose un service de numérisation à la demande. La numérisation est réalisée en 48 heures environ pour les documents sur support vidéo, et peut prendre jusqu'à trois mois pour les documents sur support film.

Pour la SONUMA, il est primordial, comme nous l'avons montré que les exploitations commerciales d'une œuvre protégée ou orpheline fassent l'objet d'un clearing des droits visant à garantir la sécurité juridique et économique de l'utilisateur dans un rapport gagnant / gagnant avec les ayants droit. Dans le cadre de projets de numérisation et d'exploitations multiples, les sociétés de gestion collective veillent également à garantir aux auteurs la plus-value sur leurs créations et prestations (capital symbolique et culturel, capital économique) de manière à ce que tous (utilisateurs, auteurs et publics) s'y retrouvent.

Élément vital pour la rentabilité de l'entreprise, la SONUMA met tout en œuvre pour assurer la commercialisation de son fonds. La communication et la valorisation des archives – sans but de lucre – sont loin d'être sa priorité.

4.5.2. La valorisation des archives : un terme porteur d'ambiguïté

La valorisation consiste à mettre en lumière des documents. C'est cependant, un terme équivoque. Qu'est-ce que valoriser ? Mettre en valeur une archive : est-ce une fin ou un moyen ? Est-ce une fonction spécifique ou une mission spécifique ?

« Valoriser le patrimoine signifie utiliser les documents d'archives et les publier pour leur donner un intérêt [96 p. 129] ».

Le terme est toutefois polysémique et porteur d'ambiguïté, c'est un concept vaste et flou. Il dépend du cadre d'exploitation des archives et des missions des détenteurs de tels fonds. Pour l'archiviste, la valorisation est un cercle vertueux. Il existe un lien indispensable entre la valorisation des archives et la valorisation du métier d'archiviste : l'importance de faire savoir, à côté du savoir-faire, et du faire tout court.

Cependant, la valorisation met en œuvre des compétences et des techniques qui sont en concurrence avec ce que les archivistes considèrent comme leur métier. Si selon eux, la communication des archives entre, de toute évidence, dans leurs attributions, ce n'est pas forcément le cas de la valorisation. La valorisation des archives est pourtant l'occasion pour les archivistes de lancer des réflexions citoyennes appuyées sur un patrimoine commun ; elle permet de régénérer le cycle de vie de l'archive. Valoriser ce n'est pas nécessairement répondre aux attentes du plus grand nombre, au contraire, il peut s'agir de mettre au premier plan des archives qui ne sont pas nécessairement au goût du jour, de jouer les entremetteurs, en faisant se rencontrer des fonds et un public.

La valorisation est un processus de médiation.

Il existe différents moyens de valoriser des documents d'archives : sites web, expositions et expositions virtuelles, conférences, publications, activités éducatives et culturelles. La valorisation doit relever des défis budgétaires, économiques, techniques et juridiques, elle pose la question des usages des archives.

Cette mission de médiation, telle que nous venons de la décrire, n'entre pas directement dans les missions de la SONUMA.

QUAND NOS SOUVENIRS SE RETROUVENT SUR LE WEB...

Vous vous souvenez de l'apparition du gsm ? Avez-vous entendu l'annonce de la libération de Bruxelles en 1944 ? Peut-être souhaitez-vous revoir les images de l'expo 58 ? Aujourd'hui, c'est tout à fait possible en un seul clic, grâce à la Sonuma.

C'est en 2008 que tout a commencé. Cela faisait un petit temps que l'on se posait la question de l'archivage et de la valorisation des émissions, films,...

La Région wallonne, la RTBF et la Communauté française ont, pour y répondre, lancé une nouvelle société chargée d'une mission de **préservation, de numérisation et de valorisation de notre patrimoine audiovisuel. Son nom : la Sonuma (Société de numérisation des archives).**



Depuis quelques jours, la Sonuma s'affiche sur la toile avec un tout nouveau blog destiné à rendre accessible les heures d'archives de la RTBF déjà numérisés. Il ne s'agit que d'une étape supplémentaire franchie dans le travail de la société ; la première ayant été la restauration et l'indexation. Mais celle-ci est d'autant plus important qu'elle est visible en un seul clic.

Plus d'une centaine d'extraits d'émissions est désormais à la disposition du public, classée par thèmes, par rubriques, par mots clés ou encore sur une ligne du temps évolutive. Emissions cultes, perles rares, documents inédits... Depuis l'INR, la télévision est un témoin privilégié de l'histoire. La Sonuma nous ainsi propose de découvrir ou de revisiter quelques grands moments de la télévision voire même de la société.

<cite>www.sonuma.be</cite>

Figure 6. : Annonce du Service de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie relative à la mise en ligne du blog de la SONUMA [97].

L'illustration ci-dessus donne un exemple assez frappant d'un détournement de sens. La mission de la SONUMA a été réécrite et l'objectif de commercialisation a été complètement évacué : mauvaise conscience de la part des pouvoirs publics, ambiguïté du terme « valorisation », un peu des deux ?

La valorisation non marchande des archives revient donc logiquement à la RTBF, dans le cadre de sa mission d'éducation permanente. Celle-ci remplit cet objectif, d'une manière toute pragmatique, en nourrissant sa grille de programme d'émissions d'autocélébration ou de commémoration autour ou à base d'archives. Sur La Trois, le public a par exemple pu découvrir une émission *Le festival d'archives de la SONUMA*, qui a occupé une plage horaire de la chaîne durant tout le mois de mars 2013, et il a pu revoir, en août 2014, deux épisodes de la série d'émissions diffusées en 1993 : *40 ans de télévision ou la grande histoire du petit écran*.

Des extraits d'archives de la RTBF sont publiés sur le site « numeriques.be » et surtout sur la plate-forme EUscreen Beta qui est axée sur la mise en ligne du patrimoine audiovisuel des télévisions européennes. Les contenus de cette plate-forme ont l'avantage d'être interopérables avec la bibliothèque numérique Europeana. De nombreuses institutions publiques d'archives y participent telles que l'INA, Memoriav, la BBC ou encore Beeld en Geluid.

« La RTBF a fourni 2.200 sujets, dont 2.100 vidéos de programmes TV et une centaine de documents audio et photos. Noir et blanc ou couleurs, les archives fournies par la RTBF couvrent toutes les époques et mettent en lumière les événements marquants en Belgique ou à l'étranger. Des documents plus insolites constituent également cet apport 100 % RTBF. Comme pour les 30.000 documents du portail, la RTBF a référencé chaque vidéo par des métadonnées et des éclairages variés et approfondis sur les thèmes proposés [98]. »

4.5.3. La valorisation et l'éditorialisation des contenus

Selon Bruno Bachimont, l'éditorialisation se définit

« comme un processus consistant à enrôler des ressources pour les intégrer dans une nouvelle publication. Sortant de la logique purement documentaire, l'éditorialisation est une exploitation des contenus se fondant sur la recherche d'information mais ne s'y limitant pas. L'éditorialisation est la conclusion logique du processus de numérisation des contenus. Cependant, elle a tendance à rompre le lien existant entre la ressource et son document d'origine, introduisant une rupture entre la nouvelle production et les documents sur lesquels elle se fonde [99 p. 21] ».

L'éditorialisation se distingue de l'édition par son caractère vivant et ouvert. Le contenu éditorialisé peut, par exemple, être commenté, partagé et réutilisé. Il constitue une nouvelle forme de production et de circulation du savoir.

Toutefois, pour Bruno Bachimont, l'éditorialisation pose la question de la relation du document avec son contexte de production d'origine qu'il examine selon trois postures.

« La posture amnésique » consiste à utiliser le contenu en le décontextualisant. Le contenu est considéré comme un matériel neutre indépendamment des intentions et du contexte documentaire initiaux.

« La posture généalogique » consiste à prendre en compte le document dans son contexte de production d'origine, et dans ce cas l'éditorialisation vise à apporter des informations complémentaires sur la ressource afin de la rendre intelligible et accessible.

« La posture généalogique est bien sûr la posture que doivent adopter les institutions patrimoniales qui doivent produire du nouveau en mettant en valeur l'ancien, donnant à hériter dans des formes adaptées aux exigences contemporaines le passé respecté et resituer dans son intégrité [99 p. 22]. »

Enfin, la « posture créative » consiste à « réutiliser les contenus dans leur forme matérielle même indépendamment de leur signification et de leur contenu perceptif. (...) On trouve cette posture dans l'art numérique, la musique électro-acoustique, etc [99 p. 22]. »

Pour valoriser une partie de ces archives auprès du grand public, la SONUMA a mis en ligne un blog puis un site internet. Pour optimiser leur attractivité, les contenus ont fait l'objet d'un classement et d'une scénographie (dossiers, thématiques, sélection d'un corpus d'émissions, focus et publication de nouveautés, etc.). Le site propose une recherche par mots-clé, des possibilités de partage sur les réseaux sociaux et de publication d'avis et de commentaires, ainsi que l'inscription à un flux RSS. Le site de la SONUMA n'est pas un portail d'information : la recherche est orientée et limitée. Les fragments d'archives sont mis en scène : ils sont « spectacularisés ».

Extrait du flux linéaire télévisuel originel, les archives sélectionnées et publiées sont proposées sous la forme de courts fragments. En cliquant sur une vidéo, l'utilisateur se voit proposer de nouveaux extraits. La liaison repose sur une similitude de date : « Voir aussi à la même époque ».

Une fenêtre « détails » à droite du lecteur vidéo documente l'extrait : des hyperliens ouvrent de nouvelles perspectives de navigation et d'exploration en fonction des catégories et des genres d'émission, du lieu, d'une thématique, etc.

L'éditorialisation des contenus est relativement basique, et même si les possibilités de dispersion sont importantes, l'utilisateur qui le souhaite, peut circonscrire sa sélection à un centre d'intérêt particulier. En page d'accueil ou dans la rubrique « dossiers », des archives entrent en résonance avec l'actualité et les éphémérides.

Le choix des contenus mis en ligne et le sens produit par leur éditorialisation mériteraient de faire l'objet d'une analyse approfondie. Il conviendrait sans doute d'examiner si les options retenues favorisent la remédiation des archives – au sens de l'archivistique traditionnelle –, et quels sont les niveaux discursifs et perceptifs mis en œuvre par la SONUMA à travers ce mode de valorisation ainsi que leurs impacts sur l'internaute.

« (...) la remédiation des archives audiovisuelles s'accompagne toujours d'une intention éditoriale de l'instance qui rediffuse le document. Cette troisième forme de recontextualisation est le moment où l'on décide ce que l'on fait dire aux archives. Afin de résoudre le fossé d'intelligibilité, on rajoute des éléments interprétatifs censés permettre aux usagers de comprendre un document qui s'adressait à un public d'une autre époque, dans d'autres conditions de réception. Un titre, une notice descriptive, mais aussi des métadonnées et la présence d'éléments reliés (comme les vidéos similaires), contribuent à former ce nouveau contexte, tout à fait intentionnel et visant à réinterpréter le document. L'éditorialisation est ainsi le moment où l'éditeur rajoute une intention signifiante au document, et où d'autres phénomènes se produisent, comme ce que

Roger T. Pédaque a appelé *rédocumentarisation*, soit le rajout de nouvelles métadonnées qui reconstruisent l'indexation originale du document [100]. »

Selon nous, l'éditorialisation des contenus proposée actuellement sur le site web de la SONUMA ne saurait se substituer ou être confondue avec d'authentiques actions de valorisation du patrimoine. À notre connaissance, il est peu probable que de telles initiatives émanent de la SONUMA. Et si la SONUMA valorise ses archives, c'est accessoirement et indirectement, sur le mode de l'exploitation⁶⁸ ou sur le terrain de l'éditorialisation de contenus sur son site web.

Dans son ouvrage *Les archives en ligne ont-elles un sens*, Matteo Treleani, défend une « approche humaniste » des contenus : une approche historiographique qui permette à l'utilisateur de comprendre au présent un document du passé, une fois celui-ci publié dans un nouveau médium (site web, remontage dans une production audiovisuelle). Cette préoccupation rejoint celle de Marie-Françoise Lévy dans son article *Images et télévision*.

« Comprendre comment les documents sont arrivés jusqu'à nous, connaître la provenance des documents, les diverses voies par lesquelles ils ont été versés, collectés, retrouvés, sont autant de renseignements sur le document – sa nature et son statut. Ils en éclairent l'intérêt, la portée et le sens [3 p. 26]. »

C'est donc à la RTBF, dans le cadre de sa mission d'éducation permanente, que devrait revenir cette mission de remédiation des archives. Celle-ci n'est concrètement envisagée, dans le contrat de gestion 2013-2017, que pour le monde éducatif, à travers la mise en œuvre d'une plate-forme spécifique.

⁶⁸ L'exploitation englobe les trois postures définies par Bachimont.

4.5.4. La communication des archives pour le grand public, le monde éducatif et scientifique : comparaison avec l'INA, la VRT et Memoriav

Selon la Direction des Archives de France, « l'accessibilité est la faculté de consulter des documents d'archives conformément à la législation et à la réglementation en vigueur, et en fonction de leur état matériel de conservation, de leur état de classement et de l'existence d'instruments de recherche appropriés **[101 p. 8]** ».

L'accès des archives à tous les publics et la valorisation à des fins pédagogiques de contenus audiovisuels à base d'archives est prévu dans le contrat de gestion 2013-2017 de la RTBF.

« La RTBF est attentive à ce que la SA SONUMA mette ces archives à disposition des différents secteurs intéressés, dans les conditions prévues entre elle et la SA SONUMA, et à ce que la SA SONUMA accélère la mise à disposition et l'accessibilité de ces archives à tous les publics.

Seule ou en collaboration avec d'autres médias, en fonction des moyens disponibles, la RTBF développe, avec la SA SONUMA et la Fédération Wallonie-Bruxelles, une plate-forme numérique de coopération entre les trois parties précitées, permettant la mise à disposition de contenus audiovisuels, spécialement informatifs ou documentaires, à destination des professeurs et des élèves via les archives ainsi que la création de contenus et matériaux pédagogiques éditorialisés en fonction des programmes et des outils de partage de contenus **[94 Titre III. Chapitre 4. Art. 17 p. 13052]**. »

Comme nous l'avons vu, en vertu de la législation sur le droit d'auteur, l'accès et la mise à disposition des publics des archives audiovisuelles de la RTBF dépend des contrats d'exploitation négociés entre la SONUMA et les titulaires des droits, ainsi que des possibilités prévues par les exceptions au droit d'auteur. Ce fait est corroboré par la ministre Fadila Laanan en 2011 à l'occasion d'une session parlementaire.

« À l'heure actuelle, la Sonuma indique qu'elle n'est pas en mesure de répondre favorablement aux demandes des particuliers, ni de donner un accès gratuit à son fonds, même à des fins de consultation. Si l'accès aux archives audiovisuelles de la RTBF guide toute l'activité de la Sonuma, il doit cependant être adapté et parfois même s'effacer lorsqu'il se heurte à des droits protégés par la législation **[116 p. 16]**. »

Par ailleurs, certaines collections sont désormais tombées dans le domaine public (par exemple les émissions tournées lors de l'Expo58). La SONUMA peut donc communiquer ces images, en vendre des copies, mais pas les droits d'exploitation.

En ce qui concerne l'accès et la mise à disposition en ligne de contenus, nous reproduisons, une série de tableaux élaborés par l'Office belge de la Propriété Intellectuelle (OPRI) qui propose une synthèse des exceptions au droit d'auteur et de la problématique que celui-ci soulève dans le cadre de projets de bibliothèques numériques (voir Annexe n°4 p. XI). Cette synthèse a été élaborée en vue d'apporter des solutions pour la communication du patrimoine culturel et les informations scientifiques numérisées, dans l'intérêt général du citoyen, et celui, particulier, des titulaires de droits. En effet, actuellement, au niveau fédéral, de grands chantiers de numérisation sont en cours⁶⁹. Mais ces chantiers se heurtent au cadre rigide du droit exclusif et les investissements consentis pour la numérisation et la préservation du patrimoine culturel et scientifique, cessent ou sont sous-estimés, lorsqu'il s'agit de rétribuer les titulaires des droits en vue de la consultation et de la mise en disposition de contenus protégés, ou d'œuvres orphelines.

Car, fondamentalement, « il n'est pas possible de mettre en ligne gratuitement des documents couverts par un copyright, qu'ils soient propriété d'un service public ou non **[102 p. 9]** ».

Dans son analyse, l'OPRI constate que lorsque des établissements souhaitent rendre accessible des œuvres et des prestations en dehors de leurs locaux, l'application des exceptions au droit d'auteur rend cet accès difficile voire impossible.

« En effet, selon l'analyse de l'OPRI, seules les bibliothèques des établissements d'enseignement bénéficieraient de certaines exceptions légales afin de permettre à des "tiers-utilisateurs" d'avoir accès à des œuvres et des prestations numérisées en dehors de leurs locaux. Un membre de la Section a toutefois signalé que cette interprétation de l'OPRI est extensive et risque de donner l'impression que les établissements d'enseignement bénéficient d'une exception dont ils ne disposent pas réellement dès lors que cette communication au public, y compris cette mise à disposition, en dehors de leurs locaux, par les bibliothèques des établissements d'enseignement n'est autorisée par la loi qu'à des fins d'illustration de l'enseignement et de recherche scientifique, et qu'elle ne peut se réaliser que par le biais de "réseaux de transmission fermés de l'établissement" **[103 p. 31]**. »

⁶⁹ En avril 2004, le Conseil des Ministres a approuvé un plan à moyen terme (10 ans) pour la réalisation de la numérisation des collections des Établissements Scientifiques Fédéraux.

Pourtant, il existe d'autres possibilités pour atteindre un point d'équilibre et les licences Creative Commons pourraient être l'une d'entre-elles. Les licences Creative Commons protègent les droits des auteurs tout en permettant un plus grand nombre d'usage de leurs créations.

Actuellement, avec la concession de ses archives à la SONUMA, les objectifs de commercialisation et le cadre juridique actuel (le droit d'auteur dépend du Fédéral ; la RTBF, du Ministère de la culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles), on voit mal comment la RTBF pourra s'acquitter de sa mission de mise à disposition et d'accès de ses archives à tous les publics. La mise à disposition et l'accès en ligne du fonds d'archives seront très certainement payants hormis pour la consultation de certaines catégories d'archives ou d'extraits. Au moins, pouvons-nous nous réjouir que ce droit d'accès soit promis gratuitement pour la communauté éducative (écoles et associations) et selon des « conditions d'accès préférentielles » (...) « accordées aux institutions d'éducation permanente pour leur activité première, à l'exclusion de leurs éventuelles activités commerciales [104 p. 3-4] ».

« "La Communauté française et la Région wallonne détiennent ensemble 60 % du capital de la Sonuma, a expliqué Frédéric Delcor. Cela nous permettra de maintenir une volonté de service public." » De son côté, le ministre Marcourt a affirmé que "l'ensemble des archives de la Sonuma serait accessible gratuitement pour l'ensemble de la communauté éducative francophone, non seulement pour les écoles mais aussi pour les ASBL ayant une vocation pédagogique" [105]. »

En 2011, le député Jean-Claude Defossé se préoccupe des modalités d'accès du public aux archives de la RTBF. Il exprime ses craintes à l'occasion d'une question orale à la ministre Fadila Laanan qui tente de le rassurer en ces termes :

« "Au sujet de l'accès aux archives déjà numérisées, la Sonuma m'indique qu'à l'instar des principaux détenteurs de fonds audiovisuels, tels que l'Ina, le Beeld en Geluid, la radio-télévision suisse, une partie des archives sera disponible gratuitement sur le site internet "www.sonuma.be". D'autres archives seront sujettes à paiement. La définition de cette stratégie est de la responsabilité de la Sonuma qui la mettra en place et la gèrera selon l'état du marché et des relations avec les partenaires internationaux" [106 p. 6] » .

Dans la mesure où des collaborations ne sont pas prévues avec des bibliothèques ou des centres de documentation publics en vue de rendre largement et gratuitement accessible le fonds d'archives de la RTBF, le fait qu'une société commerciale contrôle et monopolise cet accès pose évidemment problème.

Le public se retrouve ainsi exproprié et dépossédé d'une large part de son patrimoine au profit d'une entreprise privée qui doit absolument atteindre la rentabilité à court terme, même si, selon si la ministre de la culture indique :

« L'avenir de la Sonuma sera fonction de la volonté et de la capacité de ses actionnaires à procéder en temps voulu à un refinancement. C'est donc en développant aujourd'hui une politique globale de numérisation et de mise à disposition du patrimoine culturel et audiovisuel qu'un tel réinvestissement sera jugé plus ou moins pertinent par les responsables politiques auxquels il reviendra de prendre la décision **[106 p. 6]** ».

Encore faut-il que le niveau d'exigence des responsables politiques soient, en ce domaine, à la hauteur des attentes légitimes du public, un public dont les comportements ont évolué avec les possibilités de mise en ligne des contenus, et dont on anticipe les besoins ou les centres d'intérêts.

« La publication des archives implique en outre le passage du régime de l'accès au régime de la diffusion. Ce décalage cache une mutation de premier ordre. Une institution comme les Archives nationales, par exemple, en ce qui concerne l'accès, rend disponibles les archives pour ceux qui sont en principe intéressés à leur consultation. La publication exige plutôt qu'elles aillent au-devant d'eux. Autrefois le public cherchait quelque chose dans les Archives, aujourd'hui ce sont les Archives mêmes qui vont à la recherche du public. Le nouveau public (et la notion même de *public* montre comment on est passé d'une idée politique à une idée médiatique des bénéficiaires des Archives), donc, ne sait pas ce qu'il recherche, sinon du contenu, indépendamment de son historicité. Il est exposé à la diffusion sous forme de *broadcast*, qui est beaucoup plus vaste **[100]**. »

Enfin, il convient d'examiner quelles sont les conditions d'accès et de mise à disposition des archives pour les étudiants, les enseignants, les chercheurs et les scientifiques.

Ces derniers peuvent librement consulter le fonds d'archives sur un poste de travail dans les locaux de la RTBF. C'était déjà le cas avant la constitution de la SONUMA. Il y a encore quelques années, six personnes traitaient ces demandes contre un temps plein aujourd'hui⁷⁰. Il s'agit d'un accès gratuit (la RTBF fait payer seulement les copies si nécessaires) mais qui est donc spatialement limité puisqu'il s'effectue exclusivement sur place, via l'intranet.

⁷⁰ Entretien du 11 juin 2010, avec Xavier-Jacques Jourion, responsable du service des archives de la RTBF.

Rappelons qu'en France, l'INA THEQUE a développé un service de consultation de ses fonds destiné à toute personne souhaitant effectuer des recherches, et notamment les chercheurs, étudiants ou enseignants de toutes les disciplines ainsi que les professionnels.

La consultation s'effectue sur place selon deux modes : la « consultation experte » – où l'utilisateur est initié et guidé dans ses recherches, et la « consultation autonome ». À Paris, le centre de consultation est basé à la Bibliothèque nationale de France. En région, elle s'effectue dans les bibliothèques et médiathèques municipales à vocation régionale.

Il faut dire qu'en France, la prise en compte du matériel audiovisuel comme source historique et d'analyse a fait l'objet d'un travail de réflexion préalable entre les historiens, le législateur et l'INA pour aboutir en 1992 à la loi sur le dépôt légal.

« La loi sur le dépôt légal du 20 juin 1992 marque, en ce domaine, un tournant fondateur. Cette loi inscrit la reconnaissance du document audiovisuel comme bien patrimonial et comme source de connaissance, elle rend la consultation possible et définit les conditions d'accès aux documents [3 p. 25-26]. »

En 2003, alors que la RTBF fête près d'un demi-siècle de télévision belge, un numéro spécial de la revue *Médiatiques* est consacré aux premiers pas de la télévision. Leurs auteurs, parmi lesquels Muriel Hanot, constate, à regret que l'histoire de la télévision ne suscite que peu d'intérêt en Belgique.

« La faute à un mépris, à une défiance toujours vivaces chez les intellectuels pour un média trop "populaire" ? Ou le résultat de l'impossibilité matérielle de travailler de façon continue sur un matériau fuyant, difficilement accessible, malgré la bonne volonté de la RTBF et de la VRT, à défaut d'une loi régissant le dépôt légal des documents audiovisuels ? Les deux sans doute [107 p. 1]. »

En ce domaine, la VRT fait cependant mieux que sa consœur.

« Les archives de la VRT ont été mieux gérées que celles de la RTBF. Les chercheurs ont aussi davantage pris la télévision comme un domaine d'étude à part entière. "Il est symptomatique que pour ses 50 ans, la VRT a sollicité une série de travaux universitaires. On n'a rien vu de ce type du côté de la RTBF", regrette Frédéric Antoine. Le numéro spécial de « Médiatiques » reprend d'ailleurs deux articles d'universitaires flamands [108]. »

L'archivage à la RTBF avec ses failles, ses ruptures et ses trous noirs explique en grande partie les difficultés que rencontrent les chercheurs pour mener à bien leurs investigations. En effet, les archives, nous l'avons déjà mentionné, ne doivent leur survivance qu'aux nécessités internes de production. Des catalogues « maison » ont été élaborés en fonction de ces mêmes nécessités et ce sont progressivement modernisés avec l'informatisation des données. Cependant, aucun de ces outils n'est véritablement adapté à la recherche par des usagers extérieurs : ces catalogues sont conçus pour fonctionner en « autarcie ». C'est pourquoi, selon Anne Roekens, les travaux actuels se trouvent inévitablement conditionnés par l'accès limité aux archives télévisuelles.

« Confrontées à ces jeux de miroirs entre télévision et histoire, les recherches menées dans le domaine choisissent des perspectives différentes, empruntent des itinéraires divergents. Cependant, un écueil d'ordre heuristique s'impose à tous. L'accès aux sources audiovisuelles reste limité, laborieux, voire impossible. À l'inverse de l'Angleterre et de la France, la Belgique n'applique, en effet, aucune mesure en matière de dépôt légal des documents audiovisuels. La rencontre entre télévision et histoire s'avère donc intrinsèquement liée aux limites matérielles des archives [109 p. 52]. »

Il nous semble donc opportun, compte tenu de la spécificité du paysage institutionnel belge, d'examiner ce qui a été réalisé du côté flamand pour sauvegarder et rendre accessible les archives de la VRT.

Le 21 décembre 2012, le gouvernement flamand sous l'impulsion des ministres Ingrid Lieten (Media et Innovation) et Joke Schauvliege (Culture), a fondé le « Vlaams Instituut voor Archivering » (VIAA)⁷¹, l'institut flamand pour l'archivage. Depuis la fin de l'année 2013, l'institut a pris le relais de la VRT⁷² et assure la numérisation, l'archivage, la conservation et la mise à disposition de ses archives auprès de tous les publics. La VRT demeure cependant toujours

⁷¹ Initialement, l'acronyme signifiait : Institut flamand des archives audiovisuelles.

⁷² Jusqu'alors la VRT assurait elle-même la sauvegarde urgente de ses archives en fonction de ses moyens humains et financiers : à terme, l'objectif est de numériser l'ensemble de ses collections.

propriétaire de ses archives. L'institut, chargé au départ de la numérisation, de l'archivage et de la mise à disposition des archives audiovisuelles du patrimoine culturel flamand, a vu ses compétences s'élargir à la gestion d'autres catégories d'archives et de supports. Institut public, il est prévu qu'il soit privatisé après 2014.

Le programme de numérisation de VIAA concerne en premier lieu les institutions de diffusion et les institutions d'archives subventionnées dans le cadre du décret sur l'héritage culturel.

De même que la SONUMA, l'institut détermine les priorités de numérisation, procède à l'identification des supports et contrôle la numérisation, décrit, collecte les métadonnées et indexe les documents. Il assure, par ailleurs, la sauvegarde des fichiers dans le respect des normes de numérisation.

Par contre, et contrairement à la SONUMA, la sélection des archives à numériser s'effectue en étroite consultation avec des acteurs du secteur culturel, patrimonial, et audiovisuel, et l'institut collabore, en particulier, avec le PACKED asbl : centre d'expertise pour le patrimoine numérique. La mission de PACKED consiste à fournir des informations sur « la création, le catalogage, le stockage, la distribution et les procédures d'échange du patrimoine numérique, ainsi que sur l'archivage et la préservation des arts audiovisuels [110]. »

D'autre part, et c'est un point très important à retenir, l'institut a établi des accords, dans le respect des métadonnées, de façon à permettre l'accès aux archives pour différents types de public. L'objectif de VIAA est de favoriser l'accès aux archives pour le monde éducatif, grâce à un portail d'accès spécifique pour les enseignants ; au sein des bibliothèques publiques où l'utilisateur pourra bénéficier d'une aide à la consultation ; enfin pour les étudiants et les chercheurs qui pourront accéder aux archives dans les bibliothèques scientifiques.

Nous voyons à quel point l'approche flamande diffère de l'approche francophone. L'institut prône une attitude collaborative et ouverte avec les autres secteurs du domaine culturel, et les archives ne sont pas considérées comme une « chasse gardée ». Elles sont destinées à être mises à disposition du public, au sein de catalogues permettant de conduire des recherches autonomes.

La valeur culturelle et symbolique de l'archive en tant que patrimoine commun prime ici sur des considérations mercantiles. La numérisation, outre ses fonctions de sauvegarde, est pensée comme un instrument de diffusion de l'héritage culturel. Et les autres institutions publiques, telles que les bibliothèques publiques et universitaires, sont directement associées au projet de valorisation des archives. On ne voit rien de tel dans la configuration retenue par la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Ne pas privatiser son patrimoine, c'est aussi le choix fait par la Suisse à travers la création de l'association Memoriav.

« La mission que Memoriav s'est donnée est d'assurer à long terme la sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine audiovisuel suisse. Elle contribue ainsi à l'enrichissement de la mémoire collective du pays. Memoriav constitue et anime un réseau d'institutions et de personnes (conservateurs, producteurs et utilisateurs) dans le but d'échanger les compétences et les informations et d'optimiser les ressources. Elle initie, soutient et gère des projets de conservation, de classement et de mise à disposition du patrimoine audiovisuel suisse dans le respect des normes et de l'éthique professionnelle [111 p. 142]. »

Le portail d'information Memoriav : Memobase.ch (version bêta), propose, depuis octobre 2012, un accès en ligne à 86 222 documents audiovisuels. L'ergonomie est particulièrement agréable et les possibilités de recherche sont optimisées.

« Avec Memobase, Memoriav poursuit les objectifs suivants :

- encourager le catalogage et la transmission du patrimoine audiovisuel de la Suisse dans les domaines de la photographie, du son, du film et de la vidéo;
- permettre un accès multilingue, transdisciplinaire et de grande qualité aux métadonnées ainsi qu'un accès libre ou sécurisé aux copies audiovisuelles des documents originaux provenant d'institutions suisses;
- attirer l'attention sur la valeur immatérielle (culturelle, historique, politique, documentaire) et matérielle du patrimoine audiovisuel et faire reconnaître ce dernier comme partie intégrante de notre héritage historique;
- simplifier l'accès aux documents audiovisuels pour la formation, l'enseignement et la recherche;
- permettre le raccordement à d'autres portails d'information suisses et européens [112]. »

En comparaison, les activités de diffusion de la SONUMA semblent bien fades. Elles se concentrent exclusivement sur la marchandisation des archives à destination des professionnels d'abord, et du grand public ensuite. Le site internet grand public ne donne à voir qu'un très faible échantillon du fonds d'archives de la RTBF. Son interface a peu évolué depuis la création et la mise en ligne du blog en 2009, et les possibilités de recherche sont limitées. Pour le « rafraîchir » on y ajoute régulièrement quelques items. La gratuité de la consultation n'est prévue que pour des extraits, et à l'avenir, pour des contenus intégraux, l'utilisateur devra payer (principe de la VAD).

La mise en œuvre d'une synergie entre la RTBF et le monde éducatif est en projet. Dans sa déclaration de politique communautaire 2014-2019, le gouvernement de la Fédération Wallonie-Bruxelles réitère sa volonté de « mettre en ligne un portail vidéo à destination des enseignants et des étudiants associant la Fédération Wallonie-Bruxelles, la RTBF et la SONUMA [113 p. 60]. »

Il reste encore à voir quel rôle pourront jouer les musées, bibliothèques publiques ou universitaires, pour l'accès et la valorisation des archives du service public de radio-télévision. Il n'est pas sûr que des collaborations avec ces institutions aient été envisagées à l'image de ce que fait l'INA en France, ou l'association Memoriav en Suisse.

Quant aux chercheurs et aux scientifiques, qui de même que les archivistes professionnels, auraient pu être associés à la sélection et à la définition des priorités à donner à la numérisation, souhaitons dès à présent que les outils internes de la RTBF, connectés à ceux de la SONUMA, leur permettent enfin d'accéder plus amplement à un fonds d'archives bien mieux documentées que par le passé.

Favoriser l'accès gratuit au fonds d'archives (et non seulement à un corpus de documents), tout en mettant à disposition des outils adaptés, permettant aux utilisateurs d'effectuer des recherches autonomes, nous paraît primordial. Il est crucial pour la recherche scientifique et essentiel pour les professionnels de l'image et les artistes. De même que le lecteur prend le temps de flâner parmi les rayonnages d'une bibliothèque, l'utilisateur des archives doit pouvoir butiner librement dans une librairie de sons et d'images. L'exploration libre des données suscite la création et stimule la créativité, alors que leur invisibilité ou leur inaccessibilité sont anxiogènes.

De nombreuses créations contemporaines pratiquent la « reprise » de vue dans une perspective plastique. Films de montage⁷³ et remontage de documents d'archives : fictions, documentaires de création, installations et performances audiovisuelles « recontextualisent » et « relocalisent » les archives. Ces formes d'expression questionnent l'image, son authenticité et son statut, inventent de nouvelles formes d'écriture et de narration. Elles induisent une nouvelle rhétorique, un discours neuf à partir d'images anciennes. Une citation extraite de l'un de ces films pourrait servir d'adage : « Le monde a déjà été filmé. Il s'agit maintenant de le transformer [114] ». Mais pour évaluer l'intérêt esthétique, formel et émotionnel d'une image ou d'un son, estimer sa signification possible au sein d'une nouvelle création, apprécier sa temporalité, il est impératif de voir et d'entendre le document.

« Il arrive qu'on soit à la recherche d'une archive précise qu'on ne retrouve pas ou qui n'existe pas, mais qu'à l'occasion de cette recherche, on trouve *autre chose* qui est peut être plus intéressant et peut ainsi enrichir le récit. Et l'on peut même quelquefois construire des séquences entières à partir de cette matière imprévue. Ce sont ces images inattendues qui vont en grande partie apporter le supplément d'âme au film : une publicité, une chanson, un film amateur, un sketch... Tout ce qui n'est pas utile mais qui est indispensable au rythme et à la couleur du film. Cette méthode de travail repose avant tout sur le désir. Cela peut sembler bête, mais si le désir est absent ou les concessions trop importantes, le risque est grand de réaliser un documentaire qui ne rencontre pas non plus le désir du spectateur [115]. »

⁷³ Les exemples sont légion ; citons tout récemment la sortie en salle de *Quand je serai dictateur* (90 min, 2013) réalisé par Yaël André à partir d'images de films amateurs en 8 mm et Super 8, des années 40 à nos jours.

4.5.5. La communication des archives et la censure

Nous avons pu examiner, dans la première partie de notre exposé, combien l'accès aux archives est primordial. À la fois, pour le bon fonctionnement de la démocratie, sa gestion transparente, et pour l'expression du droit à l'information et au savoir. Il l'est, tout autant, en ce qui concerne les archives audiovisuelles des télévisions de service public. Dans les faits, pourtant, le système actuellement mis en place, à travers la création de la SONUMA, ne garantit pas aux citoyens un accès transparent et ouvert aux contenus des archives.

Pour illustrer notre propos, nous en donnerons un exemple significatif. En 2011, dans le cadre de la réalisation d'un documentaire, un producteur indépendant souhaite visionner un journal télévisé diffusé sur la RTBF le 17 mai 2006. Dans ce JT, se trouvaient des images de caméra de surveillance des attentats du 11 septembre 2001 sur le Pentagone. La SONUMA, au prétexte que ces images ne lui appartiennent pas – il s'agissait en effet d'images d'agences – refuse au producteur l'accès à ce JT. Ce fait est rapporté lors d'une séance au Parlement de la Communauté française et la ministre de la culture Fadila Laanan est interrogée à ce sujet. Malgré les arguments donnés par la ministre, son interlocutrice lui rappelle à juste titre que la SONUMA peut refuser de vendre des images pour lesquelles elle ne détient pas les droits d'utilisation, mais qu'elle ne saurait cependant refuser la consultation desdites images. Consciemment, ou pas... la SONUMA a ainsi fait obstruction à un droit essentiel : le droit à l'information et au savoir.

« Pour permettre aux journalistes et aux documentaristes de travailler efficacement, ne doit-on pas leur garantir une certaine liberté d'accès à l'information ? Comment permettre à un journaliste, dans le cadre d'un documentaire ou d'une enquête, de commenter une information émanant du service public et qui a été publiquement diffusée par lui, si on lui refuse l'accès à l'enregistrement de cette information? Autrement dit, le service public a-t-il le droit de priver un journaliste de prendre connaissance du contenu précis d'une séquence d'un journal télévisé diffusé sur sa chaîne? [116 p. 5] »

Le traitement médiatique francophone des attentats du 11 septembre 2001 est le sujet principal du documentaire réalisé par Olivier Taymans : *Epouvantails, autruches et perroquets – 10 ans de journalisme sur le 11 septembre*.

Dans un entretien réalisé en 2011, Olivier Taymans indique :

« J'ai tout essayé auprès de la RTBF pour obtenir cette archive que je n'avais pas enregistrée. D'une part, celle-ci illustre parfaitement mon sujet et, d'autre part, c'est celle qui m'avait fait bouger. Puisque l'exploitation secondaire de ces images n'était pas autorisée, j'ai demandé au journaliste concerné sa permission pour disposer de son commentaire. Sur la base des mêmes images d'attentat circulant sur le net, j'aurais réalisé un montage avec sa voix off afin de redonner fidèlement ce que j'avais vu en 2006 au JT de la RTBF. Très sèchement, le journaliste m'a refusé cette archive sonore ! Abandonnant toute exploitation, j'ai demandé à pouvoir simplement visionner cette fameuse séquence. Refusé, également. Ensuite, je suis parvenu à ce qu'une parlementaire interpelle la Ministre de la Culture et de l'Audiovisuel en Communauté française. Sur base de l'Article 8 de la Convention européenne des droits de l'homme, qui assure au citoyen un accès à l'information, la députée Florence Reuters (MR) a demandé au ministre Fadila Laanan (PS) : "*Comment se fait-il qu'un réalisateur de documentaire n'ait pas le droit de visionner une séquence produite par le service public de la Communauté française ?*". La ministre a répondu à côté en tartinant sur les droits d'exploitation secondaire dont ne dispose pas la RTBF. Autrement dit, elle a répondu à l'impossibilité d'insérer ces images dans mon film mais pas sur l'interdiction qui m'était faite de les visionner. Florence Reuters ne s'y est pas trompée en répliquant : "*Ce n'est pas la question, Madame la ministre ! La question est : pourquoi n'a-t-il pas le droit de visionner ces images ?*" ... L'incident était clos : je n'ai jamais pu voir cette séquence ; ne fût-ce que pour vérifier que je ne m'étais pas trompé, que je n'avais pas rêvé leur commentaire journalistique. C'était le premier malaise de mon enquête ; tellement fort, qu'il a échappé à la caméra ! [117] ».

Pour pouvoir visionner cette archive, Olivier Taymans n'aurait-il pas mieux fait de se faire passer pour un chercheur ou un étudiant ? L'accès aux archives, tel qu'il est aujourd'hui proposé, réparti en fonction des catégories de public et des types de demande entre la RTBF et la SONUMA tend plutôt à restreindre ou à réserver l'accès au fonds plutôt qu'à l'accroître. Il serait pourtant souhaitable que des notices descriptives normalisées de même que des fichiers en basse définition puissent être disponibles à la consultation, au minimum, au sein des locaux de la RTBF, et de préférence dans des centres de consultation associés (bibliothèques publiques et universitaires, médiathèques). Cela permettrait, en l'absence de tout dépôt légal sur l'audiovisuel, d'avoir un aperçu général et exhaustif du fonds conservé et de disposer d'un accompagnement à la recherche. Ce serait un premier pas fondamental vers plus de transparence, dans la mesure où les archives de la RTBF même cédées à une entreprise commerciale privée, sont des « archives audiovisuelles publiques ». Leur accès doit être garanti au citoyen quelque soit son statut.

L'argument invoqué par la SONUMA pour refuser la consultation de ce document d'archive (un problème de propriété de droits) reste problématique. L'exemple de l'INA, nous montre qu'il est cependant possible de prévoir des dispositifs pour permettre aux professionnels de visionner tout type d'archives. En effet, à l'issue de la consultation, et en cas de commande du document, l'INA se charge de libérer les droits d'exploitation en fonction des utilisations envisagées par le client. Si la cession des droits n'est pas systématique [118], elle ne contredit pas la consultation du document.

Le respect du droit d'auteur ne devrait pas être une limitation du « droit de recevoir des informations et des idées [119 p. 64] ». Reste que la thématique des attentats du 11 septembre est extrêmement sensible, et que la recherche de la vérité sur cette question se heurte à des obstacles, à des réticences et à des peurs.

Ce cas, loin d'être anecdotique, nous laisse présumer que des archives audiovisuelles sont peut-être condamnées à l'Enfer. Ce fait est d'ailleurs confirmé puisque l'INA a récemment exhumé et rendu accessible un corpus d'archives oubliées ou censurées. Que trouverait-on dans l'Enfer de la RTBF ?

« "La plupart du temps, les raisons de cette mise au purgatoire étaient politiques, mais il y avait aussi des problèmes de droits et des questions juridiques", explique Michel Raynal, directeur délégué adjoint aux collections de l'INA. Aujourd'hui, ces films ont été numérisés, répertoriés, réintégrés dans les archives, et ils sont accessibles aux chercheurs et au grand public sur le site de l'INA" [120]. »

CONCLUSION GÉNÉRALE

« L'enregistrement hétéroclite, continu, du monde, au fur et à mesure des jours, passait par la télévision. Une nouvelle mémoire naissait. Du magma des milliers de choses virtuelles, vues, oubliées et débarrassées du commentaire qui les accompagnait, surnageraient les pubs de longue durée, les figures les plus pittoresques ou abondamment prodiguées, les scènes insolites ou violentes, dans une superposition où Jean Seberg et Aldo Moro sembleraient avoir été trouvés morts dans une même voiture [121 p. 133]. »

« [La télévision] transporte des images à partir d'une réalité vivante, par des procédés électroniques, c'est-à-dire sans support matériel intermédiaire. Ses réalisations les plus prestigieuses sont donc généralement, perdues, dès l'instant qu'elles ont existé [122 p. 225]. »

Après avoir tenté, dans la première partie de notre étude, de définir la notion d'archive, et en particulier la notion d'archive audiovisuelle, en Europe et dans le monde, nous nous sommes concentrés sur la situation en Belgique.

En effet, si, pour les archivistes, il est évident que la gestion des archives est un révélateur de l'état de notre société. Cette évidence n'a jamais trouvé sa traduction dans un cadre juridique adapté à la complexité et à la fragmentation du paysage institutionnel belge.

Nous avons ainsi eu l'occasion de souligner que la première loi sur les archives, datant de 1955, n'a été que succinctement modernisée en 2012. En 2014, à la veille des élections, l'Association des archivistes francophones de Belgique tentait encore, dans un Mémorandum, d'alerter et de responsabiliser les hommes politiques à la question de la gestion des archives en Belgique. Une liste de revendications était dressée à leur intention. L'une d'elle, importante pour le sujet qui nous occupe, encourageait notamment l'instauration d'un dépôt légal sur l'audiovisuel.

Par ailleurs, le fait que la Belgique n'ait jamais signé la Déclaration universelle sur les archives est symptomatique du manque d'intérêt du politique pour ces questions, et du travail restant encore à accomplir dans ce domaine.

Cette première partie, dans laquelle nous avons brièvement retracé l'histoire du dépôt légal et expliqué sa fonction, nous a permis de rappeler qu'en France, le dépôt légal sur la télévision et la radio, existe depuis 1992, et qu'il est inscrit au Code du patrimoine depuis 2004. Ce dispositif autorise l'INA à collecter et à sauvegarder le patrimoine des télévisions et des radios françaises, et à le rendre accessible à l'INA THÈQUE et dans des bibliothèques régionales et municipales. La BNF et le CNC sont par ailleurs compétents pour les autres types de documents audiovisuels.

Il n'existe rien de comparable en Fédération Wallonie-Bruxelles. Les archives audiovisuelles sont souvent négligées – l'archivage est parfois inexistant, l'accès onéreux, et la consultation rendue difficile voire impossible en raison de l'état des supports ou de l'obsolescence des appareils de lecture. Les structures, productrices d'archives audiovisuelles (ateliers d'accueil et ateliers de production, Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles, télévisions locales et radios libres), ne sont pas particulièrement appareillées, financièrement, techniquement et professionnellement, pour organiser l'archivage de leurs fonds. Ce phénomène touche aussi bien les organismes de taille modeste que des médias plus conséquents, dont la situation est loin d'être enviable comme en témoigne le cas des archives de la RTBF.

Nonobstant cela, l'instauration d'un dépôt légal sur l'audiovisuel, préconisée dès 2003 par un groupe de travail réuni par le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel, et à nouveau évoquée par la ministre Fadila Laanan en 2009, est toujours au point mort.

Son organisation semble compliquée par la répartition des compétences entre entités. Ainsi l'État fédéral légifère le droit d'auteur, les Communautés, les matières culturelles. Ces éléments seuls, sont pourtant insuffisants à compromettre l'instauration d'un dépôt légal, qui dans les faits, n'est plus du ressort exclusif de l'État fédéral, mais bien assujettie à la bonne volonté et à l'engagement politiques.

En attendant que ce dépôt légal, généralisé à l'ensemble des productions audiovisuelles, voit le jour, nous retiendrons qu'en ce qui concerne le cinéma⁷⁴, depuis le 1^{er} janvier 2014, il est fait obligation aux producteurs et distributeurs de déposer à la Cinémathèque royale, les œuvres subventionnées par des dispositifs publics en Belgique. Et que ce dépôt est contractualisé à la Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles, dans le cadre des aides accordées par le Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Ce dépôt, non exhaustif, puisqu'il ne concerne que les œuvres « subventionnées » constitue cependant une avancée estimable pour la protection du patrimoine de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

⁷⁴ Le cinéma au sens large : expérimental, documentaire et film d'animation.

Un second dispositif de protection du patrimoine mérite d'être notifié.

En 2007, afin d'organiser et de structurer la sauvegarde de son patrimoine culturel et d'en favoriser la valorisation et l'accès auprès du public, des enseignants et des chercheurs, la Communauté française adopte le Plan de préservation et d'exploitation des patrimoines (PEP's).

La numérisation des archives audiovisuelles de la RTBF est alors considérée comme une action de préservation et de valorisation à mener de manière immédiate. Les dirigeants s'engagent en faveur de la sauvegarde, à travers la déclaration de politique communautaire (2004-2009), et cette volonté s'affirme concrètement dans le troisième contrat de gestion (2007-2011), conclu entre la RTBF et son pouvoir de tutelle. Les fonds, pour mener à bien cette mission restent alors encore à réunir.

En effet, en l'absence d'un dépôt légal et d'un centre d'archives adapté pour les enregistrements de la radio et de la télévision, l'archivage reste du ressort des diffuseurs. La qualité et la pérennité de cet archivage sont donc extrêmement dépendantes de l'intérêt que ces diffuseurs portent sur leurs propres archives, autant que des moyens professionnels et financiers qu'ils peuvent y consacrer. Ce point a été particulièrement analysé dans la seconde partie de notre étude consacrée à l'histoire de la RTBF et à l'histoire de l'archivage de ses productions en radio et en télévision.

L'archivage « anarchique » des documents – surtout en radio – , dont seulement une moitié nous est parvenue, en dit long sur le regard que la RTBF a longtemps porté sur la valeur de ses productions. Cependant, comme nous l'avons longuement souligné, en Belgique, sans doute plus qu'ailleurs, la reconnaissance de la valeur patrimoniale des archives audiovisuelles est le fruit d'une longue gestation. Mais, est-il définitivement possible de dire, qu'aujourd'hui, à travers la solution retenue par les pouvoirs publics en créant la SONUMA, la valeur patrimoniale des archives de la radio et de la télévision ait suppléée la valeur pécuniaire reconnue unanimement aux archives depuis les années 1990 au sein même de la RTBF ? Nous ne le croyons pas. C'est pourquoi la SONUMA et le plan de sauvegarde ont constitué le champ d'étude privilégié de notre troisième partie : rendant compte des aspects les plus problématiques et sujets à controverse que la constitution de cette société commerciale n'ont pas manqué de susciter. In fine, nous avons souhaité évaluer, en l'état actuel du projet, quelle était la plus-value apportée par cette société en terme d'accès du public aux archives et en terme de valorisation, et si sa forme commerciale est susceptible de garantir un archivage numérique pérenne des documents.

D'une manière générale, nous avons notamment tenté de déterminer sur quel socle repose la politique et les critères de sélection et mis en exergue l'acuité des questions posées par le droit d'auteur dans le cadre de la numérisation de contenus culturels. Nous pouvons constater que ces deux paramètres ne sont pas propres à la SONUMA. Toutes institutions impliquées dans un projet de numérisation devraient nécessairement aborder ces questions de front et y apporter, en fonction de ses capacités et de la réglementation en vigueur, les meilleures réponses. Surtout lorsque la numérisation vise à permettre au public l'accès aux documents en ligne au sein de bibliothèques numériques.

Nous retiendrons que la politique et les critères de sélection doivent, autant que possible, faire consensus. Les objectifs doivent être cohérents et bien définis, les critères faire l'objet d'une expertise. La présence d'un « œil externe » (professionnels des archives et de la documentation, historiens, etc.) est recommandée.

Dans le projet de la SONUMA, il nous semble que, en fonction de l'état des supports et de l'obsolescence des appareils de lecture, les critères de sélection ont tendu à prioriser essentiellement les potentialités d'exploitation commerciale des archives, pour les professionnels d'abord, et pour le grand public ensuite. Même si, intrinsèquement, les valeurs commerciales et patrimoniales s'imbriquent, il semble que l'actualité, les éphémérides, l'intérêt supposé du public et les possibilités de commercialisation aient dicté les priorités. Ce processus s'apparente plus à une méthode « journalistique » de sélection des contenus, telle que Bourdieu la dénonce, qu'à une méthode inspirée de l'archivistique.

« Le principe de sélection, c'est la recherche du sensationnel, du spectaculaire. La télévision appelle à la dramatisation, au double sens : elle met en scène, en images, un événement et elle en exagère l'importance, la gravité et le caractère dramatique, tragique [2 p. 18]. »

D'autre part, il apparaît que la valorisation et l'accès du public aux archives ne sont pas pour la SONUMA des axes de développement prioritaires. En effet, nous avons pu voir que la valorisation des archives – là encore au sens archivistique du terme – n'entre pas dans les missions de la SONUMA. C'est par exemple à la RTBF que revient la mission de mettre en œuvre un portail spécifique à base d'archives pour les enseignants et le monde éducatif.

Ce qui est pratiqué, au contraire, c'est l'éditorialisation des contenus. La SONUMA met en valeur sur son site web grand public, une sélection d'extraits classés par rubriques. Ce faisant, elle pratique une recontextualisation des archives qui n'est ni neutre, ni sans innocuité, dans la mesure où toute recontextualisation produit du sens. Dans l'environnement numérique, la mise en ligne de fragments prélevés dans des ensembles plus vastes et incorporés dans de nouvelles publications, engendre une forme de métonymie ; une « tentation du zoom » dont il convient d'évaluer l'impact.

« Un corollaire de cette dilution de l'objet signifiant dans une nébuleuse d'éléments (lesquels peuvent chacun relever d'un autre objet signifiant ou n'être qu'un avatar de l'un deux) est la tentation de prendre un morceau de document pour un document entier, de confondre la partie avec le tout, ou, pire, de reconstituer à partir d'un morceau un tout qui n'est pas le tout initial mais qu'on donne pour tel [123]. »

La SONUMA, entreprise commerciale et non institution patrimoniale, détermine ainsi seule les fragments d'archives représentatifs de l'histoire de la télévision et de la radio, et fait remonter à la surface les faits qu'elle considère significatifs. Ainsi, le site web participe de la création d'une nouvelle mémoire, d'une nouvelle représentation du monde. Loin d'être dépourvu d'intérêt, ce site ne saurait être équivalent à la qualité d'un portail d'information tel que Mémobase qui donne accès d'abord aux métadonnées dans les domaines son/radio, film et vidéo/TV mais qui, dans l'avenir, permettra l'accès aux contenus en streaming ou sur des postes de consultation disponibles au sein des institutions partenaires.

Dans le cas de la SONUMA, l'accès à l'intégralité du fonds d'archives n'est absolument pas garantie. Aucune collaboration avec des bibliothèques-médiathèques ne semble encore à l'ordre du jour pour rendre accessible, à défaut de la consultation des contenus, les notices descriptives des documents. Dans le cadre du droit à l'information, cet aspect est préjudiciable pour l'ensemble des acteurs. L'accès aux archives publiques est un droit fondamental dans la société de la connaissance, et les professionnels de la documentation comme les archivistes ont un rôle à jouer dans la transmission de ce patrimoine. La Fédération Wallonie-Bruxelles, actionnaire minoritaire de la SONUMA, et pourtant premier financeur de la RTBF, instigatrice du Plan PEP's, semble avoir perdu ici son premier pari : « celui d'assurer un accès [aux archives] interopérable pour les services et institutions de la Communauté française, le grand public, les réseaux d'enseignement et les chercheurs [33 p. 2] ».

Le bénéfice culturel apporté par la SONUMA nous semble donc bien maigre. En comparaison, le choix fait par les responsables politiques flamands pour la sauvegarde des archives de la VRT nous apparaît vertueux puisque l'accès des publics aux archives est la priorité.

À travers VIAA, l'institut flamand pour l'archivage, le but est d'optimiser la recherche et de permettre la consultation des archives de la VRT au sein de bibliothèques publiques et scientifiques. Les métadonnées des documents ont d'ailleurs été élaborées spécialement dans cette perspective. La VRT peut, de son côté, commercialiser ses archives dont elle reste propriétaire, le bénéfice des ventes lui revenant.

Si l'accès du public au fonds d'archives de la RTBF ne se matérialise pas dans l'immédiat, bien qu'il soit prévu dans le dernier contrat de gestion (2013-2017), reste à savoir si la SONUMA, pourra concrétiser la seconde ambition du Plan PEP's : sauvegarder et garantir un accès pérenne aux collections numérisées. Seul l'avenir bien sûr peut le dire mais nous pensons qu'il est pertinent de rappeler que numérisation ne rime pas automatiquement avec pérennité de l'archivage.

En effet, on ne saurait ignorer que si la numérisation offre des possibilités de consultation sans comparaison avec le passé (bibliothèque numérique, exposition virtuelle, VAD, etc.), elle ne peut garantir, à elle-seule, un archivage pérenne des contenus. Un archivage numérique pérenne doit permettre de conserver, mais aussi de rendre accessible et intelligible le document numérisé.

La conservation des archives – même dématérialisées – , et leur accès, restent encore étroitement dépendants de la durée de vie des supports de stockage, des logiciels et des formats de fichiers choisis (ouverts ou propriétaires). L'archivage pérenne nécessite donc la mise en œuvre d'une structure aux reins solides, avec des moyens financiers et humains assurés et récurrents afin de pouvoir anticiper les coûts de la migration des données et le contrôle de leur intégrité à chaque saut technologique. Un plan de sauvegarde réaliste et concret ne peut donc se circonscrire à quelques années.

La structure en charge de ces missions devrait autant que possible être dégagée d'objectifs de rentabilité, ceux-ci risquant de grever sa survie en mettant à nouveau en danger les archives qu'elle est censée préserver.

Or, la SONUMA est une société commerciale privée financée par des capitaux publics. Son statut est paradoxal, et l'on peut se demander s'il est judicieux de confier un mandat pour cinq ans à une société, créée de toute pièce pour l'occasion, en vue de numériser et de conserver des archives publiques. Effectivement, d'une part, sa forme limite les modalités de soutien que les pouvoirs publics pourraient avoir envers l'entreprise dans l'éventualité de son refinancement, au terme de son mandat. Et, d'autre part, les caractéristiques de son conseil d'administration – composé de représentants politiques, alors qu'il s'agit d'une entreprise privée – peuvent donner lieu à des conflits d'intérêt ou poser des problèmes déontologiques.

Il est prévu que la Région wallonne « concède une option préférentielle de rachat de ses parts à la RTBF, pour que celle-ci puisse, le cas échéant, récupérer la maîtrise entière de son fonds d'archives au cas où la Région wallonne souhaiterait se retirer du projet **[104 p. 2-3]** ». Qu'advient-il des archives détenues par la SONUMA si la RTBF, actionnaire minoritaire dans le projet, se trouve dans l'incapacité de racheter ces parts ? Ou si la SONUMA n'atteint pas la rentabilité escomptée ?

« Une autre menace qui pèse sur les effets émancipateurs de la numérisation est le risque d'une monopolisation marchande des données par quelques entreprises qui tendraient à rentabiliser les contenus culturels. Ceci pourrait mener à l'appauvrissement de la diversité culturelle, à la destruction des documents considérés comme peu rentables et à la limitation de l'accès aux informations d'intérêt public **[102 p. 18]**. »

Alors que le Ministère de la culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles est le principal organe de financement de la RTBF, le risque n'est-il pas grand de voir la « mémoire » de sa télévision publique privatisée, et le public exproprié d'un bien censé lui revenir ?

L'on est donc en droit de se demander, au vu des choix posés ailleurs – chez Memoriav, ou, par exemple à la VRT, si les décideurs politiques ont pris la meilleure décision pour garantir l'archivage numérique pérenne du fonds d'archives de la RTBF. Nous nuancerons ce questionnement et nous nous « consolerons » en rappelant que, publiques ou privées, dans le contexte économique actuel, les institutions ne sont pas à l'abri de coupes budgétaires. En France, l'INA a vu sa dotation amputée de 20% en 2014.

La pérennité de l'archivage s'inscrit en simultané dans l'histoire contemporaine. L'archivage numérique pérenne est conditionné par un faisceau de moyens (humains, financiers, industriels, technologiques, etc.), par le système économique dominant, et les courants et les tendances idéologiques et philosophiques qui s'affrontent ou se succèdent au pouvoir – en Belgique et ailleurs. Les archives sont bien le révélateur de l'état d'une société.

Documents du passé capables d'éclairer le présent, les archives sont extrêmement tributaires, pour leur survie, du « ici et maintenant ».

Tablons donc sur le futur et souhaitons à la SONUMA d'accomplir pour le mieux ses missions, en rendant accessible au public le fonds d'archives de la RTBF qu'elle s'est vu confier.

GLOSSAIRE

Archivage : démarche d'organisation qui a pour objectif d'identifier, de mettre en sécurité et de maintenir disponibles l'ensemble des documents qui engagent une entreprise ou un organisme vis-à-vis de tiers ou de son activité future et dont le défaut représenterait un risque [124 p. 4].

Archives audiovisuelles : documents sous forme d'enregistrements sonores et d'images en mouvement [125].

Archives sonores : documents produits par un organisme public ou privé dans l'exercice de ses fonctions sous forme d'enregistrements sonores [125].

Archives orales : documents sous forme d'enregistrements de parole [125].

Communication : ensemble des actions et des moyens mis en œuvre par les services d'archives pour assurer l'accès aux documents [125].

Conservation : obligation légale ou réglementaire de garder à disposition des autorités voire de la collectivité certains documents traçant les activités d'une entreprise ou d'un organisme dans divers domaines réglementés : gestion financière, santé, environnement, patrimoine historique, etc.

Nota bene : le mot conservation possède aussi en français le sens de maintenance matérielle des documents, correspondant au terme anglais *preservation* [124 p. 8].

Consultation : action de prendre connaissance d'un document [125].

Description : ensemble des opérations d'identification d'une unité archivistique, de sa description matérielle au contexte de sa production en passant par l'analyse du contenu et l'indexation. L'expression désigne à la fois le processus de représentation et son résultat [125].

Préservation : par contagion de l'anglais, on associe parfois la notion de préservation aux fonctions de conservation préventive et matérielle [101 p. 28].

Terme générique désignant l'ensemble des procédés et mesures destinés à assurer la protection physique des archives contre tous les agents de détérioration [125].

Processus d'archivage : ensemble des activités qui transforment les traces de l'activité d'une entreprise ou d'un organisme en un corpus cohérent d'objets documentaires fiables dont la non-disponibilité présenterait un risque [124 p. 27].

Numérisation : procédé électronique de reproduction d'un document d'archives sous forme de document électronique [125].

Sauvegarde : opération technique consistant à dupliquer des données ou des documents, et à les stocker dans un lieu distant, dans le but de prévenir une faille du système ou une disparition accidentelle des originaux. En cas de survenance d'un incident, les données font l'objet d'une restauration [124 p. 38].

Traitement : ensemble des procédures et des opérations d'organisation, tri, classement, description et conditionnement d'archives [125].

LISTE DES RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- [1] MOLFESE, Antonio. Quand les cerveaux ne pensent pas à la pub, TF1 sort son revolver. *Action-critique médias (Acrimed)* [en ligne]. 11 juillet 2004 [Consulté le 22 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.acrimed.org/article1690.html#top>>.
- [2] BOURDIEU, Pierre. *Sur la télévision*. 37^e éd. Paris : Raisons d’agir, 2009. ISBN 2-912107-00-8.
- [3] LÉVY, Marie-Françoise. Images et télévision. *Recherches en communication*, 2000, n°14, p.24-28. ISSN 1370-0480.
- [4] Institut national de l'audiovisuel. Les collections de l'Ina consultables en régions. *Webzine* [en ligne]. 12 mai 2014 [Consulté le 22 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.institut-national-audiovisuel.fr/actualites/webzine/les-collections-de-l-ina-en-regions.html>>.
- [5] GOOSSENS, Alain. L'histoire d'un patrimoine : les archives de la RTBF, voyage en interne. *Médiatiques* [en ligne]. 2003, n°33, p. 22-29 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.ejlorm.be/mediatiques/33.pdf>>.
- [6] WALNE, Peter (ed.). *Dictionary of Archival Terminology : English and French with equivalents in Dutch, German, Italian, Russian*. New York, Londres, Paris : K. G. Saur, 1984. (Handbooks Series ; 3). ISBN-10 : 3-598-20275-X. ISBN-13 : 978-3598202759.
- [7] Documents de référence. In : Conseil international des archives. *Bienvenue à l'ICA* [en ligne]. Paris : Conseil international des archives (ICA), s.d. [Consulté le 22 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.ica.org/10668/documents-de-rfrence/documents-de-rfrence-de-lica.html>>.
- [8] La Déclaration universelle des archives. In : Conseil international des archives. *Bienvenue à l'ICA* [en ligne]. Paris : Conseil international des archives (ICA), 26 juillet 2012 [Consulté le 22 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.ica.org/13342/la-dclaration-universelle-des-archives/texte-de-la-dclaration-universelle-des-archives.html>>.
- [9] ICA. *Déclaration universelle sur les archives* [en ligne]. Paris : Conseil international des archives, 17 septembre 2010 [Consulté le 22 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/48603-declaration-universelle-sur-les-archives>>.
- [10] France. Direction des archives. *La pratique archivistique française*. Paris : Archives nationales, 1993. ISBN 2-86000-205-7.
- [11] EDMONSON, Ray. *Philosophy of audiovisual archiving : a study prepared by Ray Edmonson and members of AVAPIN [for the] General Information Programme and UNISIST* [en ligne]. Paris : UNESCO, 1998 [Consulté le 22 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.unesco.org/webworld/publications/philof/philof.htm>>.

[12] UNESCO. *Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement* [en ligne]. Paris : UNESCO, 1980 [Consulté le 18 juin 2014]. Disponible sur le Web : <http://portal.unesco.org/fr/ev.phpURL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>.

[13] *Convention européenne relative à la protection du patrimoine audiovisuel* [en ligne]. Strasbourg : Conseil de l'Europe, 8 novembre 2001 [Consulté le 22 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://conventions.coe.int/Treaty/FR/Treaties/Html/183.htm>>.

[14] Union européenne. Communication de la Commission au Conseil, au Parlement européen, au Comité économique et social et au Comité des régions concernant certains aspects juridiques liés aux œuvres cinématographiques et autres œuvres audiovisuelles [en ligne]. *Journal officiel*, 16 février 2002, n°C 043, p. 0006 - 0017 [Consulté le 22 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/?uri=CELEX:52001DC0534>>.

[15] Union européenne. Œuvres cinématographiques et autres œuvres audiovisuelles : COM (2001) 534-C5-0078/2002-2002/2035 (COS) [en ligne]. *Journal officiel*, 12 novembre 2003, p. E/176-E/178 [Consulté le 22 juin 2014]. Disponible sur le Web : <<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/PDF/?uri=CELEX:52002IP0347&qid=1403782809748&from=EN>>.

[16] UNESCO. *Appel international pour la sauvegarde du patrimoine audiovisuel mondial* [en ligne]. Paris : UNESCO, 4 janvier 2005 [Consulté le 22 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://portal.unesco.org/ci/fr/ev.phpURL_ID=17859&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>.

[17] HOOG, Emmanuel. Une mémoire audiovisuelle qui s'estompe en silence. *Le Monde diplomatique*, 2004, n°607, p. 26-27. ISSN 0026-9395.

[18] Parlement européen, Conseil européen. *EContentplus (2005-2008)*. In : Portail Europa des institutions de l'Union européenne. *Synthèses de la législation de l'UE* [en ligne]. Bruxelles : Union européenne, 31 août 2007 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://europa.eu/legislation_summaries/information_society/strategies/l24226g_fr.htm>.

[19] *Prestospace : le projet*. In : Commission européenne. *Preservation towards storage and access. Standardised Practices for Audiovisual contents in Europe* [en ligne]. Bruxelles : Commission européenne, 5 janvier 2005 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.prestospace.org/project/index.fr.html>>.

[20] Institut national de l'audiovisuel. Les archives du futur. *Webzine* [en ligne]. 13 octobre 2011 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.institut-national-audiovisuel.fr/actualites/webzine/les-collections-de-l-ina-en-regions.html>>.

[21] Sénat de Belgique. *Proposition de loi modifiant la loi du 24 juin 1955 sur les archives : document législatif n°4-1086/1* [en ligne]. 6 janvier 2009 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.senate.be/www/?Mlval=/publications/viewPub.html&COLL=S&LEG=4&NR=1086&VOLGNR=1&LANG=fr>>.

[22] DEPOORTERE, Rolande. Les archives en Belgique : une réalité éclatée. *Archives*, 2002-2003, vol. 34, n°1-2, p. 1-17. ISSN 0044-9423.

[23] Association des archivistes francophones de Belgique. *Mémoire concernant les archives en Belgique, en particulier en Belgique francophone : déposé par l'Association des Archivistes Francophones de Belgique (AAFB) à la veille des élections du 25 mai 2014* [en ligne]. Bruxelles : Association des archivistes francophones de Belgique, 2014 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.archivistes.be/>>.

[24] ROEKENS, Anne. Patrimoine audiovisuel en péril ! *La libre.be* [en ligne]. 7 juillet 2006 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.lalibre.be/archive/patrimoine-audiovisuel-en-peril-51b88f3be4b0de6db9ae3815>>.

[25] Commission de la Culture, de la Jeunesse, de l'Audiovisuel, de l'Aide à la Presse et du cinéma du Parlement de la Communauté française. Compte rendu intégral. *Cric* [en ligne]. 9 mars 2006, n°44-Cult.9 (2005-2006) [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <<https://www.pfwb.be/le-travail-du-parlement/doc-et-pub/documents-parlementaires-et-decrets/questions/001197684>>.

[26] LARIVIÈRE, Jules. *Principes directeurs pour l'élaboration d'une législation sur le dépôt légal* [en ligne]. éd. rev., augm. et mise à jour de l'étude publiée en 1981 par Jean LUNN. Paris : UNESCO, 2000 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.ifla.org/files/assets/national-libraries/publications/guidelines-for-legal-deposit-legislation-fr.pdf>>.

[27] GUYOT, Jean-Claude. Scénarios pour un système d'archivage des programmes télévisuels en Communauté française. *Médiatiques* [en ligne]. 2000, n°7 (hors série : Les archives de la télévision), p. 13-18 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.ejlorm.be/mediatiques/07hs.pdf>>.

[28] Collège d'avis du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel. *Avis n°2 / 2003 : la préservation et l'exploitation du patrimoine audiovisuel en Communauté française dans l'environnement numérique* [en ligne]. Bruxelles : Conseil supérieur de l'audiovisuel, 1^{er} février 2003 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.csa.be/documents/386>>.

[29] Ministère de la Communauté française de Belgique. *Suivi des États généraux de la culture : préservation et exploitation des patrimoines (plan PEP's)* [en ligne]. Bruxelles : Communauté française de Belgique, octobre 2007 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://www.peps.cfwb.be/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&file=fileadmin/sites/numpat/upload/numpat_super_editor/numpat_editor/documents/CFWB/PlanPEP_s.pdf&hash=bd60487bf8400234d2cb79fb681cc165bcd6bab3>.

[30] HEYRENDT, Hubert. Pour un dépôt légal audiovisuel. *La libre.be* [en ligne]. 5 juin 2009 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.lalibre.be/culture/medias-tele/pour-un-depot-legal-audiovisuel-51b8ab68e4b0de6db9b6e9e6>>.

- [31] Commission européenne. *Direction générale des réseaux de communication, du contenu et des technologies. Questionnaire sur la mise en œuvre de la recommandation du Parlement européen et du conseil du 16 novembre 2005 sur le patrimoine cinématographique et la compétitivité des activités industrielles connexes* [en ligne]. Bruxelles : Commission européenne, 3 décembre 2013, Ref. Ares (2013) 3627571 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://ec.europa.eu/information_society/newsroom/cf/document.cfm?action=display&doc_id=4306>.
- [32] LENTZEN, Évelyne (Déléguée générale à la numérisation des patrimoines culturels), citée dans MICHAUX, Stéphanie. Lancement du portail PEP's, l'histoire culturelle et sociale belge numérisée. *Lettres numériques* [en ligne]. 22 novembre 2013 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.lettresnumeriques.be/2013/11/22/lancement-du-portail-peps-lhistoire-culturelle-et-sociale-belge-numerisee/>>.
- [33] Ministère de la Communauté française de Belgique. Délégation générale à la numérisation des patrimoines culturels. *Le plan Pep's* [en ligne]. Bruxelles : Ministère de la Communauté française de Belgique, [2012] [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://mastic.ulb.ac.be/wp-content/uploads/2012/06/plan_peps.pdf>.
- [34] *CinémaTHÈQUE : Numérisation*. In : Fédération Wallonie-Bruxelles. *Fédération Wallonie-Bruxelles* [en ligne]. Bruxelles : Fédération Wallonie-Bruxelles, s.d. [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.cinematheque.cfwb.be/index.php?id=8361>>.
- [35] Gouvernement de la Communauté française de Belgique. Déclaration de politique communautaire 2004-2009. In : *Le portail de l'enseignement en Fédération Wallonie-Bruxelles* [en ligne]. Bruxelles : Fédération Wallonie-Bruxelles, ca 2004 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://www.enseignement.be/download.php?do_id=4468&do_check=>>.
- [36] Octroi d'une subvention de 205.250 € à l'asbl Fédération des Télévisions locales. In : Gouvernement de la Fédération Wallonie-Bruxelles. *Accueil* [en ligne]. 12 juillet 2012 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://gouvernement.cfwb.be/octroi-d-une-subvention-de-205250-l-asbl-f-d-ration-des-t-l-visions-locales>>.
- [37] Commission de la Culture Commission de la Culture, de la Jeunesse, de l'Audiovisuel, de l'Aide à la Presse et du cinéma du Parlement de la Communauté française. Compte rendu intégral. *Cric* [en ligne]. 13 novembre 2012, n°23- Cult. 4 (2012-2013) [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <<https://www.pfwb.be/le-travail-du-parlement/doc-et-pub/documents-parlementaires-et-decrets/questions/001384208>>.
- [38] SCHREIBER, Jean-Philippe, et al. Oralités : répertoire des archives orales en Belgique. In : Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale. *Accueil* [en ligne]. Bruxelles : Unité de recherche « Sources audiovisuelles en histoire contemporaine » Université libre de Bruxelles, 2007 [Consulté le 23 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://www.memoire-orale.be/PDF/repertoire_oralites.pdf>.
- [39] HANOT, Muriel. Télévision et histoire. *Recherches en communication*, 2000, n°14, p. 5-21. ISSN 1370-0480.

- [40] ROEKENS, Anne. Jalons pour une histoire de la RTBF. In : MAIRESSE, François, et al. *L'extraordinaire jardin de la mémoire : télévision*. Morlanwelz : Musée Royal de Mariemont, 2004, p.97-120.
- [41] VERHEYDEN, Michel. *La radio-télévision face au pouvoir : l'expérience belge*. Louvain : Vander, 1970.
- [42] PETIT, Louis. *Des micros en Wallonie, 1930-2002 : de l'INR à la RTBF Namur-Luxembourg-Brabant Wallon*. Bruxelles : Luc Pire, 2002, 1 vol. + 1 CD audio. ISBN 978-2-87415-154-5.
- [43] SCHIFFINO, Nathalie. *Crises politiques et démocratie en Belgique*. Paris : l'Harmattan, 2003. (Logiques politiques). ISBN 2747547558.
- [44] HARMEL, Pierre. L'avenir de la Télévision en Belgique. In : Université Libre de Bruxelles. *La Télévision : XVIII^e Semaine Sociale Universitaire*, 21-26 mars 1960. Bruxelles : Institut de Sociologie Solvay, 1961, p. 19-23.
- [45] LESCURE, Michel. *La télé vue par ceux qui la font : l'exemple de la RTBF de 1960 à 1990*. mémoire : journalisme et communication. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1991, 1 vol.
- [46] RTBF. *Rapport annuel 1975*. Bruxelles : RTBF, 1986 p. 5. In : LESCURE, Michel. *La télé vue par ceux qui la font : l'exemple de la RTBF de 1960 à 1990*. mémoire : journalisme et communication. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1991, 1 vol.
- [47] RTBF. *Rapport d'activité 1983*. Bruxelles : RTBF, 1984, p. 2. In : LESCURE, Michel. *La télé vue par ceux qui la font : l'exemple de la RTBF de 1960 à 1990*. mémoire : journalisme et communication. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1991, 1 vol.
- [48] LOVENS, Pierre-François. Robert Stéphane, l'inusable précurseur. *La libre.be* [en ligne]. 18 juillet 2003 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.lalibre.be/culture/medias-tele/robert-stephane-l-inusable-precurseur-51b87f03e4b0de6db9a8ee05>>.
- [49] HENNEBERT, Bernard. *Il faut sauver la RTBF*. Charleroi : Couleur livres, 2008. ISBN 978-2-87003-485-9.
- [50] TAHAY, Cyrille, ISTASSE, Jean-François, DRAPS, Willem. Rapport d'activités de la RTBF pour 1991, 1993 et 1994 : rapport de commission présenté au nom de la Commission de la Culture, de l'Audiovisuel, de l'Aide à la Presse et du Cinéma. Rapport 212 (1997-1998) n°1. In : *Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles* [base de données en ligne]. 9 décembre 1997 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web : <<https://www.pfwb.be/le-travail-du-parlement/doc-et-pub/documents-parlementaires-et-decrets/documents/000112626>>.

[51] KUCZKIEWICZ, Jurek. RTBF : service public mutant (I) un tel gouffre financier exige de la rigueur le plan Delville, les difficultés et le calendrier. *Le Soir* [en ligne]. 29 juillet 1991 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://archives.lesoir.be/rtbf-service-public-mutant-i-un-tel-gouffre-financier-e_t-19910729-Z047RF.html>RTBF: SERVICE PUBLIC MUTANT (I) UN TEL GOUFFRE FINANCIER EXIGE DE LA RIGUEUR LE PLAN DELVILLE, LES DIFFICULTES ET LE CALENDRIER KUCZKIEWICZ,JUREK>.

[52] Conseil de la Communauté française. Projet de décret 117 (1992-1993) n°247 portant certaines dispositions en matière de pensions de retraite des agents définitifs de la Radio-télévision belge de la Communauté française (RTBF). In : *Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles* [base de données en ligne]. 23 septembre 1993 [Consulté le 25 août 2014].

Disponible sur le Web : <<https://www.pfwb.be/le-travail-du-parlement/doc-et-pub/documents-parlementaires-et-decrets/documents/000043371>>.

[53] DAYEZ, Hugues. La « New RTBF » ce n'est pas seulement un nouveau logo. *Scoop* [en ligne]. 2005, n°10, p. 36 [Consulté le 25 août 2014].

Disponible sur le Web : <http://www.sdworx.be/~media/SD%20Worx/R-D/scoop/Scoop%20FR/10_HR.ashx>.

[54] Parlement de la Communauté française. Décret 104 (1995-1996) n°330 portant statut de la Radio-Télévision belge de la Communauté française (RTBF). In : *Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles* [base de données en ligne]. 14 juillet 1997 [Consulté le 25 août 2014].

Disponible sur le Web : <<https://www.pfwb.be/le-travail-du-parlement/doc-et-pub/documents-parlementaires-et-decrets/documents/000081546>>.

[55] Historique. In : RTBF. *Accueil* [en ligne]. Bruxelles : RTBF, 1^{er} décembre 2009 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.rtbef.be/entreprise/rtbf-groupe/entreprise/historique?id=3574%29,%20consult%C3%A9%20le%2015%20ao%C3%BBt%202002>>.

[56] MORMONT, Marinette. *Controversy over reform of French-speaking radio and television. Eironline* [en ligne]. 20 novembre 2002 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web :

<<http://www.eurofound.europa.eu/eiro/2002/11/feature/be0211304f.htm>>

Note : Version française disponible à l'adresse :

<<http://www.eurofound.europa.eu/eiro/2002/11/feature/be0211304ffr.doc>>.

[57] MALET, Martin. Magellan : l'occasion manquée d'une refonte du service public. *La Revue nouvelle*, 2004, n°9, p. 20-24. ISSN 0035-3809.

[58] Mouvement du Manifeste Wallon. Le plan Magellan risque de couler la RTBF. *Toudi* [en ligne]. 2004, n°63-64 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web : <www.larevuetoudi.org/fr/story/le-plan-magellan-risque-de-couler-la-rtbf>.

[59] LIESENBORGH, Jacques, GUY, Jean. *RTBF : regards rétrospectifs et prospectifs [1999-2004] : rapport annuel de fin de mandat* [en ligne]. Bruxelles : RTBF, 16 octobre 2004 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://www.etopia.be/IMG/pdf/RTBF_-_Regards_retrospectifs_et_prospectifs.pdf>.

[60] H.H. La RTBF devient RTBF.be. *La libre.be* [en ligne]. 13 janvier 2006. Date de révision : 13 janvier 2010 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.lalibre.be/culture/medias-tele/la-rtbf-devient-rtbf-be-51b8b54fe4b0de6db9b9ac12>>.

[61] Rapport annuel 2013 [en ligne]. Bruxelles : RTBF, 2013 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://ds.static.rtbf.be/article/pdf/rtbf_rapportannuel2013_light20052014-1403181803.pdf>.

[62] LEMPEREUR, Françoise. SOS archives sonores. *Info AAFB* [en ligne]. 2012, n°16, p.6-7 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://www.archivistes.be/PDF/Info-AAFB_16.pdf>.

[63] GOOSSENS, Alain, HANOT, Muriel. Les dessous et enjeux d'un patrimoine. In : MAIRESSE, François, et al. *L'extraordinaire jardin de la mémoire : télévision*. Morlanwelz : Musée Royal de Mariemont, 2004, p.167-177.

[64] Ministère de la Communauté française. Arrêté du Gouvernement de la Communauté française portant approbation du contrat de gestion de la radio-télévision belge de la Communauté française (RTBF). *Moniteur Belge* [base de données en ligne]. 5 mars 2002, n° 2001A29528 (dossier n° 2001-10-11/38), p. 8383-8396 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur Justel.

[65] Radio-Télévision belge de la Communauté française, MONAUX, Louise, DE THIER, Françoise. *La RTBF en route vers la numérisation : rapport annuel 2006* [en ligne]. Bruxelles : RTBF, [2006] [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://ds.static.rtbf.be/article/pdf/rtbf_ra2006_net-1260799684.pdf>.

[66] Ministère de la Communauté française. Arrêté du Gouvernement de la Communauté française portant approbation du troisième contrat de gestion de la Radio-Télévision belge de la Communauté française pour les années 2007 à 2001 incluses. *Moniteur Belge* [base de données en ligne]. 4 décembre 2006, n°391 (dossier n°2006-10-13/43), p. 66904-66928 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur Justel.

[67] Ministère de la Région wallonne, Radio-Télévision Belge de la Communauté Française (RTBF), Ministère de la Communauté française. [Objet de l'acte : constitution de la SA SONUMA]. *Moniteur belge* [base de données en ligne]. 14 janvier 2009. Disponible sur le Web : <http://www.ejustice.just.fgov.be/tsv_pub/index_f.htm>.

[68] BERTINCHAMPS, Pierre. La SONUMA boucle ses archives ! *Tuner* [en ligne]. 29 novembre 2012 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.tuner.be/2012/11/la-sonuma-boucle-ses-archives/>>.

[69] Les archives Belgavox désormais distribuées par SONUMA. *L'avenir.net* [en ligne]. 5 février 2014 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://www.lavenir.net/article/detail.aspx?articleid=DMF20140205_00428830http://www.lavenir.net/article/detail.aspx?articleid=DMF20140205_00428830>.

[70] Radio-Télévision belge de la Communauté française, MONAUX, Louise. *La RTBF en 2010 : identité et complémentarité* [en ligne]. Bruxelles : RTBF, juillet 2011 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://ds.static.rtbf.be/article/pdf/rtbf_ra2010_1-1310718143.pdf>.

[71] KULA, Sam. Politique de sélection et critères de sélection pour les archives de télévision. In : Institut national de l'audiovisuel, Fédération internationale des archives de télévision, sous la dir. de Dominique Saintville. *Panorama des archives audiovisuelles : contribution à la mise en œuvre d'une archivistique internationale*. Paris : la Documentation française, 1986, p. 86-91. (Collection Audiovisuel et communication). ISBN 2-11-001657-4.

[72] HANFORD, Anne. Recommandation de normes et de procédures pour la sélection des matériels de programmes de télévision. In : Institut national de l'audiovisuel, Fédération internationale des archives de télévision, sous la dir. de Dominique Saintville. *Panorama des archives audiovisuelles : contribution à la mise en œuvre d'une archivistique internationale*. Paris : la Documentation française, 1986, p. 92-94. (Collection Audiovisuel et communication). ISBN 2-11-001657-4.

[73] ARIËN, Natalie, PIERPONT, Géry de, HINQUET, Evelyne, et al. SONUMA : quel avenir pour les archives de la RTBF ?. *Lettre aux auteurs* [en ligne]. 2009, n°20, p. 5-7 [Consulté le 26 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://report.sacdscam.be/Report/SAC069_lettres_aux_auteurs_20_240709_v5.pdf>.

[74] [Association des archivistes francophones de Belgique]. Archives RTBF : un débat majeur. *Le Soir* [en ligne]. 4 mai 2009 [Consulté le 26 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://archives.lesoir.be/archives-rtbf-un-debat-majeur-courrier_t-20090504-00MVZU.html?query=archivistes&firstHit=0&by=10&sort=datedesc&when=-1&queryor=archivistes&pos=0&all=100&nav=1> .

[75] KOURDADZÉ, Agnès. Sauvons les archives de la RTBF. In : *Banque d'images de photos et d'illustration* [forum de discussion]. 2 juillet 2009 [Consulté le 26 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://fr.viadeo.com/fr/groups/detaildiscussion/?containerId=0021sy5hapmryrq0&forumId=0023m8m0oqt2kwq&action=messageDetail&messageId=00224y1pakdswuhu>>.

[76] HIRAUX, Françoise. Les archives audiovisuelles à la croisée des dimensions : mise en perspective des pratiques et des réflexions. In : HIRAUX, Françoise (ed.). *Les archives audiovisuelles : politiques et pratiques dans la société de l'information*. Louvain-la-Neuve : Academia-Bruylant, 2009, p. 17-29. (Publications des archives de l'Université catholique de Louvain ; 23). ISBN 9782872099412.

[77] JENNOTTE, Alain. Des choix qui inquiètent. *Le Soir* [en ligne]. lundi 1er juin 2009 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://archives.lesoir.be/des-choix-qui-inquietent_t-20090601-00NCAX.html>.

[78] LAUWENS, Jean-François. Les archives de la RTBF sauvées. *Le Soir* [en ligne]. vendredi 12 octobre 2012 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://archives.lesoir.be/les-archives-de-la-rtbf-sauvees-le-27-octobre_t-20121012-024MRK.html?queryand=Corinne&firstHit=40&by=20&when=-1&sort=datedesc&pos=47&all=5099&nav=1>.

[79] HIRAUX, Françoise. Introduction. In : HIRAUX, Françoise (ed.). *Les archives audiovisuelles : politiques et pratiques dans la société de l'information*. Louvain-la-Neuve : Academia-Bruylant, 2009, p. 5-16.

(Publications des archives de l'Université catholique de Louvain ; 23). ISBN 9782872099412.

[80] PARCHAS, Marie Dominique. La conservation des supports audiovisuels. In : Journée de l'Association des Diplômés et Étudiants du Master d'Archives des Yvelines (ADED A 78) [en ligne]. 15 mars 2007 [Consulté le 25 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://aded a78.free.fr/IMG/pdf/JE_intervention4_MDParchas.pdf>.

[81] PETITJEAN, Charles. *Proposition de résolution pour parachever la mission de la SONUMA* (documents parlementaires et décrets) [base de données en ligne]. 24 avril 2009, n°711 (2008-2009) n°1 [Consulté le 26 août 2014]. Disponible sur le Web : <<ps://www.pfwb.be/les-deputes/charles-petitjean>>.

[82] VAN GOMPEL, Stef. Les archives audiovisuelles et l'incapacité à libérer les droits des œuvres orphelines. *Iris plus* [en ligne]. 2007, n°4, p. 2-8 [Consulté le 26 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://bat8.inria.fr/~lang/orphan/documents/europe/iplus4_2007-audiovisu-orphelin-fr.pdf>

Note : IRIS plus est un supplément à IRIS, Observations juridiques de l'Observatoire européen de l'audiovisuel.

[83] KAESMACHER, Dominique, STAMOS Théodora. *Brevets, marques, droits d'auteur... : mode d'emploi*. Belgique : Edipro, 2009. ISBN 9782874960413.

[84] Société des auteurs et compositeurs dramatiques, ROGARD, Pascal, et al. *Rapport annuel : exercice 2012* [en ligne]. Paris : Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 2012 [Consulté le 26 août 2014].

Disponible sur le Web : <http://www.sacd.fr/fileadmin/ress-tele/institutionnel/rapport-annuel/r_annuel2012.pdf>.

[85] Belgique. Conseil de la propriété intellectuelle. Section Droits d'auteur et Droits voisins. *Avis du 28 mars 2012 : proposition de directive sur certaines utilisations autorisées des œuvres orphelines* [en ligne]. Bruxelles : Conseil de la propriété intellectuelle [2012] [Consulté le 26 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://economie.fgov.be/fr/binaries/Avis%20CPI%20oeuvres%20orphelines%20%28fin%29_tcm326-197979.pdf>.

[86] GERVAIS, D. The changing role of copyright collectives, In : *Collective management of copyright and related rights* (GERVAIS (ed.)). The Hague : Kluwer Law International 2006, p. 3-36 cité dans [82].

[87] GUISLAIN, Clotilde. Mise en œuvre du plan de développement numérique de la chaîne du livre : le tour de table [en ligne]. Bruxelles, Communauté française, [2011] [Consulté le 26 août 2014].

Disponible sur le Web : <[http://www.lettresetlivre.cfwb.be/index.php?id=sgll_detail&tx_ttnews\[tt_news\]=2007&L=0&cHash=e7006a7258f50dd4e2a98c1abcd7e9c](http://www.lettresetlivre.cfwb.be/index.php?id=sgll_detail&tx_ttnews[tt_news]=2007&L=0&cHash=e7006a7258f50dd4e2a98c1abcd7e9c)>.

[88] GOUYET, Jean-Noël, GERVAIS, Jean-François. *Gestion des médias numériques : Digital Media Asset Management*. Paris : Dunod, 2006. ISBN 9782100497386.

[89] La SONUMA ouvre de nouveaux horizons pour les archives nationales radio et télévision belges grâce au NETIA MAM. In : Groupe Netia. *Solutions logicielles d'automation radio, de gestion et de diffusion de contenus audiovisuels* [en ligne]. Claret (France) : Netia, 31 août 2012 [Consulté le 26 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://www.netia.com/index.php/fr/actualites-et-evenements-3/actualites/571-sonuma-archives-nationales-radio-et-television-belges-gestionnaire-contenus-audiovisuels>.

[90] Premiers contrats de sous-traitance attribués. In : SONUMA. *Accueil* [en ligne]. Liège : SONUMA, s.d. [Consulté le 26 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://www.sonuma.be/article/premiers-contrats-de-sous-traitance-attribu%C3%A9s>.

[91] LEMAY, Yvon, KLEIN, Anne. La diffusion des archives : les 12 travaux des archivistes à l'ère du numérique. In : *Congrès de l'Association professionnelle des techniciennes et techniciens en documentation (APTDQ)* [en ligne]. Montréal, 20 avril [Consulté le 26 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://aptdq.org/wp-content/uploads/2012/03/YvonLemay.AnneKlein.pdf>.

[92] CHARBONNEAU, Normand. La diffusion. In : COUTURE, Carol, et al. *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec, 2000, p. 373-428. ISBN 2-7605-0941-9 cité dans **[91]**.

[93] FERRO, Marc cité dans GAUTHIER, Guy. *Le documentaire un autre cinéma*. [2^e édition]. Paris : Nathan, c2000. (Nathan université. Série Cinéma). ISBN 2091911151.

[94] Ministère de la Communauté française. Arrêté du Gouvernement de la Communauté française portant approbation du quatrième contrat de gestion de la Radio-Télévision belge de la Communauté française pour les années 2013 à 2017 incluses. *Moniteur Belge* [base de données en ligne]. 1^e mars 2013, n° 2013029130, p. 13043-13081 [Consulté le 26 août 2014]. Disponible sur : Justel.

[95] SCHLESSER, François-Xavier. *RE : Conditions d'accès à votre catalogue* (2014, 30 juillet). [Courrier électronique à Annie Randazzo], [en ligne]. Adresse par courrier électronique : annie@bruxxel.org.

[96] VIEIRA, Célia. *Inter Media: littérature, cinéma et intermédialité*. Paris : l'Harmattan, 2011. ISBN 9782296542617.

[97] La SONUMA propose son nouveau site : quand nos souvenirs se retrouvent sur le Web. In : Fédération Wallonie-Bruxelles. *Explorez la Fédération Wallonie-Bruxelles par thème* [en ligne]. Bruxelles : Fédération Wallonie-Bruxelles, ca. 2009 [Consulté le 26 août 2014]. Disponible sur le Web : [http://www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=avm_detail&no_cache=1&tx_ttnews\[tt_news\]=815&L=0&cHash=9bc6ff38bfbb3cd2d663f57960cf32e0](http://www.audiovisuel.cfwb.be/index.php?id=avm_detail&no_cache=1&tx_ttnews[tt_news]=815&L=0&cHash=9bc6ff38bfbb3cd2d663f57960cf32e0).

[98] 2.200 archives RTBF pour le portail Euscreen. In : RTBF. *Entreprise* [en ligne]. Bruxelles : RTBF, 3 septembre 2012 [Consulté le 26 août 2014]. Disponible sur le Web : http://www.rtf.be/entreprise/actualite_2-200-archives-rtbf-pour-le-portail-euscreen?id=7832080.

- [99] BACHIMONT, Bruno. Nouvelles tendances applicatives. De l'indexation à l'éditorialisation. In : GROS Patrick. *L'indexation multimédia : description et recherche automatiques*. Paris : Hermès sciences, 2007. p. 15-29 [Consulté le 26 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://cours.ebsi.umontreal.ca/sci6116/Ressources_files/BachimontFormatHerme%CC%80s.pdf>.
- [100] TRELEANI, Matteo. *Mémoires audiovisuelles : les archives en ligne ont-elles un sens ?*. [en ligne] Version augm. au 11 mai 2014 [Consulté le 26 août 2014]. Montréal (Québec) : Les presses de l'Université de Montréal, mai 2004. (Parcours numériques). ISBN (Papier) 9782760633681. ISBN (PDF) 9782760633698. Disponible sur le Web : <<http://parcoursnumeriques-pum.ca/preface-38>>.
- [101] Direction des Archives de France. *Dictionnaire de terminologie archivistique* [en ligne]. Archives départementales du Nord, 2007 [Consulté le 26 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/3226>>.
- [102] MARTIN, Bénédicte. *La numérisation du patrimoine culturel : mise à jour 2010-01* [en ligne]. Bruxelles : ARC asbl, 2010 [Consulté le 26 août 2014]. (Les petits cahiers d'action et recherche Culturelles). Disponible sur le Web : <<http://p1339.phpnet.org/wp-content/uploads/2012/02/2010-01-La-num%C3%A9risation-du-patrimoine-culturel.pdf>>.
- [103] Belgique. Conseil de la propriété intellectuelle. Section Droits d'auteur et Droits voisins. *Avis : pistes de réflexions relatives aux « Bibliothèques Numériques » dans trois cas de figure* [en ligne]. [Bruxelles : Service Public Fédéral Économie, 21 septembre 2009] [Consulté le 26 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://economie.fgov.be/fr/binaries/Biblioth%C3%A8ques%20Num%C3%A9riques_tcm326-77732.pdf>.
- [104] Communauté française de Belgique. *Communiqué de presse : la Communauté française s'engage avec la RTBF et la Région wallonne dans la Sonuma, société chargée de la numérisation et de la commercialisation d'archives audiovisuelles, patrimoine de tous les francophones de Bruxelles et de Wallonie* [en ligne]. Bruxelles : Communauté française de Belgique, 4 juillet 2008 [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://www.fadilalaanan.net/downloads/pdf/ArchivesRTBF_04.07.08.pdf>.
- [105] JENNOTTE, Alain. L'inespérée renaissance des archives de la RTBF. *Le Soir* [en ligne]. lundi 1^{er} juin 2009 [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://archives.lesoir.be/l-8217-inesperee-renaissance-des-archives-de-la-rtbf_t-20090601-00NCAY.html>.
- [106] Commission de la Culture, de la Jeunesse, de l'Audiovisuel, de l'Aide à la Presse et du cinéma du Parlement de la Communauté française. *Compte rendu intégral. Cric* [en ligne]. 26 avril 2011, n°95- Cult.16 (2010-2011) [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <<https://www.pfwb.be/le-travail-du-parlement/doc-et-pub/documents-parlementaires-et-decrets/documents/001339297>>.
- [107] HANOT, Muriel. Les premiers pas d'une histoire expérimentale. *Médiatiques* [en ligne]. 2003, n°33, p. 1-2 [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.ejlorm.be/mediatiques/33.pdf>>.

- [108] LOVENS, Pierre-François. Bribes d'histoire de la télévision belge. *La libre.be* [en ligne]. 17 octobre 2003 [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.lalibre.be/culture/medias-tele/bribes-d-histoire-de-la-television-belge-51b8809fe4b0de6db9a95d5d>>.
- [109] Télévision et Histoire. Une rencontre conditionnée par les images : compte rendu du colloque international organisé par l'ORM et le Mundaneum (5-6 octobre 2000). *Médiatiques* [en ligne]. 2000, n°21, p. 52-53 [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.ejlorm.be/mediatiques/21.pdf>>.
- [110] Packed vzw. *Accueil* [en ligne]. Bruxelles : Packed vzw, c2014 [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.packed.be/fr/>>.
- [111] GRAF, Christophe. Memoriav : réseau national pour la sauvegarde du patrimoine audiovisuel suisse. In : HIRAUX, Françoise (ed.). *Les archives audiovisuelles : politiques et pratiques dans la société de l'information*. Louvain-la-Neuve : Academia-Bruylant, 2009, p. 139-148. (Publications des archives de l'Université catholique de Louvain ; 23). ISBN 9782872099412.
- [112] Memobase. *Accueil* [en ligne]. Berne : Association pour la sauvegarde de la mémoire audiovisuelle suisse, [octobre 2012] [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.memobase.ch/fr>>.
- [113] Gouvernement de la Fédération Wallonie-Bruxelles. [Déclaration de politique communautaire 2014-2019] : *Fédérer pour réussir* [en ligne]. Bruxelles : Gouvernement de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 23 juillet 2014 [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://gouvernement.cfwb.be/d-claration-de-politique-communautaire-2014-2019-f-d-rer-pour-r-ussir>>.
- [114] WELSH, Philippe. *Lettre au fils*. Paris : Lardux Films ; Les Films sans concessions, 2002 (prod.). 1 film 35 mm (10 min), couleur, format 1:37, Dolby SR, Visa n°105 281. Disponible sur le Web : <http://www.lardux.com/spip.php?page=article&id_article=240>.
- [115] JEULAND, Yves. Une pratique de l'image d'archives dans l'écriture documentaire. *E-Dossiers de l'audiovisuel : l'Extension des usages de l'archive audiovisuelle* [en ligne]. mai 2014 [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/une-pratique-de-l-image-d-archives-dans-l-ecriture-documentaire.html>>.
- [116] Commission de la Culture, de la Jeunesse, de l'Audiovisuel, de l'Aide à la Presse et du cinéma du Parlement de la Communauté française. Compte rendu intégral. *Cric* [en ligne]. 29 mars 2011, n° 89-Cult.15 (2010-2011) [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <<https://www.pfwb.be/le-travail-du-parlement/doc-et-pub/documents-parlementaires-et-decrets/documents/001337438>>.
- [117] MUKUNA, Olivier. C'est un sujet sale qu'on ne peut toucher que si l'on n'a plus rien à perdre. *Agora Vox* [en ligne]. mercredi 5 octobre 2011 [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.agoravox.fr/actualites/medias/article/c-est-un-sujet-sale-que-l-on-ne-101816>>.
- [118] FAQ. In Institut national de l'audiovisuel. *INAMEDIAPRO : Préférences* [en ligne]. Paris : Institut national de l'audiovisuel, c2014 [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://www.inamediapro.com/mode_d-emploi/faq.html>.

- [119] ENGLEBERT, Jacques, DUSOLLIER, Séverine, TULKENS, Françoise, et al. *États généraux des médias d'information : atelier n° 3 : la liberté d'expression* [en ligne]. Bruxelles : Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles, [2013] [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://egmedia.pcf.be/wp-content/uploads/2011/03/EGMI-Atelier-3-rapport-recommandations-de%CC%81f-2013-05-21.pdf>>.
- [120] PSENNY, Daniel. L'INA ouvre les portes de l'enfer. *Le Monde.fr* [en ligne]. 26 mai 2013 [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/05/23/l-ina-ouvre-les-portes-de-l-enfer_3416404_3246.html>.
- [121] ERNAUX, Annie. *Les années*. Paris : Gallimard, 2008. ISBN 978-2-07077922-2.
- [122] KAMMANS, Louis-Philippe. Démonstrations des possibilités artistiques de la télévision et de ses possibilités dans l'effort d'information. In : Université Libre de Bruxelles. *La Télévision : XVIII^e Semaine Sociale Universitaire*, 21-26 mars 1960. Bruxelles : Institut de Sociologie Solvay, 1961, p. 225-226.
- [123] CHABIN, Marie-Anne. *Peut-on parler de diplomatie numérique ? Impressions, expressions. Blog de Marie-Anne Chabin* [en ligne]. avril 2011 [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.marieannechabin.fr/diplomatique-numerique/>>
Note : Cet article a été publié dans l'ouvrage *Vers un nouvel archiviste numérique*, édition. l'Harmattan en 2013.
- [124] CHABIN, Marie-Anne. *Nouveau glossaire de l'archivage*. Version février 2010. In : Archive 17. *Site du Cabinet de conseil et d'expertise Archive 17* [en ligne]. mars 2010 [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.archive17.fr/index.php/form/3-nouveau-glossaire-de-larchivage.html>>
Note : Le glossaire, sous la forme d'un PDF, peut être téléchargé gratuitement, après avoir rempli le formulaire d'identification.
- [125] Collectif Piaf. Glossaire. In : Association Internationale des Archivistes Francophones. *Bienvenue* [en ligne]. Sainte-Foy (Québec) : Association Internationale des Archivistes Francophones, 18 octobre 2009 [Consulté le 27 août 2014]. Disponible sur le Web : <<http://www.piaf-archives.org/espace-formation/mod/ressource/view.php?id=22>>.

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE N°1 : DÉCLARATION UNIVERSELLE SUR LES ARCHIVES.....	I
ANNEXE N°2 : ARCHIVES AUDIOVISUELLES ET ŒUVRES ORPHELINES.....	II
ANNEXE N°3 : LES ASSOCIATIONS D'AUDITEURS AU MICRO DU TEMPS DE L'INR	X
ANNEXE N°4 : EXCEPTIONS DROIT D'AUTEUR ET DROITS VOISINS ET BIBLIOTHÈQUES NUMÉRIQUES : TROIS CAS DE FIGURE.....	XI
ANNEXE N°5 : POLITIQUE DE SÉLECTION ET CRITÈRES DE SÉLECTION.....	XVI

DÉCLARATION UNIVERSELLE SUR LES ARCHIVES



Déclaration adoptée
par la 36^e session de
la Conférence générale
de l'UNESCO



International Council on Archives
conseil international des archives

Les **archives** consignent les décisions, les actions et les mémoires. Les archives constituent un patrimoine **unique** et **irremplaçable** transmis de **génération en génération**. Les documents sont gérés dès leur création pour en **préserver** la valeur et le sens. Sources d'informations **fiables** pour une gouvernance **responsable** et **transparente**, les archives jouent un rôle **essentiel** dans le développement des sociétés en contribuant à la constitution et à la **sauvegarde** de la **mémoire** individuelle et collective. L'accès le plus large aux archives doit être maintenu et encouragé pour l'accroissement des **connaissances**, le maintien et l'avancement de la **démocratie** et des droits de la personne, la **qualité** de vie des citoyens.

À cette fin, nous reconnaissons

- le **caractère unique** des archives, à la fois témoignage authentique des activités administratives, culturelles et intellectuelles et reflet de l'évolution des sociétés ;
- le **caractère essentiel** des archives pour la conduite efficace, responsable et transparente des affaires, la protection des droits des citoyens, la constitution de la mémoire individuelle et collective, la compréhension du passé, la documentation du présent et la préparation de l'avenir ;
- la **diversité** des archives permettant de documenter l'ensemble des domaines de l'activité humaine ;
- la **multiplicité des supports** sur lesquels les archives sont créées et conservées, que ce soit le papier, le numérique, l'audiovisuel ou tout autre type ;
- le **rôle des archivistes** qui, en tant que professionnels bénéficiant d'une formation initiale et continue, servent leurs sociétés respectives en appuyant la création des documents, en procédant à leur sélection, leur préservation et en les rendant accessibles pour leur utilisation ;
- la **responsabilité de tous**, citoyens, décideurs publics, propriétaires ou détenteurs d'archives publiques ou privées, archivistes et spécialistes de l'information, dans la gestion des archives.

Et c'est pourquoi nous nous engageons à travailler de concert, pour que

- chaque État se dote de politiques et de lois concernant les archives et qu'il les mette en œuvre ;
- la gestion des archives soit valorisée et pleinement exercée au sein de tout o. ses activités ;
- les ressources nécessaires, incluant l'embauche de professionnels qualifiés, soient allouées à la gestion adéquate des archives ;
- les archives soient gérées et conservées dans des conditions qui en assurent l'authenticité, l'intégrité et la plus grande marge d'utilisation ;
- les archives soient rendues accessibles à tous, dans le respect des lois en vigueur et des droits des personnes, des créateurs, des propriétaires et des utilisateurs ;
- les archives soient utilisées afin de contribuer à la promotion de citoyens responsables.

Adoptée à l'Assemblée générale du Conseil International des Archives
Oslo, Septembre 2010

Les archives audiovisuelles et l'incapacité à libérer les droits des œuvres orphelines

par *Stef van Gompel*

EDITORIAL

Imaginez que vous trouviez, dans un grand aéroport international, un jeune enfant perdu, en larmes, à la recherche de ses parents. Vos chances de retrouver rapidement ces derniers dépendront, notamment, de la quantité d'informations que vous parviendrez à obtenir de l'enfant et du soutien que vous accorderez ou non l'administration aéroportuaire dans vos recherches.

Identifier les ayants droit des œuvres audiovisuelles "devenues orphelines" n'est guère différent. Les recherches peuvent dans ce cas être facilitées par les éventuelles données que contient l'œuvre sur ses auteurs. Même si c'est le cas, il vous restera à les retrouver. Contrairement à un enfant, en effet, une œuvre audiovisuelle peut avoir plus d'un couple de parents et bon nombre d'entre elles n'offrent aucune précision sur leur identité ou leur nombre. Pire encore, réaliser que l'œuvre audiovisuelle en question est effectivement orpheline peut prendre du temps, car les films ne pleurent pas. A l'évidence, retrouver les ayants droit peut aisément se transformer en cauchemar malgré la meilleure volonté du monde.

Les œuvres orphelines sont nombreuses et leur utilisation présente énormément d'intérêt, notamment parce qu'elles représentent une part substantielle de notre culture. Mais comment les utiliser sans se heurter à la législation en vigueur en matière de droit d'auteur ? Le droit communautaire est-il à même de résoudre cette question ? La législation nationale peut-elle offrir des solutions ? Comment trouver un juste équilibre entre les intérêts des titulaires du droit d'auteur et des éventuels utilisateurs et, en définitive, ceux du grand public ? Le présent IRIS *plus* nous offre un exemple de réponses qui peuvent être apportées à ces questions.

Strasbourg, avril 2007

Susanne Nikoltchev

Coordinatrice IRIS

*Responsable du département Informations juridiques
Observatoire européen de l'audiovisuel*

IRIS *plus* est un supplément à IRIS, *Observations juridiques de l'Observatoire européen de l'audiovisuel*, Edition 2007-4



OBSERVATOIRE EUROPEEN DE L'AUDIOVISUEL
EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY
EUROPÄISCHE AUDIOVISUELLE INFORMATIONSTELLE

76 ALLEE DE LA ROBERTSAU • F-67000 STRASBOURG
TEL +33 (0)3 88 14 44 00 • FAX +33 (0)3 88 14 44 18
<http://www.obs.coe.int>
e-mail: obs@obs.coe.int

Les archives audiovisuelles et l'incapacité à libérer les droits des œuvres orphelines

Stef van Gompel

Institut du droit de l'information (IViR),
Université d'Amsterdam

1. Introduction¹

L'avènement des nouveaux médias et technologies numériques a favorisé la rapide croissance du marché de la réutilisation des œuvres existantes. La technologie numérique moderne en réseau offre la possibilité de numériser et de réutiliser, à grande échelle et à un coût relativement faible, des œuvres déjà existantes. Les contenus, qui ne pouvaient autrefois faire l'objet d'une nouvelle exploitation commerciale sur les canaux de distribution analogiques, peuvent à présent être diffusés sur des canaux de distribution numériques à peu de frais. Les fournisseurs de services et de modèles commerciaux qui connaissent une nouvelle évolution exploitent de plus en plus l'immense potentiel des contenus existants. Citons, par exemple, le cas de *BBC Creative Archive* qui offre au public britannique l'accès intégral en ligne aux anciennes émissions radiophoniques et télévisuelles de la BBC², ainsi que la base de données *INA-Média*, qui fournit aux utilisateurs professionnels un accès en ligne aux documents numérisés de l'Institut national de l'audiovisuel (INA)³ en France.

La généralisation de la diffusion numérique des œuvres préexistantes inspire également la création de nouvelles œuvres, qui s'appuient en grande partie ou entièrement sur les précédentes. Le film documentaire amateur *Tarnation*, plébiscité lors du Festival Sundance et du Festival du film de Cannes en 2004, en offre un exemple. Il s'agit d'une compilation en mouvement de photographies, vidéos personnelles, extraits de films et d'émissions télévisées, messages de répondeurs téléphoniques et séquences d'entretiens individuels, le tout mixé et monté à l'aide du logiciel vidéo iMovie⁴. Il illustre les possibilités pratiques d'utiliser et re(produire) un contenu créatif qu'offre la technologie à chacun.

L'environnement numérique actuel fournit ainsi de nombreuses possibilités de numérisation et de réutilisation des contenus préexistants. Les archives, bibliothèques et musées nationaux peuvent jouer un rôle clé dans l'exploitation de ces possibilités. En leur qualité d'archives palpables et concrètes du passé, ils fournissent de documents culturels et scientifiques, tels que livres, journaux, cartes, films, photographies et musique. Cet ensemble représente la richesse de la diversité du patrimoine culturel européen. A l'issue de la numérisation et de la mise à disposition, en ligne, des documents conservés par ces établissements, les citoyens, les chercheurs et les industries du secteur créatif peuvent tirer partie de cette manne, en l'utilisant pour leurs études, travaux ou loisirs, ou encore comme matériel brut dont ils pourraient avoir besoin pour de nouvelles créations. Pour donner un élan à la numérisation et à l'accès en ligne des collections des institutions culturelles, la Commission européenne a lancé en septembre 2005 l'Initiative "i2010 : Bibliothèques numériques"⁵.

La numérisation et la réutilisation des contenus existants supposent différents actes limités par le droit d'auteur ou les droits voisins. La numérisation implique la réalisation d'une copie, normalement soumise au consentement de l'ayant droit concerné. La diffusion, la communication ou tout autre forme de mise à disposition du public du document numérisé exige également une autorisation. Hormis les situations dans lesquelles le contenu est tombé dans le domaine public ou lorsque les activités de reproduction ou de communication font l'objet d'une exception ou d'une limitation, l'utilisateur potentiel est tenu de libérer l'ensemble des droits attachés à l'utilisation qu'il compte en faire.

Le processus de libération des droits peut toutefois être entravé, si un ou plusieurs ayants droit d'une œuvre ou d'un autre objet protégé demeurent impossibles à identifier ou à retrouver à l'issue d'une recherche raisonnable menée par la personne qui souhaite utiliser cette œuvre. Il s'agit en l'espèce de la problématique dite des "œuvres orphelines". L'impossibilité d'obtenir l'autorisation ou des titulaires des droits en question empêche la réutilisation légale de l'œuvre. Cette situation devient particulièrement délicate en cas de propriété multiple des œuvres, telles que les productions télévisuelles ou autres œuvres audiovisuelles, qui pourraient imposer de retrouver leurs nombreux ayants droit en vue de négocier et d'obtenir l'autorisation de les utiliser.

L'obligation d'imposer la libération des droits d'auteur et des droits voisins des œuvres orphelines peut par conséquent compromettre des projets de réutilisation tout entiers et empêcher de puiser dans de précieux contenus culturels ou scientifiques pour la création de nouvelles œuvres. Libérer le potentiel des contenus préexistants impose, dès lors, avant tout de dégager des solutions juridiques, afin de remédier correctement à ce problème. La question des œuvres orphelines est pourtant largement négligée aujourd'hui en Europe.

C'est la raison pour laquelle nous examinerons et évaluerons dans le présent article les solutions qui pourraient être apportées à l'échelon européen ou national pour surmonter les difficultés liées à la libération des droits des œuvres orphelines. Bien que ces solutions visent en général à répondre aux inquiétudes des utilisateurs, elles accordent une attention particulière à la manière dont les différents modèles préservent également les intérêts légitimes des auteurs et des ayants droit. Nous examinerons cependant plus en détails, dans un premier temps, la problématique des œuvres orphelines et de sa pertinence au regard des archives audiovisuelles.

2. Les œuvres orphelines

Définition

Une œuvre orpheline peut se définir comme une œuvre protégée par le droit d'auteur (ou un objet protégé par des droits voisins)⁶, dont l'ayant droit ne peut être identifié ou localisé par une personne désireuse de faire usage de l'œuvre d'une manière qui requiert le consentement de l'ayant droit. Lorsqu'il est impossible de trouver le titulaire du droit, et ce même après avoir raisonnablement effectué des recherches, le potentiel utilisateur n'a d'autre choix que de réutiliser l'œuvre, tout en courant le risque qu'une action soit engagée à son encontre pour cette infraction, ou de renoncer totalement à son intention de faire usage de l'œuvre en question. Ce dernier cas de figure empêcherait une utilisation fructueuse et bénéfique de l'œuvre. Cette solution n'est pas conforme à l'intérêt général, notamment lorsque le titulaire du droit, s'il avait été retrouvé, ne se serait pas opposé à l'utilisation de son œuvre⁷.

Le problème des œuvres orphelines ne se pose pas lorsque le consentement des ayants droit n'est pas exigé. C'est le cas, par exemple, si la reproduction ou la communication fait l'objet d'une exception ou d'une restriction. L'article 5(2)(c) de la Directive sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information⁸ ("Directive droit d'auteur"), qui prévoit une exception de reproduction spécifique des œuvres dans un but non lucratif en faveur des archives ou des bibliothèques accessibles au public, des établissements d'enseignement ou des musées, en offre une illustration. Les Etats membres sont par conséquent autorisés à inscrire dans leur législation une exception permettant à ces institutions de réaliser des reproductions analogiques ou numériques des œuvres disponibles dans leurs collections aux fins de conservation ou de restauration. La plupart des pays européens ont de fait adopté une disposition de ce genre. La question des œuvres orphelines ne se pose pas en l'espèce, dans la mesure où la numérisation de documents conservés au sein des bibliothèques, archives ou musées nationaux s'inscrit dans le cadre de cette exception.

Certains pays ont néanmoins mis en œuvre cette exception en l'interprétant de manière assez étroite. Au Royaume-Uni, par exemple, la reproduction d'enregistrements sonores, d'émissions ou de films à des fins de conservation n'est pas autorisée⁹. Reproduire légalement ces documents sans le consentement du/des titulaire(s) des droits est par conséquent impossible. La question des œuvres orphelines peut donc se poser dans ce cas. La solution adéquate à la question de la conservation ne se trouve à l'évidence pas dans le cadre de la problématique des œuvres orphelines, mais plutôt dans l'adoption d'une exception ou d'une restriction spécifique, comme le prévoit l'article 5(2)(c) de la Directive relative au droit d'auteur¹⁰. C'est la raison pour laquelle les questions spécifiquement relatives à la conservation des œuvres demeureront hors du champ du présent article.

Une autre situation permet la réutilisation d'une œuvre sans l'autorisation de l'auteur ou des ayants droit concernés : lorsque l'œuvre ou tout autre objet protégé est tombé dans le domaine public. Il arrive ainsi qu'une part considérable des documents conservés dans certains musées, établissements d'archives et bibliothèques soient effectivement dans le domaine public par suite de l'extinction des droits associés à ces documents. Ce n'est toutefois souvent pas le cas des archives audiovisuelles, car la majorité du patrimoine cinématographique et audiovisuel est assez récent. La libération du droit d'auteur et des droits voisins joue dès lors un rôle important lorsque les archives audiovisuelles sont numérisées et mises à disposition en ligne. La question des œuvres orphelines peut de ce fait représenter un obstacle de taille à la réutilisation des archives audiovisuelles.

Les œuvres orphelines et la propriété multiple

Toute œuvre, quelque soit son type, peut en théorie, devenir "orpheline". Les questions habituelles des œuvres orphelines se posent en cas de nécessité de libération des droits des œuvres dont l'origine n'est pas identifiée, à savoir dans les cas d'œuvres "anciennes" ou de celles qui ne sont plus éditées ou mises sous une autre forme à la disposition du public. Les photos sans légende, les cartes postales anciennes, les publicités parues dans des revues anciennes, les romans épuisés et les programmes informatiques obsolètes sont autant d'exemples d'œuvres susceptibles de devenir orphelines¹¹.

La problématique des œuvres orphelines peut cependant se poser de manière plus aiguë pour les œuvres dites "de collaboration" dont la propriété est multiple, telles que les films et les œuvres audiovisuelles. Comme les ayants droit sont conjointement titulaires du droit d'auteur des œuvres dont la propriété est multiple, la législation nationale exige habituellement le consentement de tous ces ayants droit pour obtenir l'autorisation d'utiliser l'œuvre¹². Par conséquent, le refus du consentement d'un seul d'entre eux ou l'impossibilité de le retrouver peut faire obstacle à la réutilisation de l'œuvre tout entière. Chaque titulaire de droit a ainsi le pouvoir d'empêcher l'utilisation de l'œuvre par un éventuel utilisateur. Il s'agit là de ce que l'on qualifie parfois de la "tragédie de l'exclusion d'une jouissance commune" : lorsque plusieurs propriétaires sont titulaires des droits effectifs d'autorisation ou d'interdiction de l'exploitation d'une œuvre et que chaque utilisateur éventuel est tenu d'obtenir l'autorisation de l'ensemble de ces ayants droit, il arrive que l'œuvre ne puisse pas être utilisée malgré sa valeur potentielle¹³.

La nécessité d'obtenir l'autorisation de chaque ayant droit d'une œuvre dont la propriété est multiple implique, pour parvenir à libérer les droits attachés à ladite œuvre, que l'éventuel utilisateur identifie et retrouve au préalable l'ensemble des ayants droit. Compte tenu du nombre possible de ces derniers, cette tâche risque de s'avérer difficile. La probabilité en pratique qu'une œuvre dont la propriété est multiple devienne en partie "orpheline" sera par conséquent plus élevée que si l'œuvre est détenue par un seul et unique ayant droit.

Le fait que le problème des œuvres orphelines se pose de manière plus aiguë pour les œuvres dont la propriété est multiple ne justifie pas cependant un traitement différent de la question. Tant qu'une éventuelle solution au problème des œuvres orphelines s'appliquera à un titulaire du droit d'auteur impossible à retrouver et concerné par une œuvre dont la propriété est multiple, le règlement de cette question n'appellera aucune disposition supplémentaire. Bien qu'il existe à l'évidence des mesures spécifiques adaptées au problème de la propriété multiple, leur examen dépasse le cadre du débat qui nous occupe ici¹⁴.

L'ampleur concrète de la problématique

Bien que la numérisation et la réutilisation des contenus déjà existants semblent offrir de vastes possibilités d'exploration au profit de la société européenne dans son ensemble, il reste encore à évaluer l'ampleur concrète du problème des œuvres orphelines d'un point de vue économique et social. L'Union européenne a organisé deux grandes consultations sur cette question. A partir d'un document de travail établi en 2001 par ses services sur certains aspects juridiques des œuvres cinématographiques et autres œuvres audiovisuelles, les parties du secteur audiovisuel concernées ont été interrogées sur les éventuelles difficultés qu'elles rencontraient au regard de l'identification des ayants droit et qui faisaient obstacle à l'exploitation d'œuvres audiovisuelles¹⁵. Dans le cadre de l'Initiative "i2010 : Bibliothèques numériques", la Commission a demandé aux intéressés si la question des documents orphelines leur paraissait importante sur le plan économique et pertinente dans la pratique¹⁶.

Aucune de ces consultations n'a permis de recueillir un grand nombre de données. Bien que certaines estimations considèrent que bien plus de 40 % de l'ensemble des œuvres créatives existantes pourraient être orphelines¹⁷, ce chiffre n'a pu à ce jour être corroboré par manque de données. Ces enquêtes ont uniquement révélé que plusieurs parties prenantes, notamment les institutions audiovisuelles et culturelles (principalement les bibliothèques, les archives et les radiodiffuseurs publics), considéraient cette question comme un véritable problème, parfaitement fondé¹⁸. Aucun élément d'appréciation solide n'a cependant permis de déterminer jusqu'à quel point l'utilisation des œuvres orphelines posait problème ni à quelle fréquence elles entravaient la création. Les utilisateurs ne considèrent pas systématiquement en pratique que les difficultés liées à la réutilisation des œuvres orphelines soient un réel obstacle. Il arrive, par exemple, qu'ils se tournent vers d'autres solutions, par exemple en utilisant des œuvres déjà tombées dans le domaine public ou une œuvre de substitution pour laquelle l'autorisation sera plus facile à obtenir¹⁹.

Il convient également de souligner, à cet égard, que le fait de retrouver un ayant droit passe d'abord et avant tout par l'organisation de recherches approfondies. Bien que l'identification des ayants droit puisse quelquefois se révéler laborieuse et coûteuse, l'éventuel utilisateur est néanmoins tenu de consacrer des ressources et un nombre d'heures conséquents dans sa quête d'une autorisation. Il est tout à fait normal et inévitable que le processus de libération des droits s'accompagne des frais de transaction. Aussi les solutions juridiques au problème des œuvres orphelines ne devraient-elles pas être imprégnées des souhaits émis par les intéressés qui ne considèrent pas comme une priorité le fait d'investir des sommes raisonnables dans la libération des droits. Une intervention réglementaire ou législative ne pourrait en effet se justifier que dans la mesure où il existe une défaillance structurelle du marché.

C'est à l'évidence le cas de la question des œuvres orphelines. Si à l'issue d'une recherche raisonnablement conduite, un ou plusieurs ayants droit restent inconnus ou introuvables, l'éventuel utilisateur n'a aucune possibilité d'obtenir d'autorisation. Lorsque la ou les parties habilitées à négocier une autorisation ne peuvent être retrouvées, il n'existe tout simplement aucun moyen de passer contrat, ce qui aboutit à une situation où tout accord sur l'utilisation souhaitée de l'œuvre est impossible. Par conséquent, malgré la difficulté de quantifier l'ampleur du problème, une intervention réglementaire visant à remédier au problème des œuvres orphelines semble se justifier.

Le législateur européen en a également pris conscience. Dans le cadre de l'Initiative "i2010 : bibliothèques numériques", la Commission européenne a récemment adopté une recommandation sur la numérisation et l'accessibilité en ligne du matériel culturel et la conservation numérique²⁰, dans laquelle elle invite les Etats membres à créer des mécanismes destinés à faciliter l'utilisation des œuvres orphelines (article 6(a)) et à promouvoir la mise à disposition de listes des œuvres orphelines connues et des œuvres tombées dans le domaine public (article 6(c)). Suite à cette recommandation, le Conseil européen, a adopté des conclusions qui précisent les actions prioritaires à mener par les Etats membres et la Commission²¹. Le Conseil invite les Etats membres à mettre en place, selon un calendrier indicatif, des dispositifs qui visent à faciliter la numérisation et l'accès en ligne des œuvres orphelines d'ici à la fin de l'année 2008. La Commission, par ailleurs, est invitée à proposer des solutions pour certains points de droit spécifiques, tels que les œuvres orphelines, et à assurer leur efficacité au niveau transfrontalier. L'échéance proposée à la Commission pour la formulation de ses solutions est fixée aux années 2008-2009.

Le Conseil de l'Europe a invité, à ce même titre, ses Etats membres à examiner et, si besoin est, à élaborer des initiatives en vue de remédier aux situations où il s'avère impossible pour les radiodiffuseurs publics d'obtenir les autorisations nécessaires et de libérer les droits requis pour l'exploitation de productions radiophoniques et télévisuelles protégées et conservées dans leurs archives, entre autres, en raison de l'incapacité à pouvoir identifier l'intégralité des ayants droit²².

3. Les solutions possibles à la problématique des œuvres orphelines

Plusieurs solutions alternatives à la question des œuvres orphelines sont envisageables. Elles peuvent être classées en six catégories, que nous examinerons successivement.

3.1 Les informations relatives à la gestion des droits

La difficulté de retrouver les ayants droit tient, dans une large mesure, à certains facteurs intrinsèques, parmi lesquels figurent (i) le fait que toutes les œuvres ne s'accompagnent pas d'une mention de l'auteur ou d'indications sur la propriété du droit d'auteur de l'œuvre, (ii) le caractère périmé des informations relatives à la propriété du droit d'auteur attaché à l'œuvre, dû à un changement de propriété, et (iii) l'absence générale de registres de droit d'auteur adéquats ou d'autres documents accessibles au public. On pourrait alors imaginer de prévoir des dispositifs qui favoriseraient la fourniture au public d'informations sur la gestion des droits²³ (métadonnées). La mise à disposition publique de données suffisantes en la matière pourrait diminuer les frais de transaction occasionnés par la recherche des ayants droit, ce qui faciliterait la libération des droits des œuvres.

Obliger les auteurs ou les titulaires de droits à fournir des informations sur la propriété du droit d'auteur serait cependant contraire à l'article 5(2) de la Convention de Berne²⁴ si l'existence ou l'exercice du droit d'auteur en devenait subordonné à des exigences formelles. Sauf lorsqu'ils s'appliquent à des situations exclusivement nationales, les régimes d'enregistrement obligatoires sont illicites au regard de la Convention de Berne, au même titre que l'obligation d'apposer une fiche de droit d'auteur, mentionnant l'identité et les coordonnées de son titulaire, sur chaque exemplaire de l'œuvre. Il n'est, en revanche, pas interdit de prendre des mesures qui incitent les ayants droit à communiquer volontairement les informations relatives à la propriété du droit d'auteur et aux conditions auxquelles est soumise l'autorisation.

Plusieurs mesures sont susceptibles d'encourager la fourniture volontaire de ces données. Les auteurs et titulaires des droits pourraient, en premier lieu, être tout simplement incités à communiquer les informations relatives au droit d'auteur ou, pour les œuvres numériques, à y intégrer des données adéquates sur la gestion des droits. S'agissant de ces dernières, les systèmes de gestion des droits numériques pourraient jouer un rôle important. Comme ceux-ci peuvent comporter de vastes bases de données sur la gestion des droits pour soutenir le processus d'autorisation et de contrôle de l'utilisation en ligne des œuvres protégées par le droit d'auteur, ils peuvent contribuer dans une large mesure à une libération efficace des droits sur Internet.

Il serait par ailleurs envisageable d'encourager les auteurs ou les titulaires de droits à recourir aux contrats *Creative Commons* (CC)²⁵ ou à des licences de même type²⁶, qui établissent un lien direct entre une œuvre et sa licence. Les contrats CC offrent une formule standardisée d'autorisation et de contrats susceptible d'être associée à une œuvre par les ayants droit, qui permet à tout utilisateur éventuel de faire usage de l'œuvre conformément aux modalités spécifiques de ce contrat. Les titulaires de droits ont le choix entre diverses modalités contractuelles CC, ce qui leur offre la possibilité de décider a priori des conditions auxquelles la réutilisation de leurs œuvres serait soumise et des droits qu'ils souhaiteraient par la même occasion réserver. Les conditions contractuelles CC jointes par la suite aux exemplaires de l'œuvre offrent une transparence à l'éventuel utilisateur et facilitent ainsi considérablement la procédure d'autorisation.

Enfin, certaines dispositions pourraient être prises pour la consignation, par les titulaires de droits, de la propriété du droit d'auteur dans des bases de données créées et conservées pour fournir des informations relatives au droit d'auteur attaché aux œuvres. Cette initiative pourrait consister à faciliter, soit la constitution de bases de données sur la gestion des droits par des entités publiques ou privées²⁷, soit la mise en place de dispositifs d'enregistrement volontaire par la législation nationale ou internationale en matière de droit d'auteur²⁸. Encourager la consignation d'informations relatives à la gestion des droits dans des bases de données ou des registres offrirait aux utilisateurs une importante source de renseignements sur une œuvre, son auteur et l'actuel titulaire du droit d'auteur. Cette solution accélérerait considérablement la réutilisation des œuvres protégées par le droit d'auteur, sous réserve que ces informations soient mises à jour. A cet égard, les sociétés de gestion collective pourraient jouer un rôle important en permettant la consultation de leurs bases de données, puisqu'elles détiennent déjà une vaste documentation sur la gestion des droits relative à leur répertoire. Des courtiers en informations peuvent par ailleurs assister les utilisateurs dans la recherche de bases de données ou de registres pour les éclairer sur la propriété du droit d'auteur, voire libérer les droits des œuvres protégées par le droit d'auteur.

Avantages et inconvénients

La recherche des ayants droit peut être considérablement facilitée par la généralisation de la disponibilité des informations relatives à la gestion des

droits. Une large diffusion auprès du public de données adéquates en la matière améliorerait la transparence, ce qui contribuerait à atténuer les difficultés liées à la libération des droits des œuvres protégées par le droit d'auteur, notamment pour celles qui risqueraient dans le cas contraire de "devenir orphelines". La fourniture de cette information ne saurait toutefois apporter une solution complète au problème des œuvres orphelines, dans la mesure où les données nécessaires ne sont tout simplement pas disponibles pour de nombreuses œuvres "anciennes". Aussi, bien que l'adoption de mesures destinées à inciter à la communication de données relatives à la gestion des droits puisse prévenir une extension supplémentaire du phénomène des œuvres orphelines, la seule fourniture d'informations sur la gestion des droits ne pourrait suffire à régler la question.

3.2 Les licences collectives étendues

Une deuxième alternative consisterait à favoriser la gestion collective du droit d'auteur des œuvres les plus adaptées à une réutilisation numérique. Cette solution offrirait l'avantage d'atténuer les difficultés rencontrées par les utilisateurs éventuels dans leur recherche du titulaire du droit d'auteur dont ils souhaitent utiliser l'œuvre, grâce à la concentration d'ayants droit au sein d'une société de gestion collective. En effet, lorsqu'une telle société est créée et représente une proportion importante des ayants droit dans un domaine donné, il est fort probable que cette entité représente également le titulaire du droit d'auteur que recherche précisément l'utilisateur.

L'utilisateur peut néanmoins demeurer dans l'incertitude si le titulaire du droit d'auteur n'est pas représenté par cette société de gestion collective. L'accord général passé entre l'INA et cinq sociétés de gestion collective (SACEM, SACD, SCAM, SDRM et SESAM)²⁹, qui autorise l'INA à utiliser le catalogue audiovisuel et sonore des sociétés de gestion collective dans la mesure où il figure dans ses archives, et ce pour tout type d'exploitation (y compris sur Internet et par téléphonie mobile), en offre une illustration. Bien que cet accord facilite et simplifie considérablement l'exploitation des archives de l'INA, il n'est pas applicable au répertoire des ayants droit qui ne sont membres d'aucune des sociétés cocontractantes. L'INA demeure dès lors confronté à un obstacle : la nécessité d'identifier et de localiser des ayants droit, peut-être inconnus, afin de libérer les droits des œuvres qui n'entrent pas dans le champ d'application de l'accord³⁰.

L'existence d'un système volontaire de gestion collective des droits, comme celui que nous venons de décrire, n'offrirait par conséquent pas de réponse complète au problème des œuvres orphelines, dans la mesure où l'ayant droit est libre d'autoriser ou non une société de gestion collective à le représenter et à exercer ses droits. Un dispositif juridique permet toutefois de remédier à cet inconvénient : la "licence collective étendue", appliquée dans divers secteurs au Danemark, en Finlande, en Norvège, en Suède et en Islande³¹.

Le système des licences collectives étendues se caractérise par la combinaison, d'une part, du transfert volontaire, par un titulaire, de ses droits à une société de gestion collective et, d'autre part, de l'extension juridique du répertoire de la société aux ayants droit qui n'en sont pas membres³². Les dispositions légales en la matière confèrent des effets étendus aux clauses d'un contrat de licence collective conclu entre une organisation représentative des ayants droit et un utilisateur ou un groupe précis d'utilisateurs. Cette solution suppose une condition préalable : la représentation par l'organisme contractant d'un nombre considérable d'ayants droit dans une catégorie donnée.

Dans les pays nordiques, les licences collectives étendues s'appliquent, par exemple, à l'utilisation d'œuvres musicales dans les émissions radiophoniques et télévisuelles. Cela signifie que, lorsqu'un radiodiffuseur obtient une licence de radiodiffusion d'œuvres musicales auprès d'une société de gestion collective représentant un nombre substantiel de compositeurs et de paroliers, cette licence est légalement étendue aux compositeurs et paroliers qui ne sont pas représentés par la société de gestion collective.

Il s'ensuit que la licence collective étendue est automatiquement applicable à l'ensemble des ayants droit d'un domaine donné. Elle vaut en principe pour les titulaires de droits à la fois nationaux et étrangers, ainsi que pour les ayants droit décédés, notamment en cas de succession non encore réglée, et inconnus ou introuvables. La libération des droits s'en trouve considérablement facilitée, puisqu'un utilisateur peut obtenir une licence pour l'ensemble des œuvres concernées par cette dernière, sans courir le risque de porter atteinte aux droits des ayants droit qui ne seraient repré-

sentés à aucun titre. De fait, le système des licences collectives étendues a toujours eu pour objet de permettre la délivrance d'autorisations en cas d'utilisation massive des œuvres, dont la libération de tous les droits nécessaires serait impossible aux utilisateurs³³.

Afin de protéger les intérêts des ayants droit qui ne sont pas membres d'une société de gestion collective et qui ne souhaitent pas être soumis au régime de licence collective étendue, la législation des pays nordiques leur offre néanmoins la possibilité, soit de demander une rémunération individuelle, soit de "se retirer" du système tout entier³⁴. Les titulaires de droits qui choisissent cette dernière option ne sont plus concernés par la licence collective étendue.

Avantages et inconvénients

Les licences collectives étendues présentent pour les utilisateurs l'avantage de s'appliquer à l'ensemble des ayants droit d'un domaine donné (à l'exception de ceux qui se sont explicitement retirés du système), grâce à leurs effets "étendus". Les réutilisateurs des œuvres existantes bénéficient ainsi, dans une très large mesure, de la sécurité juridique qu'ils exigent. Le recours à une licence collective étendue serait, en revanche, une solution assez radicale pour les ayants droit. Aussi l'application d'un système de ce type devrait-elle uniquement se limiter aux situations dans lesquelles un intérêt général évident est en jeu. Citons, par exemple, l'exploitation des productions d'archives pour les services à la demande. En outre, afin de ne causer aucun préjudice inutile aux intérêts légitimes des ayants droits qui souhaitent conserver le contrôle de leurs œuvres et des activités commerciales essentielles qui y sont associées, il convient également que la licence collective étendue s'accompagne d'une option de "retrait" facile à mettre en œuvre pour les titulaires de droits, quand bien même elle réduirait dans une certaine mesure la certitude juridique des utilisateurs.

La mise en œuvre concrète d'un régime de licence collective étendue peut cependant rencontrer des difficultés. Comme son succès dépend entièrement de la conclusion de contrats entre, d'une part, des sociétés de gestion collective qui représentent un nombre suffisant de titulaires de droits et, d'autre part, les utilisateurs, il importe que lesdites sociétés de gestion collective exercent déjà leurs activités dans les domaines où la recherche d'une solution au problème des œuvres orphelines s'impose de la manière la plus urgente. Ce n'est pas aujourd'hui le cas de tous les pays européens. La gestion collective des droits demeure en effet assez peu développée en matière de photographie et d'audiovisuel notamment. Dans ces domaines, les titulaires de droits sont réticents à la gestion collective de leurs droits, car ils préfèrent généralement s'acquitter eux-mêmes de cette tâche. La méfiance des ayants droit à l'égard de la gestion collective de leurs droits peut par conséquent empêcher le régime des licences collectives étendues d'offrir une solution parfaite et avantageuse à la question des œuvres orphelines.

3.3 Garantie ou sécurité

Il existe une autre solution partielle : autoriser un organisme privé représentatif d'une certaine catégorie d'ayants droit à accorder une garantie ou la sécurité à un éventuel utilisateur qui, à l'issue d'une recherche raisonnable, n'a pas été en mesure d'identifier et de localiser le titulaire d'un droit d'auteur. Certains pays, prévoient déjà le recours volontaire à des dispositions de ce genre. Aux Pays-Bas, par exemple, l'éventuel utilisateur d'une photographie peut demander à *Foto Anoniem*³⁵, une fondation associée à *Burafoto* (une association néerlandaise de photographes professionnels), de l'aider à retrouver le titulaire du droit d'auteur d'une œuvre photographique. *Foto Anoniem* dispose à cette fin d'un immense annuaire de photographes. Elle parvient d'ailleurs, la plupart du temps, à retrouver le nom et les coordonnées du photographe, ainsi qu'à mettre l'utilisateur en contact avec ce dernier. En cas d'échec cependant, *Foto Anoniem* accordera à l'utilisateur une protection juridique sous la forme d'une garantie. La fondation s'engage au travers d'une clause de garantie à protéger l'utilisateur contre l'engagement de sa responsabilité pour infraction au droit d'auteur. Afin de bénéficier de cette garantie, l'utilisateur est tenu de verser un dédommagement équitable, qui équivaut en général au droit dont il s'acquiesce pour la publication d'une photo. Cette provision est conservée pour être reversée aux ayants droit s'ils sont retrouvés. Une formule similaire est appliquée en Belgique par la *SOFAM* (la société belge de gestion collective des arts plastiques)³⁶.

Avantages et inconvénients

Bien que la garantie ou la sécurité accordée à un utilisateur lui offre une sécurité juridique, en le protégeant contre l'engagement de sa respon-

sabilité financière, elle n'empêche pas en tant que telle le titulaire du droit d'auteur de faire valoir ses droits exclusifs dans le cas où il finirait par se manifester. Cela signifie qu'en dépit de la garantie ou de la sécurité accordée à l'utilisateur, l'ayant droit conserve la faculté de demander l'interdiction de l'utilisation de l'œuvre par voie d'injonction, ce qui empêcherait toute utilisation supplémentaire de l'œuvre. En outre, l'utilisateur peut encore être poursuivi au pénal³⁷, pour infraction au droit d'auteur dans la mesure où la garantie ou la sécurité l'exonère uniquement de sa responsabilité financière au civil. Il est par conséquent évident que cette alternative ne protège pas pleinement l'utilisateur, du moins lorsque la garantie ou la sécurité, comme dans les cas précités, n'est pas renforcée par des dispositions légales supplémentaires.

3.4 Autorisation d'utilisation d'une œuvre orpheline

Un autre moyen d'apporter une sécurité juridique serait de permettre à l'utilisateur de déposer une demande auprès d'une instance administrative pour l'obtention d'une autorisation d'utilisation d'une œuvre précise lorsque l'identité ou les coordonnées de l'ayant droit n'ont pu être établies à l'issue d'une recherche raisonnable. Ce système existe, par exemple, au Canada³⁸. Le régime d'autorisation prévoit en effet que la Commission canadienne du droit d'auteur soit convaincue des "efforts raisonnables" déployés par le requérant en vue de retrouver le titulaire du droit d'auteur avant qu'elle ne puisse accorder d'autorisation. L'utilisateur peut, en règle générale, déposer une demande unique d'autorisation pour plusieurs œuvres orphelines³⁹. Peu importe d'ailleurs les raisons qui motivent sa démarche⁴⁰.

L'auteur de la demande n'est pas tenu de "tout mettre en œuvre" pour retrouver l'ayant droit, mais il doit faire la démonstration de la "recherche complète" qu'il a menée. La Commission du droit d'auteur lui conseille à cette fin de prendre contact avec les différentes sociétés de gestion collective et maisons d'édition, de consulter les catalogues des bibliothèques, universités et musées nationaux, d'interroger les systèmes d'enregistrement des services en charge du droit d'auteur, d'examiner les registres de succession et, tout simplement, d'effectuer des recherches sur Internet⁴¹.

Une fois la Commission du droit d'auteur convaincue qu'en dépit de ses efforts raisonnables le requérant n'est pas parvenu à retrouver le titulaire du droit d'auteur, elle peut lui accorder une autorisation valable pour une œuvre aussi bien nationale que d'origine étrangère. L'autorisation ne saurait être accordée pour des œuvres non publiées ou dont le régime de publication ne peut être confirmé, et ce afin de respecter le droit moral de l'auteur, qui lui permet de décider de mettre ou non son œuvre à disposition du public. La Commission du droit d'auteur se fonde néanmoins, de temps à autre, sur des indices insuffisants au regard de la charge de la preuve en droit civil dans des affaires ou un certain nombre d'éléments d'appréciation au moins permettaient de conclure à la publication antérieure de l'œuvre⁴².

L'autorisation accordée permet au requérant d'utiliser le document protégé par le droit d'auteur sans le consentement exprès de son titulaire. Elle ne revêt aucun caractère exclusif et se limite au territoire canadien. La Commission du droit d'auteur n'est en effet pas habilitée à accorder des autorisations au-delà de son propre territoire. La délivrance d'une autorisation est habituellement soumise à des modalités et conditions spécifiques, comme le type d'utilisation autorisé, les limitations imposées à cette utilisation, la date d'expiration de l'autorisation, etc.

L'autorisation prévoit systématiquement le versement de droits d'auteur, dont le montant correspond en général à leur tarif habituel, lequel aurait été retenu si l'auteur avait donné son consentement. Il est d'ordinaire prévu que les droits d'auteur soient directement versés à une société de gestion collective qui représenterait normalement l'ayant droit introuvable, mais il peut également arriver que les utilisateurs soient tenus de déposer cette somme sur un compte bloqué ou placé dans un fond de dépôt. En cas de réapparition de l'ayant droit, celui-ci peut percevoir les droits d'auteur dont le montant a été fixé dans le cadre de l'autorisation ou, s'ils n'ont pas été versés (c'est-à-dire si l'utilisateur a refusé de s'acquiescer des droits d'auteurs prévus par l'autorisation), engager une action devant une juridiction compétente pour recouvrer ces sommes. Lorsque aucun titulaire du droit d'auteur ne se manifeste dans un délai de cinq ans à compter de l'expiration de l'autorisation, les droits d'auteurs perçus peuvent être consacrés à d'autres fins que celle à laquelle ils étaient destinés.

En dehors du système canadien, d'autres régimes prévoient la délivrance d'une autorisation d'utilisation des œuvres par une autorité publique compétente en cas d'impossibilité de retrouver les ayants droit, c'est le cas,

par exemple, du Japon, de la Corée du Sud, de l'Inde et du Royaume-Uni⁴³. L'application et la portée des dispositions pertinentes varient cependant considérablement d'un pays à l'autre. Ainsi, au Royaume-Uni, le pouvoir d'accorder une autorisation se limite à la reproduction d'une interprétation ou exécution enregistrée. C'est la raison pour laquelle des régimes ne prévoient pas tous une solution au problème des œuvres orphelines.

Avantages et inconvénients

L'autorisation préalable accordée par une instance administrative au sujet d'œuvres orphelines présente l'inconvénient souvent évoqué de nécessiter un processus long et coûteux. La Commission canadienne du droit d'auteur indique cependant que sa décision est en général rendue dans un délai de trente à quarante-cinq jours après que toutes les informations nécessaires lui ont été communiquées⁴⁴. Les détracteurs du système canadien affirment que l'inefficacité de ce régime transparaît dans le faible nombre des demandes adressées à la Commission du droit d'auteur⁴⁵. Cette assertion n'est pas nécessairement exacte, dans la mesure où la rareté des demandes peut également être due à d'autres facteurs ou simplement être révélatrice de l'ampleur relativement limitée de la problématique des œuvres orphelines au Canada. L'incapacité de la Commission du droit d'auteur d'accorder des autorisations d'utilisation valables au-delà du territoire canadien est probablement une raison supplémentaire majeure de cette situation.

Malgré ces éventuels inconvénients, un système qui permet à une autorité publique de délivrer une autorisation pour l'utilisation d'une œuvre orpheline a toutes les qualités requises pour apporter une solution pratique et convenable à ce problème. Le principal avantage de ce régime consiste à fournir à l'utilisateur une sécurité juridique appropriée afin qu'il soit en mesure d'utiliser l'œuvre orpheline en question. Lorsque celui-ci obtient une autorisation, il est habilité à utiliser une œuvre orpheline sans risquer qu'une action soit engagée à son encontre en cas de réapparition de l'ayant droit. Dans le même temps, les intérêts légitimes des ayants droit concernés ne subissent pas nécessairement de préjudice. Premièrement, l'instance publique indépendante, qui a vérifié la bonne foi de l'utilisateur, peut tenir pleinement compte de la nécessité de préserver un juste équilibre entre les intérêts légitimes des ayants droit et des utilisateurs. Deuxièmement, la décision d'accorder cette autorisation est prise au cas par cas et fait ainsi exception au droit exclusif de l'ayant droit. Troisièmement, l'autorisation délivrée n'est pas générale, mais se limite à un utilisateur précis et à une utilisation particulière. Enfin, ce système n'entraîne pas une perte de revenu pour les ayants droit. Si ces derniers se manifestent, ils seront remboursés pour l'utilisation faite en vertu de l'autorisation accordée.

3.5 Principe de la limitation des voies de recours

Il existe encore une autre possibilité : limiter la responsabilité des utilisateurs d'une œuvre orpheline lorsque ceux-ci se sont livrés à une recherche infructueuse mais raisonnable de l'ayant droit. Cette solution, préconisée par un rapport de 2006 consacré aux œuvres orphelines par l'Office américain du droit d'auteur⁴⁶, a ensuite été présentée, légèrement remaniée, sous la forme d'un projet de "loi relative aux œuvres orphelines de 2006" devant la Chambre des représentants⁴⁷.

Le principe de la responsabilité permet en général aux utilisateurs de bonne foi qui ne sont pas parvenus à identifier ni à retrouver le titulaire du droit d'auteur à utiliser l'œuvre, tout en limitant les voies de recours auxquelles l'ayant droit pourrait prétendre s'il venait à se manifester ultérieurement et à engager une action à l'encontre de ceux-ci. Pour pouvoir bénéficier de cette limitation, l'utilisateur est tenu de démontrer qu'il a mené des "recherches raisonnablement diligentes" et, si les circonstances le permettent et s'y prêtent, de citer l'auteur et le titulaire du droit d'auteur de l'œuvre.

Le rapport de l'Office du droit d'auteur ne définit les mots "recherches raisonnablement diligentes". Le projet de loi, en revanche, précise qu'une recherche raisonnablement diligente suppose habituellement d'avoir au moins passé en revue les informations consignées au Registre des droits d'auteur. Elle devrait par ailleurs s'accompagner d'un recours aux services d'un expert et à une technologie raisonnablement disponibles. L'utilisateur ne saurait se prévaloir valablement du simple fait que l'exemplaire de l'œuvre ne portait aucune mention d'informations pertinentes. Il appartient, en tout état de cause, aux tribunaux de statuer sur le caractère raisonnablement diligent de recherches effectuées dans des circonstances données.

Si l'utilisateur apporte la preuve de ses recherches raisonnablement diligentes et de la citation du véritable auteur ou ayant droit de l'œuvre, ce dernier dispose d'un ensemble limité de voies de recours s'il réapparaît et engage une action en justice au sujet de l'utilisation de l'œuvre. Premièrement, la réparation pécuniaire ne peut aller au-delà d'une "indemnité raisonnable" de l'utilisation faite de l'œuvre. Elle devrait en principe correspondre au montant raisonnable des droits d'auteur qui aurait été fixé à l'occasion des négociations engagées entre l'utilisateur et l'ayant droit avant le début de l'utilisation litigieuse de l'œuvre. Toutefois, lorsque cette utilisation était à but non lucratif et que l'utilisateur a promptement mis un terme à l'utilisation litigieuse après avoir été averti par l'ayant droit, aucune compensation financière n'est due.

De plus, le principe de responsabilité prévoit une limitation de l'interdiction de l'utilisation de l'œuvre par voie d'injonction. Lorsque l'œuvre orpheline a été intégrée dans une œuvre dérivée (c'est-à-dire un film ou un documentaire), le titulaire du droit d'auteur ne peut obtenir la pleine interdiction de l'utilisation de l'œuvre par voie d'injonction pour empêcher l'exploitation de l'œuvre dérivée, sous réserve que l'utilisateur lui verse une indemnité raisonnable et le cite de manière suffisante. L'interdiction complète par voie d'injonction est cependant possible dans le cas où une œuvre orpheline a simplement fait l'objet d'une nouvelle publication ou été diffusée sur Internet, sans aucune modification de son contenu. Les tribunaux ont néanmoins pour instruction, dans ce type de situation, de tenir compte de tout intérêt accessoire de l'utilisateur auquel l'injonction pourrait porter préjudice.

Avantages et inconvénients

L'avantage majeur du principe de responsabilité tient à ce qu'il prévoit une solution générale au problème des œuvres orphelines, en n'excluant aucun type d'œuvres (par exemple les œuvres non publiées ou étrangères) de son champ d'application de manière catégorique. En outre, il ne porte atteinte à aucun droit existant, ni à aucune limitation ou exception prévue en matière d'infraction au droit d'auteur. De plus, comme les utilisateurs ne sont pas tenus de dédommager les ayants droit à l'avance, mais uniquement lorsque ceux-ci se manifestent et engagent une action en ce sens, le principe de responsabilité est considéré comme présentant un meilleur rapport coût-efficacité que, par exemple, la libération ex ante des œuvres orphelines pratiquée par le système canadien.

Ce dernier argument est cependant discutable. Si l'on tient compte des frais occasionnés dès le départ à l'utilisateur par le principe de responsabilité (c'est-à-dire les frais de consultation des registres et d'évaluation de la probabilité de futures actions en justice), ainsi que du coût de la réapparition d'un ayant droit (c'est-à-dire les frais de justice et le coût du versement d'une indemnité raisonnable lorsque celui-ci obtient gain de cause), on peut se demander si le rapport coût-efficacité du principe de responsabilité est véritablement supérieur au régime canadien.

Il y a lieu, par ailleurs, de s'interroger sur la question de savoir si ce principe accordé aux utilisateurs la sécurité juridique qu'ils demandent. L'utilisateur peut en effet rencontrer des difficultés considérables s'il lui faut convaincre un tribunal du caractère raisonnable des recherches qu'il a effectuées, notamment lorsqu'elles ont été menées il y a longtemps. Il serait donc tenu, pour pouvoir apporter à une juridiction une preuve suffisante de ce qu'il avance, de consigner la moindre recherche effectuée, et ce pendant une période souvent indéfinie. Une telle contrainte peut s'avérer disproportionnée, notamment pour les utilisateurs de faible envergure.

Certaines catégories d'ayants droit ont également fait part de leurs craintes de voir les éventuels utilisateurs ne pas systématiquement mener des recherches suffisamment diligentes pour retrouver un titulaire de droits, ce qui conduirait à cataloguer de manière incorrecte de nombreuses œuvres comme orphelines. Ils redoutent que bon nombre de leurs œuvres soient finalement utilisées sans leur consentement ou sans indemnité pécuniaire, notamment dans la mesure où le principe de responsabilité impose aux ayants droit de demander réparation en justice en cas de litige et où les frais occasionnés par une action en justice visant à faire respecter leurs droits d'auteur sont souvent prohibitifs.

Enfin, la question de savoir si un principe de responsabilité identique à celui proposé aux Etats-Unis améliorerait réellement la situation de l'utilisation des œuvres orphelines en Europe est extrêmement controversée. S'agissant de la condamnation au versement de dommages-intérêts encourue par l'utilisateur, la législation de la plupart des pays européens est bien plus bienveillante pour celui-ci qu'aux Etats-Unis, puisque les dommages-intérêts

accordés en Europe présentent le caractère d'une réparation et non d'une sanction⁴⁸. Aussi le principe de responsabilité n'améliorerait-il pas la situation des utilisateurs en tant que tels, mais inciterait tout au plus un plus grand nombre d'entre eux à utiliser les œuvres orphelines. Il ne renforcerait la sécurité juridique des utilisateurs qui intègrent une œuvre orpheline dans une œuvre dérivée que dans la mesure où il limiterait, comme le projet de loi américain, l'interdiction de l'utilisation de l'œuvre par voie d'injonction.

3.6 Exception ou limitation

Une dernière alternative consisterait à mettre en place une exception ou une limitation prévue par la loi, qui permettrait la réutilisation d'œuvres orphelines sous certaines conditions restrictives. C'est la solution défendue par le *British Screen Advisory Council* (BSAC) dans un document établi pour la *Gowers Review*, étude indépendante menée dans le domaine de la propriété intellectuelle britannique en 2006⁴⁹. Le BSAC y parvient à la conclusion que la solution la plus adéquate et la plus efficace au problème des œuvres orphelines serait de privilégier, au lieu de l'une des solutions que nous venons d'examiner, une exception légale au droit d'auteur doublée de l'obligation de rémunérer les titulaires du droit d'auteur qui se manifesteraient après le début de l'utilisation d'une œuvre orpheline.

L'idée essentielle de la proposition du BSAC se résume comme suit. Toute personne qui n'est pas parvenue à retrouver le titulaire du droit d'auteur attaché à une œuvre après avoir fait "tout son possible" en ce sens, peut utiliser l'œuvre en question au titre d'une exception au droit d'auteur prévue par cette proposition. Il convient d'apprécier la question de savoir si une personne a fait "tout son possible" pour retrouver le titulaire du droit d'auteur au regard des circonstances particulières de chaque situation. Des lignes directrices relatives à l'engagement de recherches raisonnables pourraient préciser davantage les efforts qui devraient être déployés pour satisfaire à cette exigence. On ne saurait, en tout état de cause, mesurer si une personne a fait "tout son possible" à l'aune d'un critère absolu.

L'application de l'exception proposée est soumise à une condition préalable : l'œuvre doit être estampillée comme utilisée dans le cadre de cette même exception. Cette formule permettrait d'avertir l'ayant droit qui réapparaîtrait que l'utilisation de l'œuvre s'inscrit dans ce contexte et qu'il a la faculté de demander les "droits d'auteur raisonnables" auxquels il peut prétendre à ce titre, au lieu d'engager une action en justice. Il convient de fixer le montant des droits d'auteur au moyen d'une transaction. A défaut d'accord, le BSAC préconise que la juridiction britannique compétente en droit d'auteur statue sur le montant à verser.

Lorsque le titulaire du droit d'auteur se manifeste, il appartient à l'utilisateur qui souhaite poursuivre l'utilisation de l'œuvre orpheline d'en négocier les modalités avec l'ayant droit selon la méthode habituelle. En cas d'intégration ou de transformation de l'œuvre au sein d'une œuvre dérivée, cependant, il serait déraisonnable que l'ayant droit puisse empêcher l'exploitation ultérieure de l'œuvre tout entière en se contentant de refuser l'autorisation d'utiliser l'œuvre en question. Aussi le BSAC propose-t-il dans ce cas de permettre aux utilisateurs de continuer à utiliser l'œuvre, sous réserve de verser un montant raisonnable au titre des droits d'auteur et de reconnaître de manière suffisante à l'ayant droit la place qui lui revient.

Avantages et inconvénients

Le type d'exception proposé par le BSAC offrirait, à l'instar du principe de la limitation des voies de recours envisagé aux Etats-Unis, d'apporter une solution générale au problème des œuvres orphelines. Cette exception concernerait l'ensemble des œuvres protégées par le droit d'auteur et des objets protégés par les droits voisins, y compris les documents non publiés et étrangers. En outre, elle ne porterait atteinte à aucune autre obligation imposée par la législation relative au droit d'auteur, comme la protection du droit moral des auteurs impossibles à retrouver. Dans le même temps, l'ayant droit qui réapparaît n'est pas tenu d'engager une action en justice à l'encontre de l'utilisateur pour demander une indemnité raisonnable, puisque cette exception légale l'habilite directement à en obtenir le versement. Dès lors, les tribunaux ne seraient saisis que si un utilisateur manquait à son obligation de s'acquitter de cette indemnité raisonnable ou si l'ayant droit contestait le caractère raisonnable des recherches menées par celui-ci.

Il se peut toutefois que le fait d'assurer la sécurité juridique des utilisateurs en prévoyant une exception générale au droit exclusif du titulaire du droit d'auteur soit une mesure trop sévère pour remédier au problème des œuvres orphelines. Il convient, quoi qu'il en soit, que cette exception

soit conforme au triple critère de l'article 5(5) de la Directive relative au droit d'auteur. Celui-ci prévoit de n'autoriser ladite exception (1) que dans certains cas particuliers, (2) qui ne sont pas incompatibles avec l'exploitation normale de l'œuvre et (3) ne portent pas atteinte de manière déraisonnable aux intérêts légitimes de l'ayant droit. La capacité de cette exception à satisfaire au dit critère est fortement sujette à controverse. En premier lieu en effet, elle ne se limite pas exclusivement à certains cas précis et à des fins particulières, comme l'exige pourtant le premier critère. En outre, on peut se demander si cette exception offre des garanties suffisantes pour ne pas porter atteinte de manière déraisonnable aux intérêts légitimes des titulaires de droits. Aucun mécanisme n'est par exemple prévu pour vérifier la bonne foi d'un utilisateur, comme c'est le cas dans le système canadien. Il n'est par conséquent pas certain qu'il n'existe pas d'autre moyen aussi efficace d'atteindre le même objectif, tout en fixant davantage de garanties légales pour protéger les intérêts des ayants droit⁵⁰.

Enfin, il convient de noter que si les dirigeants d'un pays avaient l'intention d'adopter une exception comparable à celle que nous venons d'évoquer, il leur faudrait obtenir du législateur européen qu'il y prenne une part active, dans la mesure où l'article 5 de la Directive relative au droit d'auteur prévoit un nombre limité d'exceptions, dont aucune n'autorise à ce jour la mise en place d'une exception relative aux œuvres orphelines.

4. Evaluation des différentes solutions

Les différents modèles que nous avons examinés dans les paragraphes précédents offrent de très nombreuses alternatives. Parvenir à une solution idéale à l'échelon européen ou national exige de s'employer attentivement à peser les avantages et les inconvénients de chaque modèle. Il importe, en tout état de cause, que la solution retenue maintienne un juste équilibre entre les intérêts légitimes des ayants droit et des utilisateurs. Le sous-groupe du droit d'auteur du Groupe d'experts de haut niveau sur les bibliothèques numériques⁵¹, chargé d'analyser et d'examiner les diverses questions relatives au droit d'auteur pertinentes pour l'Initiative "i2010 : bibliothèques numériques", a retenu ce principe comme point de départ de sa réflexion sur le meilleur moyen d'aborder la problématique des œuvres orphelines. Les premiers résultats de ces travaux ont été publiés dans un rapport provisoire en octobre 2006⁵².

Le sous-groupe du droit d'auteur souscrit, en règle générale, à certaines mesures non législatives qui apportent une solution partielle au problème des œuvres orphelines. Parmi ses recommandations essentielles figurent la constitution de bases de données qui contiennent des informations en matière de gestion des droits relatives aux œuvres orphelines et qui améliorent l'étiquetage des métadonnées dans les documents numériques et numérisés (voir plus haut le paragraphe 3.1). Ce dernier devrait prévenir à l'avenir l'aggravation du problème des œuvres orphelines.

Dans le même temps, le sous-groupe du droit d'auteur reconnaît que la sécurité juridique des bibliothèques et des archives suppose l'adoption au préalable de mesures législatives supplémentaires qui protègent la situation des utilisateurs. Deux types de solutions sont envisagés à cet égard, à savoir une solution générique et une solution dont l'application serait limitée aux institutions culturelles. On pourrait d'ailleurs imaginer de les combiner, ce qui apporterait une solution hybride au problème des œuvres orphelines.

La solution générique consisterait à habiliter une instance publique ou privée à délivrer une autorisation d'utilisation d'une œuvre orpheline. Cette instance pourrait, le cas échéant, tenir lieu de dépôt des droits d'auteur perçus ou désigner à cette fin les sociétés de gestion collective ou d'autres intermédiaires. Le sous-groupe du droit d'auteur estime que cet organisme devrait avoir l'obligation de rechercher activement les ayants droit. Une telle solution s'inspire principalement du régime en vigueur au Canada (voir plus haut paragraphe 3.4). Il apparaît, au vu de l'analyse à laquelle nous avons procédé, que ce dernier système représente effectivement l'une des meilleures solutions au problème des œuvres orphelines, puisqu'il fournit de manière adéquate la sécurité juridique réclamée par les utilisateurs, tout en prenant pleinement en compte les intérêts légitimes des ayants droit.

La solution applicable aux activités des institutions culturelles, d'autre part, reposerait principalement sur l'établissement de relations contractuelles entre elles et les ayants droit. L'accord de l'INA fait à cet égard figure d'exemple. Le sous-groupe du droit d'auteur propose, afin de dissiper toute incertitude juridique susceptible de se présenter, d'étayer ces dispositions contractuelles par un "effet d'extension" aux contrats de licence, au moyen

d'une présomption légale de représentation ou par quelque autre mesure aux effets similaires (voir plus haut paragraphe 3.2). D'autres membres du sous-groupe préféreraient cependant que les dispositions contractuelles soient complétées par le principe de la limitation des voies de recours, conformément à la solution actuellement envisagée aux Etats-Unis (voir plus haut paragraphe 3.5).

En dehors de ce principe de la limitation des voies de recours, l'Institut du droit de l'information (IVIR) a recommandé une combinaison de solutions, identiques à celles du sous-groupe du droit d'auteur, dans son rapport commandé par la Commission européenne et intitulé "Recasting of Copyright & Related Rights for the Knowledge Economy (Le remaniement du droit d'auteur et des droits voisins de l'économie de la connaissance)"⁵³.

5. Conclusion

Si les dirigeants européens ou nationaux souhaitent permettre aux archives audiovisuelles et aux autres institutions culturelles de bénéficier pleinement des possibilités de numérisation et de réutilisation des documents conservés dans leurs collections, il serait souhaitable de rechercher des solutions adaptées à la problématique des œuvres orphelines. L'examen

de cette question doit accompagner celui des actions politiques qui visent à rendre accessibles en ligne les documents présentant un intérêt culturel.

Il serait évidemment préférable d'aboutir à une solution à l'issue d'un dialogue engagé avec les utilisateurs et ayants droit concernés. Les modèles présentés dans ce document pourront peut-être, en compagnie des recommandations formulées par le sous-groupe du droit d'auteur du Groupe d'experts de haut niveau sur les bibliothèques numériques, nourrir la réflexion en vue de définir une solution satisfaisante.

Que celle-ci soit recherchée à l'échelon européen ou national, il est en tout état de cause souhaitable que les différents pays d'Europe adoptent une conception uniforme. La mise en place d'une solution à l'échelon national exigerait au moins la reconnaissance mutuelle, par ces pays, de l'autorisation d'utiliser les œuvres orphelines accordée en vertu d'un dispositif légal en vigueur dans un autre Etat. Un tel accord prendrait en compte les difficultés susceptibles d'être rencontrées en matière d'autorisation lors de l'exploitation transfrontalière des œuvres orphelines. Par conséquent, le traitement national du problème des œuvres orphelines imposerait la prise de mesures supplémentaires ou tout au moins une approche coordonnée à l'échelon européen. Seule la satisfaction de cette condition préalable permettra de remédier efficacement au problème des œuvres orphelines.

- 1) Le présent article se fonde sur les recherches effectuées dans le cadre d'une étude menée par l'Institut du droit de l'information (IVIR) pour la Commission européenne, intitulée "The Recasting of Copyright & Related Rights for the Knowledge Economy" (Le remaniement du droit d'auteur et des droits voisins de l'économie de la connaissance) en novembre 2006, http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/studies/etd2005imd195recast_report_2006.pdf
- 2) BBC Creative Archive, <http://creativearchive.bbc.co.uk>
- 3) INA-Média, <http://www.inamedia.com>
- 4) iMovie (Apple), <http://www.apple.com/ilife/imovie>
- 5) Communication de la Commission au Parlement européen, au Conseil, au Comité économique et social et au Comité des régions, "2010 : Bibliothèques numériques", COM (2005) 465 final, Bruxelles, 30 septembre 2005.
- 6) Par souci de simplification terminologique, le terme "œuvres orphelines", tel qu'il est utilisé dans le présent article, sera considéré comme englobant les objets protégés par les droits voisins.
- 7) *US Copyright Office, "Report on Orphan Works"* (janvier 2006), <http://www.copyright.gov/orphan/orphan-report-full.pdf>, p. 15.
- 8) 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, JO L 167/10 du 22 juin 2001.
- 9) Art. 42 *UK Copyright, Designs and Patents Act*.
- 10) C'est également ce que demande la *British Library*, voir : *British Library, "Intellectual Property : A Balance - The British Library Manifesto"* (septembre 2006).
- 11) *US Copyright Office Orphan Works Report (2006)*, voir plus haut la note 7, p. 9.
- 12) F.J. Cabrera Blazquez, "A la recherche des ayants droit perdus : les œuvres audiovisuelles européennes et la liquidation des droits pour la vidéo à la demande", IRIS plus 2002-8, p. 2, http://www.obs.coe.int/oea_publ/iris/iris_plus/iplus8_2002.pdf.
- 13) J.M. Buchanan et Y.J. Yoon, "Symmetric tragedies : commons and anticommons", 43 *Journal of Law and Economics* 1 (2000), p. 4.
- 14) Pour un examen complet de la question, voir le chapitre 5 du rapport de l'IVIR, "The Recasting of Copyright & Related Rights for the Knowledge Economy" (2006), voir plus haut la note 1.
- 15) Document de travail des services de la Commission relatif à certains aspects juridiques liés aux œuvres cinématographiques et autres œuvres audiovisuelles, SEC(2001) 619, Bruxelles, 11 avril 2001.
- 16) Document de travail des services de la Commission, Annexe à la Communication de la Commission "2010 : Bibliothèques numériques", Questions sur la consultation en ligne, SEC (2005) 1195, Bruxelles, 30 septembre 2005.
- 17) Estimation fournie par la *British Library*, voir *the British Library Manifesto*, plus haut dans la note 10.
- 18) Communication de la Commission au Conseil, au Parlement européen, au Comité économique et social et au Comité des régions sur certains aspects juridiques liés aux œuvres audiovisuelles cinématographiques et autres œuvres audiovisuelles, COM (2001) 534 final, Bruxelles, 26 septembre 2001, p. 14 ; Résultats de la consultation en ligne "2010 : Bibliothèques numériques", <http://tinyurl.com/yuj154>, p. 5.
- 19) Même aux Etats-Unis, où l'Office du droit d'auteur a effectué une vaste enquête, il n'existe aucun chiffre détaillé pour quantifier le problème de l'exploitation des œuvres orphelines. Voir *US Copyright Office Orphan Works Report (2006)*, voir plus haut la note 7, p. 92.
- 20) Recommandation 2006/585/CE du 24 août 2006 de la Commission sur la numérisation et l'accessibilité en ligne du matériel culturel et la conservation numérique, JO L 236/28, 31 août 2006.
- 21) Conclusions du Conseil sur la numérisation et l'accessibilité en ligne du matériel culturel et la conservation numérique, JO C 297/1, 7 décembre 2006.
- 22) Conseil de l'Europe, Déclaration sur l'exploitation des productions radiophoniques et télévisuelles protégées contenues dans les archives des radiodiffuseurs, adoptée par le Comité des Ministres le 9 septembre 1999 lors de sa 678^e réunion des Délégués des Ministres.
- 23) Les informations relatives à la gestion des droits ne recouvrent pas seulement celles qui permettent l'identification de l'œuvre, de l'auteur et du titulaire du droit d'auteur, mais également les informations qui précisent les modalités et les conditions de l'utilisation d'une œuvre particulière, ainsi que tous les numéros ou codes qui représentent cette information. Voir l'article 7(2) de la Directive droit d'auteur.
- 24) Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.
- 25) Creative Commons, <http://creativecommons.org>
- 26) Parmi les autres licences figure la "Creative Archive License" utilisée par la BBC pour autoriser l'exploitation du contenu de ses Creative Archive (archives créatives), http://creativearchive.bbc.co.uk/licence/nc_sa_by_ne/uk/prov
- 27) Voir par exemple, "Marché du film de Cannes", une base de données en ligne sur les droits relatifs aux films, <http://www.cannesmarket.com>
- 28) Voir l'enquête sur les législations nationales concernant les systèmes d'enregistrement volontaire du droit d'auteur et des droits connexes, document de l'OMPI (SCCR/13/2), 9 novembre 2005. Le Registre international des œuvres audiovisuelles, comme le prévoit le Traité sur l'enregistrement international des œuvres audiovisuelles, Genève, 18 avril 1989, en offre une illustration à l'échelon international.
- 29) L'Ina et la SACEM, la SACD, la SCAM, la SDRM et SESAM s'accordent sur les conditions d'utilisation des œuvres audiovisuelles et sonores sur de nouveaux modes d'exploitation d'image et de son", 3 octobre 2005, http://www.scam.fr/Telecharger/DocumentsInfos/Communiqués/cp03-10-05-accord_INA_SPRD.pdf
- 30) J.-F. Debarnot, "Les droits des auteurs des programmes du fonds de l'INA exploités sur son site Internet", *Legipresse* n° 232 (2006), p. 93 et 94.
- 31) T. Koskinen-Olsson, "Collective management in the Nordic countries", in D. Gervais (sous la direction de.), *Collective management of copyright and related rights, The Hague : Kluwer Law International* 2006, p. 257-282.
- 32) D. Gervais, "The changing role of copyright collectives", in Gervais (2006), voir plus haut la note 31, pages 3-36 à p. 28.
- 33) H. Olsson, "The Extended Collective License as Applied in the Nordic Countries", colloque international organisé pour le 25^e anniversaire du Kopinor, Oslo, 20 mai 2004, paragraphe 3.
- 34) Olsson (2005), voir plus haut la note 33, paragraphe 6.4.
- 35) *Stichting Foto Anoniem*, <http://www.fotoanoniem.nl>
- 36) SOFAM, <http://www.sofam.be/main-n.php?ID=104&titel=Borgstelling>
- 37) Koskinen-Olsson (2006), supra note 31, p. 267.
- 38) Article 77 de la loi canadienne sur le droit d'auteur.
- 39) Voir par exemple, *Canadian Institute for Historical Microreproductions (Re)*, Commission canadienne du droit d'auteur, 18 septembre 1996, 1993-DO/TI-5, où une licence autorisant la reproduction de 1 048 œuvres a été octroyée.
- 40) L. Carrière, "Unlocatable copyright owners: some comments on the licensing scheme of section 77 of the Canadian Copyright Act" (1998), <http://www.robtic.com/publications/Pd1/103-1C.pdf>, p. 9.
- 41) Commission canadienne du droit d'auteur, "Unlocatable Copyright Owners Brochure" (juillet 2003), <http://www.cb-cda.gc.ca/unlocatable/brochure-e.html>
- 42) Voir par exemple, *Canadian Centre for Architecture (Re)*, Commission canadienne du droit d'auteur, 17 janvier 2005, 2004-UO/TI-32 (demande rejetée).
- 43) Article 67 de la loi japonaise relative au droit d'auteur ; article 47 de la loi sud-coréenne relative au droit d'auteur ; article 31a de la loi indienne relative au droit d'auteur ; article 190 de la loi britannique relative au droit d'auteur, loi britannique sur le droit d'auteur, les dessins et modèles et les brevets.
- 44) *Unlocatable Copyright Owners Brochure*, voir plus haut la note 41.
- 45) Depuis l'entrée en vigueur de ce régime au Canada en 1990, seules 197 demandes ont été déposées et 191 autorisations ont été délivrées. Par contre, au Japon, seules 29 autorisations ont été délivrées depuis que le régime est entré en vigueur en 1970.
- 46) Rapport sur les œuvres orphelines de l'Office américain du droit d'auteur (2006), voir plus haut la note 7.
- 47) Loi relative aux œuvres orphelines de 2006, H.R. 5439, présentée devant la Chambre des représentants, 109^e Congrès, 2^e session, 22 mai 2006.
- 48) Aux Etats-Unis, les utilisateurs sont passibles d'une condamnation au versement de dommages-intérêts prévus par la loi d'un montant pouvant aller jusqu'à 150 000 USD pour toute infraction commise de manière volontaire (article 504 de la loi américaine sur le droit d'auteur). En Europe, en revanche, le montant des dommages-intérêts est d'ordinaire fixé en fonction du préjudice réellement causé par l'infraction.
- 49) "Copyright and orphan works", document établi pour la *Gowers review* par le *British Screen Advisory Council*, 31 août 2006, <http://www.bsac.uk.com/seports/orphanworkspaper.pdf>
- 50) M. Sentfleben, *Copyright, limitations and the three-step test : an analysis of the three-step test in international and EC copyright law, The Hague : Kluwer Law International* 2004, p. 236.
- 51) Décision 2006/178/CE de la Commission du 27 février 2006 instituant un groupe d'experts de haut niveau sur les bibliothèques numériques, JO L 63/25 du 4 mars 2006.
- 52) Groupe d'experts de haut niveau sur les bibliothèques numériques, "Rapport provisoire du sous-groupe du droit d'auteur" (octobre 2006), http://ec.europa.eu/information_society/activities/digital_libraries/doc/minutes_of_hleg_meet/copyright_subgroup/interim_report_16_10_06.pdf, annexe 1.
- 53) Voir plus haut la note 1.

ANNEXE N°3 : LES ASSOCIATIONS D'AUDITEURS AU MICRO DU TEMPS DE L'INR

TION DE CERTAINES EMISSIONS A DES ASSOCIATIONS D'AUDITEURS, C'EST A DIRE, A DES ORGANISMES, GROUPEMENTS OU PERSONNALITES SUSCEPTIBLES, PAR LEURS COMMUNICATIONS D'INTERESSER LE PUBLIC (1).

C'était au conseil de gestion qu'il appartenait de définir cette collaboration avec les associations d'auditeurs, et notamment de définir l'importance relative des communications radiodiffusées, sous la réserve du droit d'agir du ministre qui, lorsqu'il était saisi d'un recours des intéressés, était habilité à prescrire ce qu'il jugeait nécessaire.

23 - L'I.N.R. était prévu pour une durée de douze ans, se prolongeant de plein droit pour une durée de six ans et ainsi de suite de six en six ans sauf préavis d'au moins deux ans donné par le ministre compétent.

(1) Les associations d'auditeurs ayant accès au micro du temps de l'I.N.R. étaient les suivantes :

pour les émissions religieuses ou philosophiques,

- radiotélévision religieuse catholique (la demi-heure religieuse)
- Godsdienstige katholieke uitzendingen
- Association protestante pour la radio et la télévision (émission protestante)
- Federatie van protestantse kerken in België
- Consistoire israélite (émissions israélites)
- Israëlitisch consistorium van België
- Fondation Magnette - Engels - Hiernaux (la pensée et les hommes)
- Humanistisch verbond (morale et philosophie laïque)

Emissions culturelles et éducatives :

- Centre chrétien de télévision (les chrétiens dans la vie sociale)
- Katholieke televisie en radio centrum (katholieke gedachte en actie)
- Centre de diffusion de la pensée libérale (reflet du libéralisme)
- Stichting Arthur Vanderpoorter (liberale gedachte en actie)
- Institut Emile Vandervelde (la pensée socialiste)
- " " " " (socialistische gedachte en actie)

En outre l'I.N.R. confiait diverses tribunes soit à des commissions qu'il avait créées lui-même (radio agricole, radio scolaire) soit aux représentants d'associations ou d'institutions (tribune politique, tribune syndicale, tribune des classes moyennes, des écrivains belges).

ANNEXE N°4 : EXCEPTIONS DROIT D'AUTEUR ET DROITS VOISINS ET BIBLIOTHÈQUES NUMÉRIQUES : TROIS CAS DE FIGURE

§2. EXCEPTIONS

A. ŒUVRES ET PRESTATIONS

Selon l'analyse juridique réalisée par l'OPRI, les exceptions applicables à chaque cas de figure, leurs conditions et les réserves qu'elles soulèvent peuvent être synthétisées comme suit :

Actes	Cas de figure 1 La numérisation d'œuvres et de prestations, leur communication, y compris leur mise à disposition, au sein des ETABLISSEMENTS, à des fins exclusivement internes		
Reproduction	Articles LDA	Conditions à respecter	Questions
	22, §1 ^{er} , 8° et 46, alin. 1 ^{er} , 7°	<ul style="list-style-type: none"> - nombre en fonction de et justifié par le but de préservation du patrimoine culturel et scientifique ; - pas d'avantage commercial ou économique direct ou indirect ; - pas d'atteinte à l'exploitation normale ; - pas de préjudice injustifié aux intérêts légitimes 	<ul style="list-style-type: none"> - application aux bibliothèques des établissements d'enseignement ? - actes couverts par le « but de préservation du patrimoine culturel et scientifique » ? - quid des œuvres non publiées ?
	22, §1 ^{er} , 12° et 46, alin. 1 ^{er} , 11°	<ul style="list-style-type: none"> - dans la mesure nécessaire à la promotion de l'exposition publique ou de la vente ; - à l'exclusion de toute autre utilisation commerciale. 	<ul style="list-style-type: none"> - limitation à la promotion d'un événement spécifique ; - quid des œuvres non publiées ?
	22, §1 ^{er} , 4 ^{ter} et 46, alin. 1 ^{er} , 3° bis	<ul style="list-style-type: none"> - œuvres plastiques et articles dans leur intégralité ; - courts fragments d'autres œuvres et de prestations ; - à des fins d'illustration de l'enseignement ou de recherche scientifique ; - dans la mesure justifiée par le but non lucratif poursuivi ; - pas de préjudice à l'exploitation normale ; 	<ul style="list-style-type: none"> - application aux bibliothèques d'établissements d'enseignement ? - assimilation des finalités d'illustration de l'enseignement ou de recherche scientifique à des finalités internes aux bibliothèques des établissements d'enseignement ? - seules certaines catégories d'œuvres peuvent être intégralement reproduites ;

			<p>-interprétation des termes « à moins que cela ne soit impossible » pour l'indication de la source ?</p> <p>-quid des œuvres non publiées ?</p> <p>-quid des œuvres sonores et audiovisuelles ?</p>
Communication au public	22, §1 ^{er} , 9° et 46, alin. 1 ^{er} , 8°	<p>- œuvres et prestations faisant partie de leurs collections ;</p> <p>- à des fins de recherches ou d'études privées ;</p> <p>- pas offertes à la vente, ni soumises à des conditions de licence ;</p> <p>- pas d'avantage commercial ou économique direct ou indirect ;</p> <p>- au moyen de terminaux spéciaux accessibles dans leurs locaux.</p>	<p>- compatibilité de la finalité visée dans ces dispositions avec les finalités exclusivement internes ?</p> <p>- interprétation des termes œuvres et prestations qui ne sont « pas offertes à la vente, ni soumises à des conditions de licence » ?</p> <p>- interprétation des termes « au moyen de terminaux spéciaux accessibles dans leurs locaux » ?</p> <p>- quid des œuvres non publiées ?</p>
	22, §1 ^{er} , 4 ^o quater et 46, alin. 1 ^{er} , 3 ^o ter	<p>- œuvres et prestations;</p> <p>- à des fins d'illustration de l'enseignement ou de recherche scientifique ;</p> <p>- justifiée par la but non lucratif poursuivi ;</p> <p>- dans le cadre des activités normales de l'établissement ;</p> <p>- au moyen de réseaux de transmission fermés de l'établissement ;</p> <p>- ne porte pas préjudice à l'exploitation normale ;</p>	<p>- seules bénéficiaires : les bibliothèques des établissements d'enseignement ;</p> <p>- interprétation des termes « réseaux de transmission fermés de l'établissement » ?</p> <p>- interprétation des termes « à moins que cela ne soit impossible » pour l'indication de la source ?</p> <p>- quid des œuvres non publiées ?</p>

Actes	<p align="center">Cas de figure 2</p> <p align="center">La numérisation d'œuvres et de prestations, leur communication, y compris leur mise à disposition, dans les locaux des ETABLISSEMENTS, à des fins de recherches ou d'enseignement</p>		
Reproduction	Articles LDA	Conditions à respecter	Questions
	22, §1 ^{er} , 4 ^{ter} et 46, alin. 1 ^{er} , 3 ^{bis}	<ul style="list-style-type: none"> - œuvres plastiques et articles dans leur intégralité ; - courts fragments d'autres œuvres et de prestations ; - à des fins d'illustration de l'enseignement ou de recherche scientifique ; - dans la mesure justifiée par le but non lucratif poursuivi ; - pas de préjudice à l'exploitation normale ; 	<ul style="list-style-type: none"> - seules certaines catégories d'œuvres peuvent être intégralement reproduites ; - interprétation des termes « à moins que cela ne soit impossible » pour l'indication de la source ? - quid des œuvres non publiées ? - quid des œuvres sonores et audiovisuelles ? - quid des possibilités offertes aux « tiers-utilisateurs » ?
Communication au public	22, §1 ^{er} , 9 ^o et 46, alin. 1 ^{er} , 8 ^o	<ul style="list-style-type: none"> - œuvres et prestations faisant partie de leurs collections ; - à des fins de recherches ou d'études privées ; - pas offertes à la vente, ni soumises à des conditions de licence ; - pas d'avantage commercial ou économique direct ou indirect ; - au moyen de terminaux spéciaux accessibles dans leurs locaux. 	<ul style="list-style-type: none"> - interprétation des termes œuvres et prestations qui ne sont « pas offertes à la vente, ni soumises à des conditions de licence » ? - interprétation des termes « au moyen de terminaux spéciaux accessibles dans leurs locaux » ? - quid des œuvres non publiées ? - quid des possibilités offertes aux « tiers-utilisateurs » ?
	22, §1 ^{er} , 4 ^{quater} et 46, alin. 1 ^{er} , 3 ^{ter}	<ul style="list-style-type: none"> - œuvres et prestations ; - à des fins d'illustration de l'enseignement ou de recherche scientifique ; - justifiée par le but non lucratif poursuivi ; - dans le cadre des activités normales de l'établissement ; 	<ul style="list-style-type: none"> - seules bénéficiaires : les bibliothèques des établissements d'enseignement ; - interprétation des termes « réseaux de transmission fermés de l'établissement » ? - interprétation des termes

		<ul style="list-style-type: none"> - au moyen de réseaux de transmission fermés de l'établissement ; - ne porte pas préjudice à l'exploitation normale ; 	<ul style="list-style-type: none"> « à moins que cela ne soit impossible » pour l'indication de la source ? - quid des œuvres non publiées ? - quid des possibilités offertes aux « tiers-utilisateurs » ?
Actes	Cas de figure 3 La numérisation d'œuvres et de prestations, leur communication, y compris leur mise à disposition, en dehors des locaux des ETABLISSEMENTS, à des fins de recherche ou d'enseignement		
	Articles LDA	Conditions à respecter	Questions
Reproduction	22, §1 ^{er} , 4 ^{ter} et 46, alin. 1 ^{er} , 3 ^o bis	<ul style="list-style-type: none"> - œuvres plastiques et articles dans leur intégralité ; - courts fragments d'autres œuvres et de prestations ; - à des fins d'illustration de l'enseignement ou de recherche scientifique ; - dans la mesure justifiée par le but non lucratif poursuivi ; - pas de préjudice à l'exploitation normale ; 	<ul style="list-style-type: none"> - seules certaines catégorie d'œuvres peuvent être intégralement reproduites ; - interprétation des termes « à moins que cela ne soit impossible » pour l'indication de la source ? - quid des œuvres non publiées ? - quid des œuvres sonores et audiovisuelles ? - quid des possibilités offertes aux « tiers-utilisateurs » ?
Communication au public	22, §1 ^{er} , 4 ^o quater et 46, alin. 1 ^{er} , 3 ^o ter	<ul style="list-style-type: none"> - œuvres et prestations ; - à des fins d'illustration de l'enseignement ou de recherche scientifique ; - justifiée par la but non lucratif poursuivi ; - dans le cadre des activités normales de l'établissement ; - au moyen de réseaux de transmission fermés de l'établissement ; - ne porte pas préjudice à l'exploitation normale ; 	<ul style="list-style-type: none"> - seules bénéficiaires : les bibliothèques des établissements d'enseignement ; - interprétation des termes « réseaux de transmission fermés de l'établissement » ? - interprétation des termes « à moins que cela ne soit impossible » pour l'indication de la source ? - quid des œuvres non publiées ? - quid des possibilités

		offertes aux « tiers-utilisateurs » ?
--	--	---------------------------------------

L'analyse de l'OPRI révèle que les ETABLISSEMENTS bénéficient de l'application de certaines exceptions au droit d'auteur et aux droits voisins, lorsqu'ils envisagent de numériser à des fins exclusivement internes, de recherches et/ou d'enseignement, des œuvres publiées et des prestations. Il s'agit des exceptions dans le but de préservation du patrimoine culturel et scientifique, à des fins de promotion d'expositions publiques ou de ventes et à des fins d'illustration de l'enseignement ou de recherche scientifique. Un expert invité a néanmoins indiqué que pour les établissements d'enseignement, à défaut de pouvoir bénéficier sans ambiguïté de l'exception à des fins de préservation du patrimoine culturel et scientifique, les exceptions actuelles sont inapplicables lorsqu'il s'agit de numériser des ouvrages entiers.

Selon l'analyse de l'OPRI, lorsque les ETABLISSEMENTS envisagent de communiquer, y compris de mettre à disposition, dans leurs locaux, des œuvres et des prestations, ils bénéficient dans une mesure limitée des exceptions légales à des fins de recherche ou d'études privées (art. 22, §1^{er}, 9° et 46, alin. 1^{er}, 8°, LDA) et à des fins d'illustration de l'enseignement ou de recherche scientifique (art. 22, §1^{er}, 4^{ter} et 46, alin. 1^{er}, 3° bis, LDA).

Par contre, lorsqu'ils souhaitent rendre ces œuvres et prestations accessibles en dehors de leurs locaux, l'application des exceptions examinées devient difficile voire impossible pour la plupart des ETABLISSEMENTS. En effet, selon l'analyse de l'OPRI, seules les bibliothèques des établissements d'enseignement bénéficieraient de certaines exceptions légales afin de permettre à des « tiers-utilisateurs » d'avoir accès à des œuvres et des prestations numérisées en dehors de leurs locaux. Un membre de la Section a toutefois signalé que cette interprétation de l'OPRI est extensive et risque de donner l'impression que les établissements d'enseignement bénéficient d'une exception dont ils ne disposent pas réellement dès lors que cette communication au public, y compris cette mise à disposition, en dehors de leurs locaux, par les bibliothèques des établissements d'enseignement n'est autorisée par la loi qu'à des fins d'illustration de l'enseignement et de recherche scientifique, et qu'elle ne peut se réaliser que par le biais de « réseaux de transmission fermés de l'établissement ».

Un expert invité a également soulevé la problématique relative à la notion d'« établissement » mentionnée dans les dispositions des articles 22, §1^{er}, 4^{ter}, 46, alin.1^{er}, 3^{ter}, 22, §1^{er}, 9° et 46, alin. 1^{er}, 8°, LDA. En effet, dans les universités, les bibliothèques ne disposent pas d'un statut juridique particulier et, dans ce cas, c'est l'université dans sa globalité qui doit être prise en compte. En outre, il convient de tenir compte du fait qu'il n'est pas rare qu'une bibliothèque ou université soit établie sur plusieurs sites géographiques et que cette situation risque de se généraliser dans le cadre des fusions en cours entre les universités.

Politique de sélection et critères de sélection pour les archives de télévision

Par Sam Kula (Archives publiques du Canada)

La sélection, ou l'évaluation (1) des documents aux fins d'archivage a toujours été et demeure l'aspect le plus controversé d'une politique d'archives. La littérature est remplie de réflexions philosophiques sur la nature de la responsabilité de l'archiviste dans la conception et la mise en œuvre d'une politique de sélection, mais les textes proposant des directives pratiques sont très peu nombreux, et encore moins nombreux les textes sur les critères de sélection.

Politique et critères de sélection

Il faut d'abord bien distinguer la politique de sélection et les critères de sélection. La politique regroupe les décisions qui ont le plus large impact sur les programmes d'archives et traite de questions majeures comme de déterminer si les versements ou les acquisitions, eu égard à un aspect particulier de la programmation, doivent être systématiques (dans ce cas, tout est conservé pour une période de temps indéfini) ou sélectifs. Si l'objectif est de conserver la totalité des programmes de n'importe quelle chaîne ou réseau, la politique pourra être formulée simplement, et dès lors, il n'est plus nécessaire de faire jouer les critères de sélection.

Si l'objectif, cependant, vise seulement à acquérir et sauvegarder les émissions produites dans le pays, la politique serait alors clairement de restreindre les acquisitions aux productions nationales et le critère de sélection déterminant sera, en conséquence, la nationalité de la production.

De la même façon, si la politique est d'acquérir toutes les informations télévisées effectivement diffusées (mais pas nécessairement toutes les informations enregistrées en vue de la diffusion), la diffusion effective des sujets sera le paramètre permettant de distinguer les documents satisfaisant au critère de sélection.

Il est souhaitable que les services d'archives consultent les services de production (si les archives servent principalement une chaîne ou un réseau) et les personnalités qualifiées de la communauté scientifique (universités, musées, bibliothèques, Archives nationales) en vue de définir une politique conséquente. La décision finale incombe à l'archiviste, puisque la responsabilité ultime est la sienne. La détermination des critères de sélection et le calendrier de mise en œuvre de ces sélections tiendront compte des contraintes opérationnelles de service et seront assurés par les archivistes.

(1) *Estimation* (appraisal) et *évaluation* (evaluation) sont deux termes quasi synonymes renvoyant à des jugements sur la valeur archivistique des documents. Ils peuvent également se référer à la détermination d'une sélection. Si renvoyant à la détermination d'une sélection, ils impliquent également une sélection. Si renvoyant à l'évaluation, ils impliquent une évaluation. Si renvoyant à la conservation, la procédure d'estimation n'aurait plus de raison d'être. Plus concrètement, l'estimation peut être définie comme l'application de politiques de sélection à la détermination de la valeur archivistique d'une documentation.

La sélection peut être très large, au moins pour le court terme. La FIAT recommande, à ce propos, que tout le matériel diffusé, et enregistré pour diffusion, soit conservé pendant une période minimum de cinq années. Ceci afin de permettre le recul, dans une perspective historique, nécessaire à l'évaluation de la valeur archivistique à long terme des documents. L'idée est excellente si l'organisme a les moyens de financer le coût du stockage (et le coût des bandes vidéo si cela peut éviter à certaines de ces bandes d'être effacées et recyclées), et la gestion d'un tel volume de matériel. Certaines personnes soutiennent que le délai de conservation devrait être porté à vingt ans, c'est à dire à peu près la durée d'une génération, avant que ne soient appliqués les critères de sélection.

Une politique de sélection peut s'inspirer des pratiques archivistiques traditionnelles qui ont franchi avec succès l'épreuve du temps, entre autres celle-ci : « le passé doit être respecté ». En pratique, cela pourrait signifier que toutes les émissions, et tous les matériels enregistrés pour diffusion avant une certaine date, devraient être conservés. La date pourra varier d'un organisme de diffusion à l'autre, d'un pays à l'autre, les critères déterminants étant définis par rapport à l'histoire du pays et à l'histoire de l'organisme diffuseur. En général, la date choisie correspond à une rupture dans l'évolution technologique ou la politique de diffusion, qui est susceptible de compromettre la conservation des matériels antérieurs. Il peut s'agir aussi d'une période où on déplore des pertes si importantes (les premières années des émissions « en direct », avant l'introduction des bandes vidéo, par exemple) que tout le matériel rescapé peut être considéré comme précieux pour l'histoire de la télévision, sinon pour son contenu.

L'établissement et l'application de critères de sélection sont beaucoup plus délicats à mettre en œuvre lorsque la politique prend en compte des notions telles que « signification historique », « valeur historique nationale », « héritage culturel », etc. L'identification peut sembler claire, mais lorsque l'enregistrement est ambigu, l'interprétation du sens peut varier, et la politique ne pas être appliquée de façon homogène. On peut avancer, par exemple, que l'ensemble des programmes de télévision constitue une part du patrimoine culturel national en raison de l'importance du public récepteur, et de son impact tangible sur le développement politique et social du pays. La thèse extrême est que tout le matériel diffusé appartient à la mémoire collective et que, en conséquence, à l'instar de la plupart des pays qui ont rendu obligatoire le dépôt dans les bibliothèques nationales d'une copie de chaque livre publié, une copie de chaque émission diffusée devrait également être conservée dans des archives aisément accessibles.

Henri Langlois, le fondateur de la Cinémathèque française, avançait une autre raison pour justifier cette thèse extrême : l'archiviste n'avait pas le droit de se « prendre pour Dieu », ni de décider quelles images seraient conservées et quelles images seraient perdues pour les générations futures. Le corollaire de cette argumentation est que tous les jugements sont enracinés dans des « parti pris » culturels ; nous sommes tributaires de notre environnement social et politique immédiat et, de fait, incapables de porter des jugements objectifs sur des valeurs à long terme. Ce raisonnement doit être fondé, puisque la FIAT recommande que soit suspendue toute sélection pendant un certain nombre d'années.

Mais la thèse interdisant à l'archiviste de faire un choix soulève néanmoins un problème : dans la réalité, en l'absence d'un programme systématique d'acquisition et de conservation, des pertes interviendront de toutes façons, ainsi qu'il en a été dans le passé, la différence étant qu'elles seront accidentelles ou arbitraires et probablement beaucoup plus préjudiciables à l'héritage culturel. Dans le domaine de la télévision, par exemple, des pertes se sont produites autant par l'effet de destructions délibérées visant à gagner de l'espace de stockage, qu'à la suite d'incendies ou d'inondations, ou par l'effacement systématique de bandes vidéo pour recyclage dans la production. L'espace et les ressources humaines nécessaires à la conservation des archives étant limité (il existe des ressources parfois même très sévères — dans tous les services d'archives affiliés à la FIAT), seule une partie de la production totale pourra être sauvegardée.

En l'absence d'une politique de sélection et de critères acceptables, cette partie ne reflètera pas la gamme des programmes diffusés, pas plus qu'elle n'inclura les documents

significatifs de l'histoire de la diffusion, témoignages de l'histoire d'une industrie et/ou de l'histoire d'un pays. La thèse avancée ici est que toute sélection, quels que soient les préjugés qui peuvent la déformer (en supposant que la politique et les critères de sélection fassent l'objet d'un certain consensus) est préférable à l'absence totale de sélection et aux dangers d'une sélection opérée par le hasard.

Les différentes catégories d'émissions : quels critères de sélection ?

Dans la définition d'une politique de sélection, il peut être utile de subdiviser les émissions en catégories, étant entendu que la politique variera d'une catégorie à l'autre, mais que toutes les émissions restent soumises à des critères communs tels que l'ancienneté ou l'origine de la production. D'une manière générale, on distingue deux catégories principales : les émissions à caractère répétitif — programmes scolaires et feuilletons — et les émissions non-répétitives — informations télévisées et documentaires.

Les émissions matinales pour les jeunes enfants fournissent un bon exemple de programme répétitif. Elles ont tendance à s'inscrire dans une structure rigide et bien que leur style de présentation puisse varier d'une année sur l'autre, le contenu en demeure sensiblement identique. Est-il donc nécessaire de conserver chaque émission ? Si la politique vise à ne conserver que des exemples représentatifs d'un tel programme, on se contentera de conserver l'émission de début et celle de fin de chaque cycle de diffusion. Évidemment, le risque existera toujours que tel ou tel jeune homme en costume de clown devienne un jour une grande personnalité de la télévision ou fasse une carrière politique importante, mais l'archiviste doit accepter de prendre ce risque.

La même politique et les mêmes critères de sélection peuvent s'appliquer aux *jeux télévisés* et aux *talk-shows* (plateaux) — émissions de la matinée et de la nuit, aujourd'hui très courantes en Amérique du Nord. La présentation et la structure de telles émissions peuvent varier sensiblement ainsi que leur contenu, mais si on considère ce matériau comme étant « éphémère » (un terme employé par les bibliothécaires pour désigner des publications qui n'exigent pas d'être conservées, bien que déposées dans le cadre d'une obligation légale : garanties de produit, notices d'emploi, brochures publicitaires, bandes dessinées, etc.) un échantillon pris en début et en fin de saison devrait suffire.

Les *feuilletons*, qu'il s'agisse de phénomènes tels que *Dallas*, diffusés aux heures de grande écoute (19 h-23 h), ou des téléromans que tous les pays semblent proposer dans l'après-midi et en début de soirée (communs en Amérique du Nord sous le nom de « soap operas », feuilleton-lesive par allusion aux produits des annonceurs) sont plus difficiles à évaluer. Ces feuilletons à succès donnent une image assez précise des problèmes sociaux contemporains et constituent sans conteste le discours le plus révélateur sur notre époque. Au fil des ans, des sujets tels que le divorce, les mauvais traitements infligés aux enfants, l'inceste, l'avortement, l'environnement, le féminisme, les rapports traditionnels hommes/femmes, etc. ont été abordés. Le problème pour l'archiviste est que le véritable intérêt de ces feuilletons réside dans les changements subtils intervenant d'un mois à l'autre et d'une année à l'autre. Une série complète est ainsi beaucoup plus significative en tant que « documentaire » sur la façon dont ces questions furent « traitées » par les médias, que ne peuvent l'être des épisodes individuels.

La politique pourrait alors être de conserver une série dans sa totalité, et parallèlement des échantillons d'autres séries (numéros de débuts et de fins), pour illustrer l'étendue du sujet abordé. Les feuilletons à conserver devront être choisis après consultation des spécialistes du domaine concerné.

Notons que lorsque ces feuilletons sont financés partiellement (sponsored) par la publicité, les *spots publicitaires* peuvent être plus importants, en termes de signification

sociologique et d'influence culturelle, que les programmes qu'ils entrecroisent. Par ailleurs, ces spots sont souvent réalisés avec des technologies intégrant des animations par ordinateur, des effets électroniques spéciaux, et des manipulations d'images, qui ne deviendront d'un usage courant en production télévisée que bien des mois, sinon des années plus tard. Les publicités des sociétés d'éditions phonographiques — les *vidéo clips* — sont probablement aujourd'hui les plus avancées techniquement, et sont tellement appréciées en Amérique du Nord que des réseaux entiers se consacrent exclusivement à leur diffusion. Des exemples de tous les types de spots publicitaires et de messages institutionnels (informations d'intérêt général financées par le gouvernement ou les organismes sociaux) devront être conservés à la fois à titre de documents et dans la continuité de la diffusion lorsque la production d'une journée complète est conservée. La FIAT recommande en effet de conserver des journées entières de programmation, tant à des fins historiques (comme la télévision fut repue par le grand public) que pour l'histoire de la diffusion télévisée, et ce, au moins une fois l'an, et plus fréquemment si les grilles de programmes changent plus souvent.

La couverture d'événements exceptionnels pouvant durer plusieurs heures (généralement un mélange d'interviews/reports en direct et d'inserts filmés ou préenregistrés) représente un autre aspect de l'enregistrement aux fins d'archivage. Les soirées d'élection, par exemple, entrent dans cette catégorie, ainsi que les événements exceptionnels tels que catastrophes naturelles, funérailles nationales, couronnements ou inaugurations présidentielles, fêtes nationales, événements sportifs, comme les Jeux Olympiques ou la Coupe du monde de football. La politique pourrait être de conserver un enregistrement aussi complet que possible de tels événements en parallèle de l'antenne et par ailleurs tous les éléments film et vidéo à partir desquels fut monté le matériel diffusé.

Les événements sportifs posent en général beaucoup plus de problèmes. Le principe général pourrait être de ne conserver que les rencontres de finale, ainsi que tous les matches réguliers de la saison dont l'importance aurait été signalée par le service des sports. Le critère de sélection dans ce cas retiendrait les matches au cours desquels des records auraient été battus ou qui représenteraient des étapes significatives dans la carrière de grands sportifs. Tout événement sportif qui devient un événement d'actualité (un accident spectaculaire lors d'une course automobile, un mort dans un combat de boxe ; une émeute sur un stade de football) devrait être assimilé à un événement d'actualité et traité comme tel.

Une grille de programme type inclura probablement d'autres catégories qui mettront l'archiviste devant des choix plus difficiles. Prenons le cas des *séries dramatiques*, par exemple, dans lesquelles un groupe de personnages bien définis apparaît chaque semaine, dans des épisodes conçus pour fonctionner isolément — en terme d'intrigue — mais qui dépendent en grande partie d'une identification permanente du public aux acteurs principaux. Si ces séries sont proposées à la vente à l'étranger, ou si leur rediffusion dans le pays est envisagée, la politique sera certainement de tout conserver en prévision de ces ventes. Dans ce cas, la sélection est imposée aux archives par des considérations externes. En l'absence d'un potentiel de réutilisation, la politique peut être sélective et le critère serait de ne conserver que des épisodes « échantillons » de chaque série, choisis au hasard (ou les premiers et derniers épisodes de chaque « saison »). Une autre approche, dans le cas des séries « à cycle » par exemple, serait de prendre conseil auprès des responsables de la télévision et de l'université, et de retenir dans sa totalité au moins une série, distinguée par des récompenses officielles ou par un nombre substantiel de critiques sérieuses. Si la série se poursuit pendant plusieurs années, la façon dont elle évolue au fil du temps, et le type de sujets abordés, peuvent se révéler riches d'enseignement.

Les principes à observer quant aux *arts du spectacle* à la télévision (théâtre, ballet, opéra, musique et danses populaires, etc.) devraient être ceux d'une conservation très large, en particulier s'il existe un potentiel de vente ou d'utilisation ultérieure ; dans de nombreux cas, les émissions télévisées apportent sur les arts du spectacle un témoignage incomparable et présentent une réelle valeur documentaire qui justifient leur conservation.

La télévision est un reflet fidèle de la société dans laquelle elle fonctionne, et toutes les émissions diffusées s'interprètent en quelque sorte comme une documentation sur cette

société, et un élément constitutif de la mémoire collective. Et bien que la matière présentée dans une émission donnée puisse être incomplète, inexacte et subjective, elle n'en constitue pas moins, en raison de l'étendue de l'audience, une part de la perception collective sur les thèmes abordés. C'est pourquoi la politique de sélection concernant les documents, dramatisés ou non, devrait être celle de la conservation la plus large possible. Tous les matériaux d'actualité sont à conserver, de la même façon que les bibliothèques conservent des collections complètes de journaux.

Pour ce qui concerne l'actualité, il convient de distinguer les sujets tels qu'ils ont été diffusés à l'antenne et les matériels qui ont été tournés (film) ou enregistrés (vidéo) en vue de la réalisation des sujets diffusés. La sélection à l'intérieur de cette catégorie de matériel, la plus délicate pour l'archiviste de télévision, est certainement la tâche principalement sur le potentiel de réutilisation. Les critères de sélection doivent porter exemple sur le plan de l'image et/ou du son, et ne satisfont pas aux normes techniques définies pour le passage à l'antenne, il pourra être mis au rebut. De toute évidence, par matériel tourné à l'occasion d'événements très importants – assassinats politiques, grandes catastrophes naturelles – devra être conservé quelle qu'en soit la qualité technique, s'il s'agit du seul matériel existant. Néanmoins, si les archives détiennent un matériel de qualité supérieure sur le même événement, le matériel de moindre qualité pourra être mis au rebut.

Le vrai problème concerne le matériel d'actualité dont le contenu est marginal mais la qualité technique acceptable : « marginal » renvoyant ici à des événements de nature essentiellement protocolaire intervenant à intervalles réguliers : dépôt d'une gerbe sur la tombe du soldat inconnu, ouverture d'une session parlementaire, défilé de troupes le jour de la fête nationale, etc. De tels événements sont normalement bien couverts par les journaux (articles et photographies de presse) et le sujet diffusé à l'antenne peut être suffisant pour la « mémoire collective ». Ceci vaut également pour le matériel tourné à l'occasion de réunions nationales ou internationales au cours desquelles les arrivées et les départs de délégués sont filmés, sans rien de substantiel quant aux délibérations effectives. Ici encore, on se demandera si l'événement est traité dans les autres médias. Pour les sujets d'actualité d'actualité, la décision est plus difficile. La plupart des organismes desquels assurent l'envoi permanent de documents d'actualité étrangers, en particulier depuis les zones de conflit. Si ces documents sont insérés dans un bulletin d'information ou dans un magazine d'actualité, ils devront être conservés en tant qu'éléments de la mémoire collective. Si l'on adopte une politique sélective, pour les sujets d'actualité non diffusés en provenance de l'étranger, le problème se pose au moment de la réception, de définir ceux qui doivent être conservés pour une utilisation ultérieure.

On peut certes soutenir qu'il est impossible de définir des critères de sélection applicables aux documents d'actualité, hormis celui de la qualité physique du support, dans la mesure où il est impossible d'apprécier le potentiel de réutilisation d'un document d'actualité, quel qu'en soit le contenu, et on en conclut qu'il est nécessaire de tout conserver. Les archivistes de télévision ont tous été confrontés un jour à une demande urgente d'images concernant le personnage le plus obscur ou l'événement le plus anodin, à la suite de l'émergence soudaine dans l'actualité du personnage ou de l'événement en question. Ces demandes sont extrêmement difficiles à prévoir, et il est donc souhaitable de tout conserver afin d'y répondre le cas échéant.

Evidemment, la thèse en faveur de la conservation systématique ne tient pas compte du facteur coût pour le stockage, le traitement et la recherche du matériel. La prise en charge des sujets étrangers risque d'être insupportable, financièrement, pour un service déjà si peu capable d'assurer le traitement physique et intellectuel nécessaire des sujets nationaux. Si des choix doivent être faits, il serait préférable de concentrer les moyens sur les sujets nationaux, en gardant à l'esprit que les sujets étrangers peuvent être obtenus auprès d'autres services archivistiques ou auprès d'agences d'images, en fonction des besoins. Cette démarche sera moins rapide et moins pratique, et sans doute plus onéreuse, mais elle doit être mise

en regard avec la charge financière permanente qu'implique la conservation des sujets étrangers dans les archives.

Toute acquisition ou versement de documents d'archives devrait faire l'objet d'une analyse coût/bénéfices. Le potentiel d'utilisation à moyen et long termes devrait justifier les dépenses impliquées par le traitement, la conservation et la mise à disposition des documents. Il s'agit certes d'une entreprise très difficile à mener pour les raisons énoncées plus haut (prévisions sur l'utilisation potentielle), mais on devra de toutes façons s'efforcer de justifier les dépenses engagées.

Le budget et l'espace de stockage peuvent exercer des contraintes sérieuses sur le volume des acquisitions, et les critères de sélection, autant que la politique des archives, s'en trouver modifiés.

En dernière analyse, chaque service d'archives doit mettre au point sa propre politique de sélection et ses propres critères. Ceux-ci doivent satisfaire en priorité aux besoins de l'organisation servie par les archives, qu'il s'agisse de l'Etat ou d'une chaîne de télévision, et être compatibles avec les ressources dévolues aux archives, en termes de personnel, d'espace et d'enveloppe budgétaire. De toutes façons, quelle que soit la politique retenue, il y aura matière à controverse. Et il est évident qu'en l'impossibilité de tout sauvegarder, mieux vaut appliquer une politique et des critères de sélection permettant de contrôler les pertes, plutôt que de placer l'ensemble du matériel en situation de risque et de laisser au hasard le soin de choisir quels documents survivront et quels documents seront perdus.